6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

ГОДИНА ДЕБЕТА

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

6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

ГОДИНА ДЕВЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Съвременни български писатели за литературната критика

Георги Джагаров — Критикът — моят добър приятел 3
Емил Манов — За по-голям авторитет на литературната критика 4
Йордан Радичков — За критиката или за критика? 6
Камен Зидаров — Диалог за критиката 7
Стоян Ц. Даскалов — Критичен монолог 9

*

Чавдар Добрев — За самобитност на съвременната българска драматургия 14
Кръстьо Куюмджиев — Комунистите в творчеството на Димитър Димов 46
Боян Ничев — Петко Тодоров и другите 59
Кръстьо Генов — Кълнове на романтизъм в Паисиевата „История славеноболгарская“ 87
Боню Ст. Ангелов — Въпроси на художествеността, поетиката и литературната теория в старобългарската литература 106

Спомени

Николай Дончев — Спомени за Емануил Попдимитров 118

Писма от Полша

Ваня Бояджиева — Театрални вечери 126
Ванда Смоховска-Петрова — Преводаческото изкуство свързва народите 129

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ

Васил Колевски — Съветската литература във „Фронт на трудовоборческите писатели“ 131

ПРЕГЛЕД

Желю Авджиев — „Традиция и новаторство“ 146
Лилия Кирова — Очерци за българската белетристика между двете войни 151
Йордан Василев — Публицистика и литературна критика 156
*** — Съдържание на IX годишнина на сп. „Литературна мисъл“ 158

СОДЕРЖАНИЕ

Современные болгарские писатели о литературной критике

Георгий Джагаров — Критик — мой добрый друг 3
Эмил Манов — За более высокий авторитет литературной критики 4
Йордан Радичков — О литературной критике или о литературном критике? 6
Камен Зидаров — Диалог о критике
Стоян Ц. Даскалов — Критический монолог 9

*

Чавдар Добрев — О самобытности современной болгарской драматургии 14
Кръстьо Куюмджиев — Коммунисты в творчестве Димитра Димова 46
Боян Ничев — Петко Тодоров и другие 59
Кръстьо Генов — Ростки романтизма в „Истории славяноболгарской" Паисия 87
Боню Ст. Ангелов — Вопросы художественности, поэтики и литературной теории в древней болгарской литературе 106

Во споминания

Николай Дончев — Воспоминания об Эмануиле Попдимитрове 118

Письма из Польши

Ваня Бояджиева — Театральные вечера 126
Ванда Смоховска-Петрова — Переводческое искусство связывает народы 129

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Васил Колевски — Советская литература в газете „Фронт трудово-борческих писателей" 131

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Желю Авджиев — „Традиция и новаторство" 146
Лилия Кирова — Очерки о болгарской прозе в период между двумя войнами 151
Йордан Василев — Публицистика и литературная критика 156
* * * — Содержание IX годовщины журнала „Литературная мысль" 158

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

КРИТИКЪТ — МОЯТ ДОБЪР ПРИЯТЕЛ

Георги Джагаров

Лесно е да се каже, че нашата литературна критика изостава от задачите си, че все още не подхваща сериозен и конкретен разговор, че нещо загуби от своята боеспособност и оперативност; вместо спорове и дискусии върху съвременни художествени явления, водят се дълбокомислени препирни, които никого не ползуват. Но аз не казвам това, защото вместо констатацията, повече ме занимават причините за това състояние и начините за неговото преодоляване.

Може би не съм прав, но, струва ми се, че поне една причина е твърде очевидна. Някои литературни критици просто се стъписаха пред онзи внезапен простор, който напоследък им се откри. По-рано те бяха свикнали да гледат на себе си като на изпълнители. А както е известно, да си изпълнител в литературата не е трудно: обадят ти кое е хубаво и кое лошо, ти се приберeш в къщи, седнеш пред машинката и до сутринта статията е готова. При това убеден си, че ръководиш литературния процес и говориш от името на партията. Така малко по малко губиш чувство за реалност, откъсваш се от практиката и заживяваш с манията за особена роля в литературата. Но с решенията на своя Априлски пленум партията промени положението: всички работи се върнаха към своята истинска същност, в това число и работите на литературната критика. Само че нужно беше време, за да се постигнат резултати. Трябваше да се разбере, че литературната критика не се ползува с никакви особени права, че тя си е един обикновен литературен жанр, каквито са и останалите литературни жанрове. Задачата се оказа по-сложна от преди: сега от литературния критик се изисква и компетентност, и самостоятелност, и добронамереност, и принципиалност в оценките. Той вече не може да извинява грешките си с указания „от горе“ а е длъжен да отговаря за дейността си пред партията и народа така, както отговарят всички писатели.

Без всякакви преструвки ще кажа, че за мене критикът, когато е истински критик — тоест, когато е талантлив и честен, може и трябва да бъде мой истински приятел. Никак не ме занимава това дали ще пише положително или отрицателно за моите произведения. Впрочем, да не си кривя душата — това ме занимава, но дотолкова, доколкото очаквам една справедлива оценка, един добросъвестен анализ. Аз искрено не разбирам някои автори, които искат само хвалби, а когато не ги получат — сърдят се, вдигат тревога. Трябва да се помъчим да разберем критиката. Ако не си сполучил с творбата си, ако си допуснал слабости, кой не допуска слабости, какво — трябва ли критиката да мълчи. Но тогава тя изобщо ще замълчи и ще замълчи така, че дълго няма да се чуе.

Ние, авторите на художествени произведения, трябва да се научим на търпимост. Аз не говоря за търпимост към безобразията и произвола, които понякога се допускат в литературните оценки. Аз имам предвид онази необходима, онази благородна търпимост, която ще позволи на литературната критика да взема ясни, дори категорични становища срещу бездарни и пошли книги, срещу мръсния поток от спекулативни съчинения; имам предвид онази търпимост, при която и на нас самите, независимо от собственото ни самочувство, ще ни се казват горчиви неща за езика, за композицията, за образите, за идейно-художествената завършеност на нашите творби.

Ние не бива да гледаме на литературната критика като на едно идеално явление, напротив — щом сме реалисти, трябва да допускаме възможност и от грешки. Случва се и по-лошо: критикът може да се окаже просто немарлив и бездарен, какво от това? Нали той не решава съдбата на твсето произведение? Бъди спокоен, бъди уверен в себе си, в края на крайщата — разчитай на читателя, поне той във времето не греши и рано или късно все ще плюе на несправедливата критика, за да отнесе в съзнанието си не друго име, а твоето име, скъпи мой авторе!

Ние може да се шегуваме, че критикът е наш класов враг, но когато говорим сериозно, длъжни сме да признаем, че той е наш съратник, наш другар и приятел по дело. И както не е редно той да надценява себе си, така не е редно пък ние да го подценяваме. Нека да бъдем на равна нога, при равни условия и на всекиго да се въздава според труда и таланта!

Накъсо: аз мисля, че периодът, необходим на литературната критика да си поеме въздух, свърши и сега е време тя най-енергично да се включи в литературния процес. По това ще съдим за нейните сили, за нейните способности, за нейната решителност да служи на съвременната българска литература.

ЗА ПО-ГОЛЯМ АВТОРИТЕТ НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

Емил Манов

Към критиката винаги съм се отнасял с уважение. Но ако кажа, че съм влюбен в нея, очевидно ще излъжа, тъй като е прекалено да се иска от някого да люби тоягата, която със завидно постоянство се размахва под носа му. . .

Нейсе, шегата настрана. Нека да бъдем обективни и да кажем, че споровете около „проблема“ дали литературната критика е равноправна с другите литературни жанрове ми се струва безпредметен. Според мен това зависи от самата критика, както зависи от белетристиката или поезията дали ще е равноправна с критиката. Една критическа статия може да се чете с радост и удоволствие, както и всяка друга литературна творба.

За съжаление това не се случва много често и големият шум, който се вдига напоследък около „правата“ на критиката, има известно основание:

то се крие както в неправилното отношение на някои писатели към критиката, така и в липсата на вътрешна увереност у някои критици. Когато не се чувствуваш сигурен в себе си или в поезията си, почваш понякога да крещиш и да се биеш в гърдите, без да знаеш защо. . .

Независимо от това, струва ми се, че нашата критика не е намерила своето достойно място в литературния ни живот. Не само тя е крива за това. Лоша роля играят също така интересите, дирижиранията и сметките на литературните редакции. Често пъти те я отклоняват от нейния законен стремеж към по-голяма обективност, често пъти я ограничават по недопустим начин и я насочват така, че тъкмо оценката на художественото произведение остава засенчена от извънлитературни съображения. . . Ненормално е например, че у нас съществуват автори и книги, за които критиката не може да изрече нищо друго, освен благи приказки и дитирамби, както впрочем е ненормално и обратното явление. Тези неща се знаят от всички и те именно внасят нотки на неуважение към критиката. Те създават атмосфера на безпринципност и нравствена корупция сред критиците, поне сред оная част от тях, които се съобразяват не толкова с нуждите на литературното развитие и със своите убеждения, колкото с нуждата „да си пробият път“. Това засяга особено някои критици от по-младото поколение, с които редакциите много не се церемонят. . . И ние сме свидетели как наред с талантливи, но неустойчиви на съблазънта хора си „пробиват път“ и просто бездарни и безскрупулни драскачи, как се боричкат, „заемат позиции“, приспособяват се към конюнктурата и овладяват „тайните“ на . . . творческата кариера, без да ги е еня за нищо друго. За беда тази неприятна картина остава сякаш вън от зрителното поле на някои редактори, които продължават да търсят не критици, а марионетки.

И още един недостатък на нашата критика. Мисля, че като цяло, в по-голяма или по-малка степен тя си остава откъсната от обществения контекст на литературните явления, от проблемите на нашето време. Така беше преди няколко години, когато господствуваше повърхностният социологизъм в анализите и оценките на произведенията, така е и сега, когато главното внимание на критиката се насочи към психологическите и естетически страни на творбата, към самоцелния разбор на образи и достойнства. Имам предвид, че на нашата критика липсват онези обществено-философски съждения и обобщения, които биха ни помогнали да възприемем дадена творба, пък и целия литературен процес като отражение на самата действителност, като резултат на нейните изменения и нейното пречупване в съзнанието на художника; които биха превърнали самата критика в сериозен и дълбок разговор-размишление върху живота и историческата съдба на нашия народ.

Ще се поясня с един пример. След 1956 г. в нашето литературно развитие под влияние на известните вече и важни събития в обществения живот настъпиха сериозни промени. При всичките ѝ слабости и грешки литературата ни се „приземи“, приближи се по-плътно до действителния живот на хората. Тя изостави лъженеокласицизма на високата фраза, отърси се от вредния фалш на оптимистичните схеми, върна се, ако може да се употреби тоя израз, към своята собствена природа, към истинската си обществена функция. Според мен това е съвсем очевидно и дори вече не предизвиква прения. А нашата литературна критика и досега не се е опитала да обясни това явление, да му даде спокойна и реална оценка, да изследва онези промени в действителността и в съзнанието на художника, които не падат от небето и които са толкова явни и безповратни. И досега

критиката се задоволява да ръкопляска или да осъжда отделни страни от този процес на преустройство, труден и мъчителен, да разглежда неговите почти неизбежни кривулици просто като „отклонения“ в една или друга посока, като „ревизионизъм“, „догматизъм“ и пр. (А колко по-разумно би било да се търси в едно произведение степента на правдивост, авторските размисли върху нашето време, авторски индивидуални черти и пр.! Връзката между политиката и теорията, от една страна, и художественото творчество, от друга, далеч не е така простичка и непосредствена, както се струва на някои наши критици и теоретици.) Според мен това е несериозно и твърде малко полезно.

Би трябвало нашата критика да стане и по-марксистка, и по-реалистична, и по-философски наситена. Гръмката лява фраза не е марксизъм, както не е марксизъм и безпринципността — нека бъда извинен за изречената банална истина, но тези неща за съжаление все още се котират. А време е да се заговори за тях. И време е нашата литературна критика и теория сама да поеме този разговор, ако иска да се наложи на съзнанието на писатели и читатели, ако иска да бъде не само съдия, все едно благосклонен или строг, но и приятел на писателя.

Опитах се да посоча по-горе, че трудностите в развитието на нашата критика не носят чисто литературен характер. Разбирам това и все пак тези неща трябваше да се кажат. Нека се надяваме, че ще дойде време да си разменим и комплименти.

ЗА КРИТИКАТА ИЛИ ЗА КРИТИКА?

Йордан Радичков

Определени хора, съзнаващи цялата отговорност на своята работа, са се залавяли да проникнат в същността на литературните явления, като търпеливо са преминавали по цялата неравномерна повърхност на литературата ни, изследвали са я и продължават да я изследват при пълна публичност. Лично аз дълбоко уважавам заниманията на тия литературни критици и те покриват понятията ми за литературна критика. Вярно е, че са малцина, но мигар тая трудна работа, която изисква извънредно силно нажежаване на мисълта, би могла да се върши от всекиго. Непонятни са ми желанията на някои наши издания да се говори все повече за литературната критика, та даже сме и свидетели как огромни пространства на тия издания се завземат в спорове има ли тя място или няма, гледа ли си добре работата или произнася само благи думи, в състояние ли е да изпълнява задачите си и т. н. и т. н.; сякаш някой ѝ е отнел правата или пък не иска да ѝ признае заслуги. Несимпатично е — тъй мисля — когато някой е особено настойчив нещо да му се признае. Най-малко тая работа е несериозно занимание за сериозни хора. Съществува естествено и неприязън, и раздразнителност по определени забележки в творчеството на тоя или оня писател, натрупали са се лични съображения и отчуждаване на оценката на писатели и книги. Струва ми се, никакви усилия не ще бъдат в състояние да обърнат лице срещу лице хора, които отдавна са

си станали чужди. Една прослойка от литературната критика се оплаква също тъй, че не била обичана от писателите. Има прости закони на човешка взаимност и най-хубаво е, ако не се оплакваме. Трудът на писателя и трудът на литературния критик е чисто мъжка работа и не разбирам какво обяснение в любов трябва да съществува там, където кипи мъжка пот! Понеже се говори за литературна критика, не мога да не спомена и за една друга група, която лично аз смятам, че няма нищо общо с литературната критика, а по-скоро се е присламчила към нея и се най-много оплаква и иска признания. За съжаление тази прашна група спори повече за прахуляка, който сама си е вдигнала. Забелязвам в нея момчета, с които заедно почнаха да ни растат скулуфите,после те учиха на държавни стипендии тук или в чужбина и натрупаха много познания, но проявите им са лишени от избухливост на мисълта; те твърде рано почнаха да търсят защитата на тоя или онзи широк гръб, на това или онова значително лице, станаха доброволни оръженосци, без да си дават достатъчно ясна сметка, че мечът на съдбата се носи от простите хора. Неприятно е да се гледа лекомисленото размахване на тия оръженосци, забравяйки, че ние живеем при пълна публичност. Неприятно е и да се съветва, но бих казал: нека преди да бръснем чужди бради да се научим да бръснем собствените си скулуфи. Не бих споменал тая група, ако не ми правеше впечатление, че тя все повече и повече се разлива, все повече печели територия, за да запълнела, според някои, една съпътствуваща празнина. Ако някъде има дупка, нека си остане дупка, вместо да я пълним с вата.

Тъй си мисля за критиката: едни критици уважавам, те ме изпълват с почтителност. Други критици не уважавам; техните възгледи, ако изобщо имат определени възгледи, не са ме вълнували никога. Така че в никакъв случай не мога да възприема желанието или амбицията да се признаят заслуги на литературната критика и да ѝ се отдели почетно място. Ами че тя да не е трети пехотен полк, та да четем за нея заповед по литературния гарнизон!

ДИАЛОГ ЗА КРИТИКАТА

Камен Зидаров

Ние вървим с един мой приятел критик по улицата и говорим за театъра. Той е голям естет, убеден комунист и обича талантливите произведения на изкуството. Срещу нас иде една жена. Внезапно той млъква, заглежда се в нея внимателно и когато тя ни отмина, той възкликна: — Каква красива жена!

— Носът ѝ беше малко голям — възразявам аз, — пък и. . . челото като че ли беше ниско. . .

— Няма значение — възразява той. — Общо взето тя прави впечатление на красива жена. — Погледни — казва той, като се обръща след нея — каква изящна глава, стройна фигура, красиви крака. . . Потресающа красавица!. . Жена с атмосфера! Естетическа. . .

Аз не можех по-нататък да възразявам, защото той разбираше от жени. Млъкнах. И внезапно някакво негодуване трепна в сърцето ми.

— А защо вие, критиците, когато правите идейно-художествена оценка на дадено произведение на изкуството, не го оценявате именно така, от неговото цялостно, спонтанно въздействие върху читателя или зрителя и чак след това да отбележите неговите слаби страни?

Моя приятел беше много находчив, хаплив и отвърна с тънка ирония:

— Зависи от автора.

— Значи — отвърнах аз — критиката е нещо много субективно и човек не всякога трябва да ѝ вярва.

— Оценката на едно художествено произведение е винаги нещо субективно — категорично отсича той.

— Това е донякъде така — съгласявам се аз. — Но има критика принципна, обективна. . . Читателят или зрителят е винаги бил и ще си остане пробен камък за изпитване хубавите качества на едно произведение на изкуството — било то книга или спектакъл!

— Оценката на читателя или зрителя е не всякога вярно мерило! — отвръща той.

— Съгласен съм. Но има ли автор без читатели и театър без зрители? Щом една книга се печати, щом един спектакъл се показва на публиката, очевидно те са предназначени за публиката. За нас, комунистите, е ясно каква благородна роля възлагаме на изкуството. По този въпрос няма да спорим. Съгласен съм, че лошата книга и лошият спектакъл могат да развалят вкуса на публиката. Но критиката е длъжна да подпомага публиката в нейните идейно-естетически търсения, във формирането на един здрав, добър вкус.

Разбрах, че изпаднах в доста морализаторски тон и. . . млъкнах.

— Да, критиката трябва да води, да разчиства пътя на хубавата книга, на хубавия спектакъл, на хубавата картина. . . Но публиката не всякога разбира хубавата книга — отвърна след мълчание моят приятел. — Критиката не трябва да държи сметка само за съвременника. Тя трябва да държи сметка и за бъдещето. Утре нас могат да ни упрекнат, че не сме били достатъчно строги към своите автори-съвременници. . .

— Аз смятам, че това е грешка и то. . . голяма грешка. Не отричам, че за бъдещите поколения е много интересно да знаят какво е мислила критиката в дадено време за дадено произведение, но аз твърдя, че всяко поколение идва винаги със своя мярка и свой нов критерий за онова, което му е оставено в наследство не само в областта на литературата и изкуството, но и в областта на философията, науката. . .

— Аз не искам да мина за глупец пред бъдещето и нашата съвременност. Винаги ще казвам истината и комуто не отърва — да не слуша — заключи моят приятел.

— Аз не съм за приятелската критика, за аршинаджийството, за чадържилъка, които унищожават не само автора, но и самия критик. Пък и от нея публиката няма никаква полза. Но ще се съгласиш ли, че „истината е била винаги дъщеря на бъдещето“, както казва един философ? Съвременниците са винаги прекалено строги и субективни към творците на изкуството. Да посоча ли за пример Яворов и неговата пиеса „В полите на Витоша“, която през наше време получи своето ярко разчитане и пълноценно сценично разгръщане и оформление? Не е ли много показателен и поучителен примерът на д-р Кръстев, който бе пред-

приел поход срещу Ив. Вазов, за да утвърди П. Славейков и Яворов и П. Ю. Тодоров? Какво се оказва днес? Че нашата литература и култура е немислима без Ив. Вазов, че в нашата литература има достойни места за П. Славейков и Яворов, а изхабените сили на д-р Кръстев — печален исторически факт? И днес има критици, които вярват, че могат да наложат автори, които те искат, за които те държат, които отговарят на техния вкус! Аз мисля, че това е сизифов труд. . . Има нещо по-силно от личния вкус — това е нашата правилна литературна политика. И понякога публиката по-добре разбира тази политика, отколкото някои критици. . .

— Остава сега да ми посочиш за пример „Иван Шишман“ — ме клъвна иронично моят приятел.

— Не, ще взема „Тютюн“ на Д. Димов, и Пеньо Пенев, като автор, с цялото му творчество и „За свободата“ на Ст. Дичев.

Млъкнахме. Атмосферата се развали. Спорът изведнъж мина на „лична почва“. Стигнахме до Народния театър „Иван Вазов“.

— Аз отивам на театър — каза той и ми подаде ръка.

— Какво ще гледаш? — запитах аз.

— „Ричард III“, постановка на Вошчерович — отвърна той.

— Аз я гледах — отвърнах аз. — Доскоро мислех, че няма режисьор, който да развали Шекспира, но вече се убедих, че някои „новатори“, които си правят опити само със слаби автори, могат да развалят и Шекспира. . . Милост няма.

— Ще видя сам, — казва той и се запъти с твърди крачки към театъра.

— Пак се проявих като ретроград и консерватор — си казах гласно и се запътих към „Парка на свободата“.

КРИТИЧЕН МОНОЛОГ

от Ст. Ц. Даскалов

За мене казват, че не съм обичал критиката. Не съм се вслушвал в нея. Но кой ли пък обича критиката! И коя ли критика не слушам аз? Неведнъж съм чувал между колеги: имаме ли въобще критика днеска? Принципна, задълбочена, която да те накара да правиш преоценка и изводи. Винаги изниква въпросът — кой е този, който е седнал да те съвет-ва? Какво знае и откъде го знае — от живота ли, от книгите ли, от мълвата по кафенетата или от предубежденията на литературните островчета? Мнозина в разговори твърдят, макар че нямат смелостта да го заявят открито, че ние днеска нямаме такава критика, която да изследва обективно, да преценява справедливо нашата съвременна литература, та да оставим настрана онова, което някои са си внушили, че трябва да я водят и ръководят. Имената на неколцината утвърдени критици напоследък не се свързват много с творби на сегашни писатели. Като че ли се загубиха в своите проф- и членкорски участъци. Достатъчно е да се отвори литературно списание или вестник, и ще се убедим, че с критика на съвременни творби се занимават най-посредствени любители, публицисти, журналисти и

всякакви всезнаещи „исти“. Те често утвърждават онова, което народът не утвърждава или обратно — премълчават или отричат туй, което народът утвърждава. Неведнъж се е стигало до едно противоречие между критици и народ. Критиците се очертаха като книжници, откъснати от живота, вместо да вървят напред, те изостават от неговите конфликти и проблеми, измененията му изучават от вестниците и докладите. На теория признават, че трябва да познават живота и те — критиците, а не само писателите. Иначе как ще открият доколко вярно е отразен животът? А на практика се получава обратното. Те пишат за всичко — и което знаят, и което не знаят. Поставяйки се над творците, те правораздават, без стеснение и угризение по всички посоки. И с такова чувство на високомерие и славолюбие, че само да ги засегнеш, веднага излизат с дълги защити на своята чест. Ако наругаят някой писател и той рече да отговори, ще кажат: „Ето какъв е, липсва му чувство за скромност, сам говори за себе си. Цитира се. Вика на помощ героите си!“ А като дойде ред до тях, те откриват цели дискусии, превръщат страниците на списанията на бойни полета. Не били разбрани, не били цитирани точно мъдростите им, била извъртяна мисълта им, били унижени пред обществото. И се редят дълги и предълги самозащити, целта на които е да се самоизтъкват, да пошумят, та дано им се обърне повечко внимание. Така се родиха дискусии за еди-кой си и срещу еди-кого си. Приканя се цялата наша писателска общественост да прави референдуми за Мульо или за Пульо, зер ако не вземем отношение по този въпрос, ще мрем. Излиза, че етиката е нужна само за писателите, но не и за критиците. И щом като това е така, кой ще слуша такава критика?

Напоследък критиката се отдели от базата си. Напусна действителността и полетя в едно празно пространство без посока и цел. Четеш и ти става смешно. Уж за определен автор говорят, за дадена книга споменават, а пък приказките им не се отнасят за тая книга и за тоя автор. И ако смениш само имената, може да се отнесе и за други. Стана модерно да се пише не за автора и творчеството му, а критикът да си пише по свои схеми, да се мъчи да набутва автора като в ярем, да го зажегли. С някои автори успяват, възсядат ги и на гърба им си правят всякакви словесни разходки. Ала с други някои по-биковити виждат много мъка да ги вхомотят. Изглежда е по-лесно да си „изприкаже“ онова, което си е наумил или насъбрал оттук-оттам, отколкото да прозре в товрчеството на писателя и покаже какъв е той. Стана модерно да бляснат някои повече с чужди мисли, предадени като свои за сметка на писателите. Ако за по-младите това е някак си допустимо, — тази кресльовщина и това изхвърляне е болест на младостта, то цяла редица вече зрели мъже, издали по две-три книжки, все още бягат от литературната действителност и разсипват плява по страниците на вестниците и списанията, в които няма никакво зрънце. Е, как искате писателите да гълтат плявата им, да се превръщат на преживни добичета. Че и те, писателите, обичат зрънцето, житеното зрънце, дори и когато не е смляно биха го схрупкали. Писачите забравят, че всеки един писател може да напише по-хубаво рецензия за друг, отколкото тях. Защото много по-добре разбират тънкостите на творческия процес.

Като става дума за разложението на критиката, пред мене се открива една заблатена местност, в която бръмчат много комари. Критиката напоследък е затънала в едно такова мочурище, че не може да се измъкне, въпреки апелите от всякъде: „Измъквай се, критико, че загиваме без тебе. Няма кой да ни отвори очите за хубавото, за високото художествено майсторство. Ти едничка, ти баща и майка, ти вожд и учител наш, вдигай се

на крака, че без тебе няма свят. Никое голямо художествено произведение не се е родило без тебе и няма да се роди!“ Но тя не само че не чува плачущите писатели, ами и тях дърпа в калта. Такъв един егоизъм във века на социализма! Уж има благородна задача да подпомага творците, да посредничи между тях и читателите, но как ще стори това, когато тя няма голямата обич към творците. Ние знаем критици като Георги Бакалов, Тодор Павлов и други, които са спорили помежду си и с авторите, но никога не са загубвали тая голяма обич. А днеска с най-лека ръка някой си Сульо може да нацапа отгоре до долу някого и да крещи като смахнат: „Ама че го изтумбих! Демаскирах го за вечни времена, завързах го на позорния стълб. Той не е такъв, какъвто го мислите и какъвто си въобразява. Като с трион прерязах високото му самочувствие. Атомна бомба хвърлих върху неговата измамна популярност. Ха сега да видиме кой ще го чете! Ето го негодникът, измамникът. Храчете по него и играйте юдинско хоро, да не смее ред да напише вече без мене! Не го жалете! Огън по него, талантливия бездарник! С фалшиви ценности е купувал обичта ви. Край!“

Ако ли пък писателят не клюмне, нов организиран огън ще се посипе от пушкала, скрити в социалистическия мрак.

Хулиганството в литературата не е от вчера. Един литературен критик, покойник вече, издаде преди десетки години брошура на тая тема. Но докато хулиганството някога в буржоазното общество се смяташе за естествена рожба на системата, то днеска не е и не може да бъде законородено дете на народната ни власт. То е пришълче, дошло да размирва, да скарва, да сплетничи, да разрушава. Навсякъде нашата власт го преследва. Единствено в литературата то се шири безнаказано. Някой си самозванец може така да оплюе когото си ще и за това няма отговорност пред никого. То, хулиганството, си е намерило и оправдание, и покровители: „Защо ще ме гоните? Кой има право да посегне на свободата ми. Та аз стоя на здрави социалистическо-реалистични позиции, боря се за високо майсторство и художествено изящество. Стига са ни поднасяли само голи идейни, народностни и пр. огризки.“ То наистина добре се е барикадирало зад групи и групички, оттам най-удобно замерва с камъни. Негови покровители са често завеждащи и зам.-завеждащи в някои редакции, чуват го го като зло куче, което им е нужно да го пускат тук и там. Всеки като вземе пост в литературата, обръща идейната линия в лична, създава си кръг, който я провежда. Групата действува добре тогава, когато в нея влизат сдружени и верни, т. е. плюли си в устата, с развит нюх и силно зрение, ловки, измъкващи се от всякакви уловки, атакуващи, сразяващи, маскиращи се и играещи на обективност или пък притворни като семинаристи и послушници. Когато ще се пише за някого, разузнавачите трябва да установят кой е той, към коя група принадлежи, засягал ли е в миналото, настоящето и издавал ли е намерение за в бъдеще да вземе критично отношение към главния, зам.главния и завотделите. Ако се установи, че той е благонадежден, то за него ще се напише благосклонно. А ако е пък склонен да сътрудничи на групата и поддържа линията на главния, то написаното ще бъде още по-благосклонно. А пък ако се завербува, то критиката ще излезе превъзходна, както се полага на придворен. Ние нямаме дворци и царски особи, но придворна критика имаме. На всички е известно един такъв критик с небългарско име, което не споменавам, защото замирисва на нещо, дето не е за приказки. Той не само, че пише с възхвала за главния, но и бди във всяка статия първо да бъде написано нещо похвално

за него, че после да се открие огън по другите. Той спазва винаги стълбицата, протокола на августейшите. Дори и да не е писал на съвременна тема шефът му трябва да бъде споменат на първо място. При всеки преглед ежегодно; ежемесечно, във всеки брой на списание или вестник за вътрешна и външна консумация, придворните критици спазват стълбицата. В църквата има 12 апостоли, но 12-те им евангелия се четат само на велики петък през нощта всичките. У нас се четат във всяко списание, всеки месец, всеки брой. В църквата има 12 апостоли за всички църкви, но у нас всяко списание има свои 12 апостоли. Спомням си: „Жили двенадцать разбойников, жил Кудияр атаман“ но не е работа сега за песни, а до. . . истини.

Истина е, че нашата литературна критика значително изостава от литературата ни. Тя едва крета след опашката ѝ, и гълта като магарето прахуляка. Литературната критика стана частна собственост на някои „главни“. Взеха я на изполица като някогашни чорбаджии. Едно време Кирил Христов нарече един критик „литературен слуга“. Не знам дали е бил един единствен тогава, но ми се струва, че днес се навъдиха много литературни слугари. Младите ратайчета в това отношение са за награждаване. Тяхното съревнование е възхитително. Достатъчно е да им каже чорбаджията: „Давам дванайсет сребърника, плюс творческа командировка да усмъртиш оня тип, който ме ухапа и написа фейлетон срещу редакцията! Разбира се, признай му там нещичко като талант, а после го изкорми! Ако ножът ти не е досатъчно остър, ела тук, в редакцията е точилнята. Няма вече брусове, а модерна точилня! Шмиргели действуват тук. За една минутка наточват мозъка, та пуска искри!“

И се получава вместо битка за принципи и идеали, нещо като круговая порука, барикади за лична слава и величие. Нещо от гангстерските групички на Тексас, които събарят и възкачват президенти в литературата.

Хулиганщината и снобизмът в литературната критика се посрещат най-различно. Едни ги награждават, защото те си имат представители в някои звена. Други се усмихват съчувствено. Някои тържествуват, защото са усмъртени противниците им и е възтържествувала групата им. Мълчат бездушно ония, които не са засегнати, пазят се да не би да дойде техния ред на отрицание и изваждане от стълбицата. Обаждат се плахо тук-там някои, озъртайки се десет пъти, преди да прошушнат дали не са проследени, за да осъмнат една ранна утрин с детрониране.

Е, не е леко да си под мерника на хулиганщината. Докога ще властвува това пришълче от щата Тексас на културния фронт у нас? Не зная. Истина е, че нашата литературна критика вместо да воюва с буржоазното влияние, пренася го под формата на нещо ново, подновява като новаторски стари вехтошарски схващания и се показва неспособна с тия „антикритични“ схващания да оцени съвременната българска литература.

Ето защо някои писатели, пък и аз не слушаме тая критика. Тя никога не ме е вдъхновявала. Никога не съм чакал критик да ме учи как да пиша. Такава критика ми говори на чужд език и естествено не може нищо да ми помогне. Аз съм бил и ще бъда против книжниците и фарисеите в литературата. Нямам власт да ги изгоня от храма на изкуството, където са се набъкали и търгуват. Но с камшика на словото ще ги пляскам, когато ми падне случай като тоя. Навъдиха се хора, духовно бедни, които като нямат друга работа, се заеха с литературна критика и като напечатаха тук-там някакви статийки, току си въобразиха, че са нещо повече от Белински (те вече и Белински не признават, окото им гледа на другаде!) и

с дръзка самонадеяност взеха да правораздават. Използувайки нуждата от сериозна, дълбока, принципна критика, те се врат насам-натам, ловко плават из подмолите на нашето литературно съвремие, знаят добре законите на търсенето и предлагането. Напоследък един такъв критик все за новото село приказва, а пък сиромашкият, не е помирисал село. Все това му е в устата — новите хора не са с калпаци и потури. Като че ли някой е луд, та не види, че не са такива, камо ли пък да ги изобразява. И той дава наставления, които писателите на новото село ще изпълнят тогава, „когато евреин се върне от жътва“, както казва поговорката. Друг един, цигуляв и беломуляв, щръкнал като празен клас, заскача из голямата нива на българския език като скакалец и със сврачи крясък възвести от страниците на едно списание: „Вижте, вижте, аз набрах шепа житни зърна!“ Когато погледнахме вместо житни зърна, той изсипа глушина. И остана провиснал като ледунка под стрехата на българската литература. Трети един писа не другаде, а тук, във вашето списание приблизително така за един писател: Видях го в клуба на журналистите как се прозина и каза: — Щом се прозявам, зимата ще е люта!. . . И после обобщава, прави някакви невъзможни философски изводи, пренася автора на деветото небе и го прави мъдрец и светец. Мисля, че никой писател няма нужда да му приписват халюцинации, нужни за прехраната на някои объркани глави. Главното тук е, че литературната критика, като бяга от живота, бяга от литературната действителност, все повече се откъсва от принципност и идейност и се хлъзга по пътеките на измамата и фалшификацията. Ако се направи проверка, ще се види, че повечето от пророческите писания на тия критици не са се сбъднали. Напротив, те са опровергани от живота и времето. Те имат краткотраен живот всред една върхушка, която се нуждае от сензации. Но това е преходно. Тоя трус е локален, усещат го само по-горните етажи на литературните групи. Долу той никого не засяга.

Народът и не знае за него. Тия писания излизат халосни. Нито убиват авторите и книгите им, нито пък засягат читателите. Порасналият народ, кален някога в революционните битки и сега в социалистическото строителство, възправя снажен духовен ръст и взима въпроса за критиката в свои ръце. Народът никога не е давал оценки, че после да се отрича от тях, не е създавал догми, че после да ги разрушава. Това са вършили само критиците. Той премина много школи, само на една е чужд — на снобизма, хулиганството и фалшификацията. Той познава творците по техните произведения и съди само по тях; без да се интересува какъв пост заемат. Народът го интересува доколко е показан той и величавата му борба за идването на все по-хубав утрешен ден. И си казва думата — защо му харесват тоя автор и тия книги, какво е вярното и невярното, къде му гложди и кое го вълнува. От срещите си с ония, за които пиша, аз съм научил много неща, уча и ще уча. Преработвал съм книгите си само по бележки на читатели, които единствено са ме убеждавали в правотата си. Защото са били искрени. Читателите пораснаха значително през тия години и аз им вярвам, когато събрани като народ, казват: това ми харесва и това не ми харесва. Те не само правят сверка дали жизнената правда е отразена, но могат и да кажат как е отразена и превърната в художествена. А какво е предназначението на критиката, ако не това — да види как по своему писателят е отразил живота с цялата му сложност. И щом народът може да казва и да доказва вече това, макар и в неписана форма — народ, когото води и възпитава Комунистическата партия вече половин век, защо да не го смятам за най-честния, най-принципния, най-верния критик!

ЗА САМОБИТНОСТ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ

Чавдар Добрев

Често в наши спорове за съвременната българска драма ние сме склонни да изпадаме в крайност. В моменти на добро настроение отправяме само похвали към нея, в лошо разположение на духа сипем укор след укор. Жестът на прекалената толерантност в такива случаи се превръща изведнъж в язвителна и остроумна злъчност. Ако се откажем обаче от парадоксите и едностранчивите аналогии с творчеството на най-големите днешни европейски драматурзи, ние не можем да не признаем няколко важни факта.

Първо, след 9 септември 1944 г. в българската драматургия се извърши вътрешен взрив. Той дойде по линията на идеите, а това вече е сигурно доказателство за съществени промени в самото естество на драмата. Понеже драмата е действена история на обществото, тя не можеше да остане настрана от проблемите, които се поставяха с деветосептемврийската народна революция. Дори нещо повече. Тя се оказа в центъра на обществено-политическите борби, които решаваха съдбата и бъдещето на българския народ. В такъв смисъл тя се яви и продължение на основния дух на родната ни драматургия — на нейния обществен тонус и заангажираност.

И все пак, тук трябва да се има предвид още едно обстоятелство. Че докато в поезията, белетристиката, живописта, дори и в театъра ние имахме ярки образци на идейно комунистическо изкуство — Смирненски, Вапцаров, Караславов, Жендов, Дановски — в драматургията върховете на социалния патос след Вазов се бележеха от изкуството на Яворов в края на десетте години и това на Ст. Л. Костов в тридесетте години. Сиреч, от творчеството, което не си поставяше за цел безкомпромисната и резултатна борба срещу буржоазния свят, по-точно, което не воюваше в името на най-прогресивния идеал на епохата. Единствен по-категоричен пример в тази насока е пиесата „Деветата вълна“ на Вапцаров, но и тя за разлика от новаторските му комунистически стихотворения добросъвестно следва духовния строй на класическата Ибсенова линия в модерната драматургия. Какво показва това? Нашата драматургия след 9 септември трябваше по-полемично в сравнение с поезията и белетристиката да продължи националната традиция, по-рязко да изяви новия си идеен свят. Социалистическият идеал, който дотогава тя не бе изживяла дори и като перспектива, сега стана изведнъж реалност. Роди се нова действителност, с нови конфликти. Това, че революцията на 9 септември се превърна в празник без привичния реквизит на всяка революция — разстрелите и барикадите по улиците — не бива да ни въвежда в заблуда. Защото у нас се осъще-

ствии най-важният ѝ белег — слезе от историята една класа и на нейно място дойде друга класа — пролетариатът. Това по отношение на драмата означаваше: промяна на характера на конфликта, който вече престана да бъде просто противоречие между богатството и мизерията, а се поляризира главно в сблъсъците между членовете на новата социалистическа общност. Тоест, тук ставаше дума вече за социализма, за неговите проблеми, за тяхното „драматично изживяване". Социализмът не дойде като констатация. Той бе въпрос, отправен към всички ни: Как ще живеем в бъдеще? Същевременно той даваше отговор както с точната оценка на науката за социализма, така и с конкретността и неповторимостта на констатациите в изкуството. Понеже на този своеобразен изпит да се живее по нов начин се подлагаше цяло общество, цял народ, драмата спечели много.

Ако се съгласим с известната максима „В началото бе делото" ние трябва да подчертаем, че драмата ни след 9 септември се помъчи да усвои добре тази максима. Тя изживяваше историческите промени твърде активно, а това представлява възвръщане към първоизточника на драмата — да бъде акт, постъпка, динамична история на човека и обществото. Естествено историческите обстоятелства са все още само предпоставка за художественото творчество. Писателят е този, с когото възкръсва дълбоко индивидуалното и неповторимото в изкуството. Ние неведнъж сме били свидетели, когато фактите на изкуството са противоречили на пряката аналогия със социалната структура и физиономия на обществения процес.

И все пак — тъкмо обществото, неговите конфликти и борби са изходния пункт. Особено в нашия случай, когато новата социална среда и новият герой поставят нови проблеми пред драматургията, разширяват нейните възможности. Основните промени, които настъпиха в националната ни драматургия след 9 септември, според мене са заключват в следното: първо, съдбата на драматургичния герой се свърза по-тясно със съдбата на обществото. По-рязко се постави въпросът за отговорността на отделния индивид пред своя народ. Човекът се помъчи да излезе от своята самота, мъчителна трагедия, болезнена впечатлителност и да застане на авансцената на историята като фактор, който може да променя историята. Това от своя страна бе причина за втората съществена промяна: драмата разчупи тясната си обвивка, за да изяви по-категорично своето неизменно качество: да бъде обобщение, действена философия, жива повест на една епоха, на едно човешко съществувание. Историческият оптимизъм се наложи, а това също връщаше драмата към онова качество, което би могло да се нарече катарзис, пречистване, възвисяване. Това обаче е доближаване и до модерната драма, което в лицето на най-силните си духове ратува тъкмо за такова философско възмогване и обобщение. Всъщност, в световната драматургия на миналите времена е нямало такъв подчертан пиетет към общите проблеми, към философията, към търсенето на отговора. Тук може да се възрази веднага с посочването на имената на Софокъл, Шекспир, Ибсен, които в своето творчество самозабвено и пророчески изследват пролуките на човешката душа, низостта и величието ѝ.

В нашето време обаче това качество много по-тенденциозно се налага като императив, като максима как да се живее, като отговор, който претендира за цялата истина. Тук не по-малко място се остава на тълкуванията, на здравото и безпристрастно наблюдение, тук е много по-голямо влиянието на проповедника, на съдника. Всеки от големите драматурзи на епохата ни поставя въпроса: за сътресението от прехода в новата епоха, за отчуждението и изолацията на личността, за преодоляване на тази изолация,

за конфликта и съюза между индивид и общност. Отговорите, които се дават на тези въпроси, могат да ни учудят с дързостта или малодушието си, с вярата или песимизма си, с трезвата увереност или спокойно очакване на края. Взрете се само в творчеството на Горки, Маяковски, Брехт или това на Сартър, Дюренмат, Фриш, П. Вайс. Дори и идеолозите на антидрамата в лицето на Бекет, Йонеско или Пинтър не могат да избегнат този отговор. Колкото и да не обичат точните формулировки, те фактически ги дават. „Умирането на краля“ от Йонеско и „В очакване на Годо“ от Бекет — с крайния си песимизъм, „Носорозите“ на същия Йонеско — с пролуките на светлината от вярата. И което е по-важно — това са все рецепти как да се живее. В такова поведение повече или по-малко винаги го има назидателният пръст на педагога, учителя. Би могло да се каже, че това е крайност, че тази драма отстъпва с нещо пред космическото равновесие, безкрайно разнообразие, живописна яркост, цялостност на характерите, на поведението и съдбите в драматургията на Шекспир например. Че тук има прекалено социологизиране или психологизиране, прекалено вглъбяване в човешката душа, прекалена абстрактност, която води към пороците на тезисността. Че тук го няма натуралното здраве на големите духове от типа на един Гьоте, че тук духът на Фауст е поискал наистина много, че той в желанието си да узнае всичко, дори и последната истина е превърнал безкрайното в крайно, неузнаваемото в проходима пътека и т. н. Подобни съображения не са безпочвени, не е толкова трудно да се състави обвинителен акт за съвременната драматургия. Тя прекланя глава пред постиженията на ненадминатите гении на драматичната култура — гърците и англичаните. Но в края на краищата никой не е казал, че нашата драматургия трябва да бъде върха, последния синтез. Едно обаче е задължително — съвременната драма да има свое лице, свой дух, своя неповторимост. И тя го има! Дори и с крайностите си.

Впрочем това, което е плюс за модерната драма, е и нейният минус, нейната слабост. Тъкмо стремежът ѝ във всичко да търси философията, абстрактното обобщение, цялата истина наранява често крехката снага на индивидуалното и конкретното. Тази драматургия все не намира „златното“ равновесие. Когато прави психологическа дисекция, тя непременно ще се помъчи да замести психологията, когато се втурне във вихъра на политическите борби тя ще поиска да се превърне в политика, когато обобщава философски, тя носи в себе си и чертите на философския трактат. Впрочем в този факт е и нейната прелест, символ на вечния стремеж към себепознание. Това засилва полемичната ѝ острота, диалога ѝ с епохата се откроява по-ярко. И колкото и да искат да отбегнат този въпрос някои от представителите на днешната драма, това не им се удава. Навсякъде като предзнаменование, като бич или като светла зора, като надежда стои сянката на революцията. Ето например пиесата на П. Вайс „Преследването и убийството на Марат“, пожънала най-голям успех на Запад през 1964 г. В тази пиеса революцията се възпява чрез устата на Марат, революцията се осмива, хули, изстрадва с репликите на маркиз дьо Сад, тук, както и в по-голямата част от творбите на днешната драма е ясно едно — че без тази тема на революцията и контрареволюцията, без този разговор за решението, за отговора на човешкото съществувание модерната драма не може да съществува, тя не може да създаде трайни образци.

Аналогиите, които тук направих, са отклонение в известна степен от основната тема на статията ми. Но те имат същевременно и отношение към въпросите, които ни интересуват, към това, с какво обогати 9 септем-

ври духа, характера, темперамента, ядрото на българската драматургия. Те подсещат, че 9 септември въведе нашата драматургия по-тясно във водовъртежа на основните проблеми на модерната драма, че с него се даде възможност за разширяването на социалната основа, за по-смелото навлизане в сферите на решаващите въпроси и отговори. За никого не е тайна, че нашата драма, след победата на народната революция тръгна по пътя на социалистическия реализъм. Сиреч, тя се зае да разкрива новата действителност съзнателно, доколкото може да бъде съзнателно художественото творчество. Главният критерий стана идеята на социализма, социалистическият идеал, борбата за построяването на новото общество и конфликтите, които се появяват в този процес. В една статия за модерната драматургия бях чел, че докато на Запад в драмата господствува, въпреки всичко, песимистичната багра, в нашата социалистическа драма властвува оптимизмът. Когато този оптимизъм е символ, въплъщение на историческата вяра няма нищо лошо. Дори нещо повече, това е качество. Но за съжаление в модерната драма нещата често се довеждат до тяхната обратна страна. Учителите на Волтеровия Кандид влизат твърде често в своите роли, за да превърнат фактите в карикатура или в нещо подобно на карикатура. Докато на Запад понякога песимизмът се превръща едва ли не в модна рокля на видна дама от обществото, у нас оптимизмът също олекотява често и става поза пред огледалото. Тази опасност е реална и тя не бива да се търси само в някои литературни конвенции. Тя се подхранва и от прекаления пиетет към абстрактното, който понякога затуля вярната посока, давана от конкретното действие или постъпка. Пострада ли българската драма след 9 септември от болестта, за която говоря? Пострада. Глупаво ще е да се отрича. Освен това, тя продължи да следва и „линията“ на българската национална традиция — драмата да върви след поезията и белетристиката.

Въпреки това ще бъде несериозно, ако се ограничим в случая с недоброжелателни забележки или хитроумни игри. Ако ние застанем в позата на пътници от друг свят и раздаваме мизантропски присъди. Ако поискаме за сметка на труда, на творчеството на пионерите на социалистическата ни драма да се самоизтъкнем, да покажем тънкото и позлатено жило на нашия критически писец. По-правилно ще бъде критикът да се потопи в атмосферата на раждането на художествените явления, да открие новото, да покаже истината на едно развитие, да погледне лице в лице фактите и фигурите на хората, които създават физиономията на новата българска драма. Само такъв подход, лишен от моминско кокетство, изпълнен с грижа и обич, може да осигури някаква реална помощ или поне да даде реална представа за състоянието на нещата. Естествено това би трябвало да се направи, в един или друг аспект от нашата театрална и литературна мисъл. Тук особено голяма роля би могъл да изиграе социалният анализ, социалната психология, понеже драмата, това изкуство на действието, е може би най-близко до непосредственото изживяване на обществените съдби. В тази статия аз се стремя повече да поставя само някои въпроси във връзка с творческото многообразие на модерната българска драматургия, във връзка с израстването на нейния самобитен лик, въплътен в различните физиономии на творческите индивидуалности и таланти. Сиреч, тук става дума за кратките характеристики на някои от най-ярките представители на новата ни драма, които вече са и белег за развитие, за растеж, за подълбоко навлизане в проблематиката на новия ни живот и на новия герой.

Но тук се натъкваме на такъв въпрос: не противоречи ли казаното досега за единната духовна насока в модерната драма с тезиса за многообразието на почерците и творческите индивидуалности? Самият факт на съществуването на различни писатели с различни натюрели и превъплъщения не е ли отрицание на обобщителната мярка? Не е. И ето защо. Преди всичко диалектическото единство между единната насока и творческата неповторимост, която ражда разнообразието на стиловете и почерците, е неотменен закон на свободното творчество. Тъкмо наличието на индивидуалните стилове, тъкмо многообразието ни позволява да търсим в тях и момента на единството. Иначе би се получила унификация, редица от строени войници. Би имало само извод и обобщения, обща и абстрактна истина, полемизираща с конкретното явление. Например в древна Гърция са работили и Есхил, и Софокъл, и Еврипид, които са притежавали оригинални и внушителни индивидуалности и въпреки това, ние говорим с пълно право за общите черти на древногръцкото изкуство. По времето на Шекспир имаме аналогичен случай. Само в естетики, които служат на едностранчива нормативност, като тази на френския класицизъм, се стига до игнорирането на индивидуалния цвят. Но дори и тук творчеството, щом е творчество, разбива бариерите и се осъществява в самобитния живот на Корней или Расин. Разбира се, случаят с френския класицизъм, самият факт на пренебрегването на личното и неповторимото, на необходимото многообразие, е нанесъл неизмерими вреди на изкуството, на литературния вкус, на първичното възприемане на живота. Историята на човешката култура показва, че творческото многообразие не е каприз на отделните периоди или епохи, а характерна вътрешна особеност на изкуството, което се развива естествено и свободно.

Но тук нерядко се привежда като контрааргумент и друга теория: че едва с епохата на Възраждането, с появата на рицарския роман и урбанистичното творчество започва да се изявява и многообразието. Сиреч, докато гръцкото изкуство и изкуството на френския класицизъм е под знака на общия стил, то с развитието на буржоазните отношения с разрушаването на феодалните прегради, привилегии и условности се утвърждава изкуството на различните и дълбоко индивидуални стилове. Безспорно в подобна теория има рационално зърно, защото тя отразява истината за засилената роля на творческото многообразие в изкуството на новото време. Въпреки това, трябва да се подчертае, че фактически коренна модификация тук не се осъществява. Защото и в XIX в. не е трудно да се намерят както индивидуалните прояви, така и общите закономерни черти. Сиреч, да се открият двете лица на стила: едното по отношение на неповторимото, другото по отношение на общите черти на епохата, на литературните идеи и вкус. Двадесети век е още по-противоречив в този аспект. Тук действително има невиждано многообразие, поляризиране на естетическите прояви, платформи, изяви. Понякога на човек просто му е невъзможно да си представи, че в един и същ век живеят и Горки, и Бекет, и Дюренмат и Уйлямс, и О'Нийл и Афиногенов, и Маяковски и Сартър. Колко разнородни писатели са това като индивидуалности, като естетически позиции, граждански гласове, лични драми, поглед към света. В същото време обаче трябва да се имат предвид няколко други обстоятелства: първо, дори и в този си разрез модерната драма, както въобще съвременното изкуство или култура, подлежи на обединяване според различни позиции: идейни позиции, лични вкусове, формални черти и т. н. Например общата комунистическа позиция сближава такива различни

творци, като Горки, Брехт. Второ, наред с общия поток в XX в. има и художници, които по-отстрани обхващат кардиналните въпроси на времето, не са наклонни към философски и мащабни обобщения, предпочитат да изследват едностранчиво аспекти на душевните състояния, на комедийните или драматични ситуации и т. н.

Това, което се осъществи в българската драматургия след 9 септември, има важно и принципиално значение тъкмо във връзка с проблема за творческото многообразие. Докато в националната ни драма преди освобождението от фашизма имахме по-често гастроли на даровити писатели, силни избухвания на ярки личности, какъвто е случая с Вазов или Яворов, сега ние можем да говорим с по-пълно основание за многообразие на творческите индивидуалности, за драматурзи със своя физиономия, които съществуват и в хоризонтален разрез, сиреч, които са съвременници. В течение само на двадесет години в нашата драма се появиха самобитни творци като Камен Зидаров, Иван Пейчев, Георги Джагаров, Димитър Димов, Орлин Василев, Валери Петров, Иван Радоев и др. Този факт говори за разкрепостяване, вътрешно освобождаване на творчески сили. Освен това, фактът на многообразието на съвременната българска драматургия показва още, че и действителността на социализма е причина за такова многообразие, че тя самата крие в себе си неизтощима мощ, енергия, че тя е изпълнена с действия, конфликти, а не е просто повод за нямо съзерцание или за уморени констатации. Тази нова действителност, която се формира едва сега, гъмжи от борби, надигащи се страсти, воли, противоречия, от съзнателни пориви да се превъзмогнат фуриите на низостта. Тук всичко сега се осъществява, излива. Тук има исполинска борба между старото и новото, между напредничавите сили на комунистическия идеал и онези, които представляват рутината, схематизма, опростителството. Тук се сблъскват едно голямо безкористие, което има реална почва и един опит да се използува това безкористие. Тук се воюва за бъдещето на човечеството, за първия съзнателен ден от неговата история. Всичко това поставя извънредно отговорни и обществено значими задачи пред драматургичното творчество, което в живи и действени форми, в актове и постъпки възпроизвежда, обобщава, дава философски еквивалент на жизнените обстоятелства, борби.

Разбира се, ние далеч не можем да кажем, че нашата драматургия се е справила с тези безкрайно трудни и нови задачи, че тя е успяла да стане барометър, знаме в тези усилия на нашето общество. Ние все още разширяваме позициите си главно в ширина, все още не ни достигат прозорливост, социална смелост, принципиалност, умение да разкриваме силни и внушителни характери, страсти, да изгаряме в пламъка на идеята, да изтлееме в това свято задължение на изкуството: да бъде съвест на своето общество! Кои са причините? Основната причина според мене е, че ние още не сме се научили да мислим достатъчно диалектично. Ние, които защитаваме най-високия идеал на времето, често робуваме на дадена формула или на конвенции, които нямат нищо общо с идеала на комунизма, ставаме пленници на повърхностни декларации, пилеем се по юбилейни тостове, чоплим дребни проблемчета, а забравяме за това — че социалистическата драма трябва да бъде, както подчертава Енгелс, съчетание на Шекспир и Шилер, да възкръсва в животворния синтез на натуралната пъстрота, яркост, пълнокръвие и на победната, безкомпромисна, съзнателна идейност. Че изкуството на социализма, това е знаме за битки, книга на мъдрости и истини, училище за трезвост и историческа вяра, бич за сребролюбците, мъжествена надежда на крачещите с „левия марш на епохата“. И колко

жалко, че ние така често забравяме за това. Че се люшкаме между брегове, без да стъпим върху истинска здрава почва. Колко усилия се разпиляват в това кръжение около характера, около психологията, около необходимия съвременен патос. Новата драматургия, именно защото е комунистическа драматургия, трябва да насочи главното си внимание следователно към големите социални въпроси на нашето общество, да прониква дълбоко в мислите и чувствата на съвременника ни, които се обединяват най-вече от любовта към комунизма и волята за борба срещу страшните пороци на еснафството, бюрократизма и конформизма, маскирани зад безкористни, светли, а всъщност особено опасни за делото на социализма фалшиви слова и лозунги.

И все пак — нашата драматургия след 9 септември не направи малко. Тя си постави такива проблеми, които може да решава вече в едно и също време с модерната световна драма. Тя повече не закъснява. Нейните нови плодове не са сладки само с националната си екзотика. Те се превръщат постепенно и в лекарство, което лекува сега, без закъснение. Това влизане в общия път, заживяване с новите драматургични идеи е неизмеримо завоевание за съвременната българска драматургия. Безспорно нашата драма, както вече подчертах, е още в сферата само на поставените въпроси, в нея повече са набелязаните неща, отколкото резултатите. Тя все още не е на равнище, което може да я постави наред с водещите драматургии в света. Но факт е същевременно, че българската драма, особено през последните години печели все по-голям успех в народнодемократичните страни или в СССР. Макар и да изостава, поради различни причини (зависещи не само от нея) от общото равнище в Чехословакия или Полша и др. тя вече би могла да издържи сравнение.

Преди да се спра на някои от основните представители на днешната ни драма, бих искал да поставя един такъв въпрос: Какъв е пътят на развитието на социалистическата ни драматургия, каква е нейната главна насока. Според мене, разглеждана в такъв аспект, българската социалистическа драма има досега два основни периода на развитие: първият започва от годините непосредствено след 9 септември и постига своите най-внушителни постижения в лицето на Камен Зидаров, Орлин Василев, Георги Караславов, Тодор Генов, Крум Кюлявков, Л. Стрелков. Вторият период започва с появата на поетите-драматурзи Иван Пейчев, Георги Джагаров, Валери Петров, Иван Радоев. Както при всяко периодизиране и тук има много условности в посочване на имената. Силният талант разчупва рамките, за да даде сокове и на тези, които идват след него (например К. Зидаров). Основният критерий за такова разделяне и периодизация е преди всичко отношениего към проблема и героя на драмата. В първия период така или иначе основният въпрос е: на кого принадлежи правото на власт — на пролетариата или на буржоазията. Независимо дали става дума за мащабната конструкция в драмите на К. Зидаров или за семейно-битовата обстановка в пиесите на О. Василев. Тук героите се вълнуват повече от общото поставяне на въпросите за героизма, за патриотизма или за верността към партията. Тук са твърде много елементите от хрониката на едно време, на едни човешки съдби. Тук се търси най-вече главната закономерност и често се забравя за нюанса, за вътрешната структура на човешкия образ — с всичките негови раздвоения и опити да преодолее това раздвоение, с мъчителните въпроси на всекидневието. Най-парадоксално това се проектира в драматургията на О. Василев, където често пъти битовата обстановка, делението на действия, които предполагат прецизен анализ, кон-

трастират необичайно с пиетета и постиженията в областта на синтеза, с твърде тезисното на места разкриване на психологията, мисълта, на духовния свят на героя. Преимуществото на К. Зидаров в случая е, че при него импозантната постройка, великолепният жест, рицарското движение, ораторския патос, актьорското самозабвение и романтична хипербола се съчетават с щрихованието на характера, с набелязването на проблема, с непрекъснатото опиянение от високото чувство.

Трябва да се подчертае едно важно качество на тази драма — нейната категорична и ясна идейна форма. Тук фронтовете се делят много порязко, опорните точки се набелязват съвсем точно. Колебанията са помалко, убедените действия на героите се редуват едно след друго. Народната победа — това е ядро на мисълта, това е дълго лелеяна мечта, която трябва да бъде достойно отбелязана. Но в тази драма се поставят и няколко други въпроса: за това, че народното освобождение трябва да бъде художествено и ярко осъзнато, да се разкрие какъв характер е имала вековната борба на българския народ, какъв път му предстои за в бъдеще. Нужно беше да се построи мостът между настоящето и миналото, между историята и съвременността, да се покаже победата на 9 септември като логична последица от историческото развитие. Не е случайно, че първите опити в драмата след 9 септември бяха пропити с дълбок и страстен политически патос, с повтарящия се мотив за вярата в историческата необходимост на антифашисткото въстание. Мнозина писатели тогава предпочитаха естествено и закономерно патетичното слово, лозунга, който се изрича безапелационно. Възторгът и въодушевлението рушаха преградите и се разливаха буйно. В периода непосредствено след 9 септември както за цялата ни литература, така и за драматургията бе характерен този стремеж към по-крупните и мащабни решения. Съдбата на отделната личност при такъв подход често се стопяваше в единното понятие за народа. Сега народните маси се превръщаха от скрити сили на драматичното действие в негов активен субект. С това навлизаха в драматургията ни нови проблеми, нови сюжети; композиционните центрове се изместваха, старата архитектоника се рушеше. Каквито и да ни бъдат възраженията към драматургията на Лозан Стрелков например, колкото и да ни смущава тезисното и голо илюстративно решение на революционната тема при него, ние не можем да не отбележим, че със самата си организация, с делението си на епизоди, с политическата си тенденциозност, с новия свят на нелегалните работници, партизани, антифашисти, с фабулата около подготовката на 9 септември, около случки в нелегалния живот тя има намерение да даде по-широко представа за политическата действителност, за обществения климат в нашата родина. Обективно погледнато тук се извършваха два успоредни процеса. Първият засяга самото същество на драмата — патетиката, романтичния подем, вторият има отношение главно към формата и кореспондира в някои свои пунктове с теорията на епичния театър. Най-вече става дума за относителното приближаване на драматичния жанр до многосюжетността на епоса, до това, че наред с основната линия на сюжета се примесват и нови теми, фабулни развития, ходове и т. н. В „Царска милост“ действието се пренася на широка арена — от селския двор на фронта, от идиличната семейна среда в залите на двореца, а в пиесата на Кр. Кюлявков се показват димящи силуети на опожарени къщи, сборища на партизански отряди, живописни батални картини, към смъртта се запътва не обреченият от съдбата герой, а цели групи от хора, уверени в победата.

Тук нараства значението на по-сложната композиция, а присъствието на много действуващи лица на сцената изисква и по-друго майсторство: трябва да се намери нужното равновесие между основната линия и допълнителните сюжетни ходове и в съответствие с това да се разположат и разиграят героите на пиесата. Понеже всеки от тези нараснали на брой драматични образи има своя съдба, а тя трябва да се загатне и развие, макар и скицирано, увеличава се значението на по-сгъстената и определена драматична проява. Още Аристотел заявяваше, че драмата изисква пределна сгъстеност на драматическите страсти, жертвуване на допълнителните части и моменти заради главното, известна аскетичност, отказване от описателността, от многосюжетността, от наличието на пъстра галерия на типове и т. н. По-късно това изискване на Аристотел бе доведено до своя парадокс от поетиката на Буало, макар че в основата и на теорията на Буало се съдържаше рационална истина. Не е случайно, че в XIX в., след като беше отречена поетиката на класицизма, не само Ибсен, но и най-върлите й врагове като Юго запазиха редица нейни положения, например деленето на пиесата на действия, а не на епизоди. Всичко това показваше, че тук може да има и здрава логика, съобразяване с вечни закони на истинската драма. Същевременно обаче драматичните автори винаги са чувствували ограниченията на жанра. Те много често са искали да покажат повече, отколкото им позволяват определените рамки. Драматургията на Шекспир успя да постигне синтез между драматическото напрежение и панорамността на историческия пейзаж, колорит, персонаж. В XX в. особено с появата на революционната драматургия това влечение към пиесите с епизоди се усили явно. Пример за това е младата съветска драматургия. У нас след 9 септември, пак под влияние на една народна революция съвсем закономерно дойде предпочитането към такъв вид драма. Самият живот разби условността, правилата, той внесе суровост, множество конфликти, мирис на натуралното, той вдъхна смелост на драматурзите да обогатят произведения с повече цветова багра, движение, с повече герои, с повече картини, с по-голяма пъстрота. Но тъкмо това освежаване на драмата, това разчупване на строгата рамка стана костелив орех на мнозина драматурзи. И докато К. Зидаров успешно преодолява тази опасност с таланта си да възвиси до равнището на силно художествено внушение прекрасния стремеж на борещия се човек, Л. Стрелков остава най-често в пределите на една политическа хроника на времето и нравите, съвсем близка до публицистиката.

Първата пиеса след 9 септември се появи през 1946 г. Макар че е само пионерско дело, тя показва в зародиш някои съществени черти на бъдещата драматургия. Пиесата се наричаше „Борбата продължава“ с автор поета-комунист Кр. Кюлявков и разкриваше момент от антифашистката борба, нейния героизъм и величие. Тук го имаше всичко, което би могло да се каже за драмата ни от първите години — агитационен патос, политическа тенденциозност, решителност в действията на героите, разширяване на жизнената панорама, увеличаване броя на героите. Тук имаше и схематизъм, който бе израз на противоречието между страстното желание да се защити боево комунистическата идея и неумението да се навлезе по-дълбоко в душевния свят на драматичните образи. Пиесата на Кр. Кюлявков можеше да има няколко възможни продължения. От една страна — да бъде следвано романтичното отношение към героизма на българския народ, от друга — публицистичната откровеност на изказа, от трета — по-

ставените проблеми можеха да бъдат по-нататък анализирани, диференцирани и оценявани.

Според мене вторият период от развитието на социалистическата драматургия се характеризира именно с продължаването на последната насока — анализирането, задълбочаването в характера и проблемите на новото време. Колкото и да е парадоксално, но този опит за по-внимателно вглеждане в душата на човека дойде от поезията. Казвам, парадоксално, понеже поезията е по-малко причастна към анализа, проблемността, тя повече предпочита да бъде откровение на едно чувство, на една изстрадана мисъл. От самото ѝ естество произтича тази нейна особеност — да ни въвежда в по-личен свят, в по-интимни преживявания, сиреч, да отстъпва пред мащаба, обхвата и широката проблемност на епоса. И все пак, защо тъкмо поезията бе отправната точка, началото на един продуктивен процес в българската драма? Причините са няколко. Преди всичко, с развитието на нашето социалистическо общество проблемите на живота се промениха. Докато непосредствено след 9 септември действително основният въпрос бе: кому принадлежи властта и правото на тази власт, по-късно, когато нашето общество навлезе в новия период на активното социалистическо строителство вече престана да бъде дискусионен въпрос за властта, а конфликтът между народа и враговете на народа така или иначе отпада на втори план. Сега вече ядрото на конфликтите трябваше да се търси в самия живот на социализма, в задачите, които стоят пред нашия народ и трудностите в тяхното решаване. Сега трябва да се усвои, да се разкрие художествено една нова социална среда с нови взаимоотношения: тук в нов план изникват въпросите за доблестта и героизма, за моралната твърдост и гражданската позиция, появяват се темите за борбата срещу еснафството, догматизма в мисленето, конформизма, за непосредственото участие на всеки човек в социалистическия живот, за новите форми на комунистическата принципиалност и безкористие. В СССР, както твърди в своята книга за театъра съветският режисьор Г. Товстоногов, се е извършил аналогичен процес. След революцията основната тема и тук е била борбата срещу реакцията и контрареволюцията, в характерите на героите не се е навлизало по-дълбоко или по-точно те са били показвани само от един ъгъл. Тогава са се пишели дори и пиеси за това дали комсомолецът има право да носи връзка или да обича. В съвременното съветско общество обаче стоят други въпроси. Младият зрител, който се занимава с кибернетика, с изследване на космоса, подготвя полети до луната, гледа всеки ден телевизия и кино, достига до непознати тайни на битието, разполага с по-широка култура, вече иска и повече знания за човека, за неговия характер, иска по-сериозни проблеми да се поставят и решават в драматичните произведения. Така говори Г. Товстоногов за състоянието на нещата в СССР. В България ние сме свидетели на същото явление. Макар че у нас съществуват и наши „български“ особености.

Една от тези особености е и прякото въздействие на поезията върху развитието на националната драма. Поезията според мене в случая изиграе роля главно с две свои качества: първо с интимността си, която позволява да се погледне по-дълбоко във вътрешното битие на индивида, и второ, с умението си да види във всичко голямото и значимото. Сиреч, тук има емоционална реабилитация на личността, в името на един интелектуален и мисловен процес на задълбочаване в нови проблеми. Аз вече споменах за това, че след 9 септември нашата драматурия усвои някои от уроците на Брехт що се отнася до епичната мащабност на рамката на пиесата, но

тя отстъпи крачка от повелята да бъде познание за човека, за неговия характер, за неговите сложни вътрешни проблеми. Сега поезията се опитваше да запълни тази празнота. Тя отново откриваше, че човекът е един задъхан борещ се герой, страдащ от противоречия и съмнения, но вярващ въпреки всичко. Тя се връщаше към по-солидните измерения на конфликта, към необходимата за драмата прецизност в разкриването на душевното състояние. Аз си спомням с какво учудване на времето бе посрещната пиесата на Иван Пейчев „Всяка есенна вечер". Какво ли не бе писано за нея. Мъглява, идейно неиздържана, стихиен порив, разляти герои, неоформени индивидуалности и т. н. В същото време публиката ръкопляскаше на спектаклите възторжено, тя живееше с тази пиеса, чувстваше, че отговаря на нейни мисли. Тази публика с изумление узнаваше, че в българската съвременна драма лошият човек може да има същевременно и добри качества, което ще рече, че тук се търсеше органичната сложност и единство на характерите, подлецът можеше да страда от съмнения в своята подлост и дори да се чувствува нещастен, а чистият човек да потъва в миязмите на една безпътица, за да изгрее отново след това като пример и със своя уж скептицизъм. Какво показваше това? Че българският зрител и читател искаха наред с разширяването на общия периметър на драмата да се разширяват и представите за човека, непрекъснато да се открива, да се поставят новите проблеми.

Не бива също така да се забравя, че тази драматургия се появи и в един нов политически момент, когато след XX конгрес на КПСС се започна постепенният процес на преодоляването на последствията от култа към личността. Това, което в политиката се изрази в репресиите, в прекалената централизация, в нарушаването на основните принципи на социалистическата демокрация, в областта на духа и на изкуството се прояви като едностранчива тезисност, повърхностно и тенденциозно лакиране на отношенията между хората, схематизиране на образите, пренебрежение към основния обект на драмата — човека, неговия духовен свят, неговите конфликти и борби. Тогава драматургията ни дори с най-добрите си представители нерядко приличаше твърде много на мършава мома, която червисва своите устни: тук най-важното линееше и съхнеше, но в замяна на това съвсем не липсваха блаженото успокоение, захаросаните интрижки, парадирането и високия тон на политическата агитация. А за душевните смущения, за парливите въпроси на съвестта, за мъчителното проглеждане на човека не се пишеше. Обяснението за това явление, както подчертах, трябва да се търси главно във времето на култа, макар че и самите исторически обстоятелства диктуваха известна абстрактност и политическа декларативност. Но значи ли всичко казано дотук, че аз се опитвам да подценя значението на гражданския патос в съвременната ни драма, че се обявявам против политическото ѝ острие? Ни най-малко. Важното е обаче какво се разбира точно под тези понятия и дали те се разглеждат в движение. Защото най-малко би било оправдано да се противопоставя гражданският и обществен дух на вътрешния свят на човека. Особено, когато вече отминат първите години на непосредствения двубой. И още нещо. Докато за обикновения гражданин може да се намери и някакво извинение за неговото съучастие в изграждането на цялата атмосфера и дух на култа — излъгано доверие, незнание, известна предпазливост и т. н., за писателя такова извинение няма. Обяснение на факта — да. Но извинение, разбирано като извинение на творческата изява — не съществува. Ние може да реабилитираме емоционално един писател като личност, но неговото

творчество не може да бъде реабилитирано. Схематизмът си остава схематизъм, дори и когато ние обясним поради какво се е появил. Обяснението на факта не може да възкреси мъртвеца. И тъкмо в тази аксиома се съдържа драмата на твореца и предупреждение за неговия дълг като художник. Писателят е длъжен, ако иска да остане писател, да не страда от късогледство, да има историческа прозорливост. В сферата на художественото творчество милият наивитет съвсем няма онази притегателна сила, както има при младото и невинно момиче.

Но да се върнем към интересуващия ни въпрос за поезията в днешната ни драма. Тук трябва да се отбележи още нещо — това, че онези, които внесоха поетичната струя в нашата драматургия, бяха наистина поети в голямото си число — Ив. Пейчев, Г. Джагаров, Ив. Радоев, В. Петров и др. Те донесоха със себе си характерните особености на своя талант, но заедно с това и нещо съществено въобще за българската поезия — гражданския ѝ дух, яркия лиричен патос, стилистичната ѝ багра. В резултат на това се получи „субективизиране“ на жанра, стремеж драмата да се превърне в средство за жив и вълнуващ разговор между поета и зрителя. Сякаш нашите поети се бяха почувствували малко сковани в диалога си с немия зрител или с малобройната аудитория на литературните четения. Те поискаха да срещнат една по-компактна маса от консуматори на художествени ценности и да им заявят: „Ето, това ние считаме, че е необходимо да се каже за човека и за света.“ По този начин тук авторът заговори вече с пълен глас, бих казал „персонифицира“ се в отделните герои на пиесата. Това, което знаменитият теоретик на драмата от първата половина на века Алфред Кер считаше за смъртен грях: да се наруши автономията на образа, който той отделя напълно от неговия творец, сега се превърна в своята противоположност. Спомням си, че преди години бях чел едно дълбокомислено съждение за Маяковски, в което се обясняваше защо Маяковски, поетът на класата и народа, започва винаги разговора си с това прокълнато и частнособственическо: Аз. Тогава се спореше за Маяковски, за един поет и за мястото на това „аз“ в поезията. Естествено нелеп спор. В драмата обаче подобна дискусия не би изглеждала толкова невероятна. Дори напротив. Тук драматичният образ действително се ползува с правата на относителната автономия. В поетичната драма обаче бе нарушен и този принцип. В тази драма нараства значението на „стихотворната“ тема, на поетичното внушение. Тук заедно с образите властно се налага и една обща идея, която за разлика от по-рационално построените пиеси, нерядко въздействува като настроение, като лайтмотив, който може да обедини дори и противоположните мотиви. Тук основният акорд се носи мощно и със симфонична изразителност пленява въображението. Диалогът и външното въздействие изменят до голяма степен функциите си. Сега наред с диалога придобива по-голямо значение и монологът. Дори бих казал зад думите твърде често прозира друга истина и съдържание. Външното действие също загубва част от своята стремителност за сметка на опоетизиране на обстоятелствата, на по-проникновено вглеждане в човека. В резултат и сюжетът не се разгъва вече така последователно, а си има свои контрапунктове, които могат и да не се определят от ходовете на фабулата. Едно движение на душата може да задържи окото на драматурга по-дълго, отколкото е прието за необходимо, а при друг случай, когато става дума за прост драматургичен преход разстоянието може да се пробягва с кинематографична бързина. Ясно е, че при такъв подход драмата става вътрешно по-многоцветна и изразителна, повече внимание се отделя в нея на втория план и сценичната

метафора. Героите не са така монументално завършени, но в замяна на това духовната им организация е по-тънка и напречният разрез — по-дълбок.

От казаното дотук се вижда, че аз приемам раждането на поетичната драма не само като една необходимост, но и като стъпка в движението на съвременната ни драматургия. Считам, че нейният принос е важен, той засяга самото същество на драматургията ни и това ме кара да я отделя като отделен период в съвременната българска драматургия. Ето защо не съм съгласен с някои превзети и едностранчиви отрицания на постиженията на тази драма, която особено през последните две-три години се наложи окончателно като факт в културния живот на България. Същевременно според мене тази драма е все още само подготовка към създаването на зрелите образци на новата ни драматургия. Поетичната атмосфера, интимното чувство, повишеният интерес към индивидуалността са качества. Но аз не мога да се освободя от чувството си, че на тази драма все нещо много съществено се изплъзва. И тук не става дума само за известно стесняване на погледа, на необходимия мащаб, каквото има и в такава изящна творба като „Когато розите танцуват“. Но и за нещо по-важно. Кое е то?

Социалната дълбочина, ярките характери и особено — проблемността. В модерната драма най-големите успехи се постигат все в сферите на тази проблемна и философска драматургия. Аз не говоря тук за докторски дисертации върху битието. А за това — да се научим да поставяме въпроси! Да искаме повече от човека! Да го поставим сред големите конфликти и проблеми на времето! Не само да стигнем до констатацията: тежко му е на моя герой или той е щастлив. Но и да зададем следващия въпрос: Защо? Коя е причината? Не само да твърдим, че сме отговорни пред своето общество. Но и да видим кои са основните проблеми на нашето съвременно общество, кои са болестите и кои са неговите знамена. Тук е необходим вече анализаторският талант на лекаря, нещо от проникновеността и безкомпромисността на Брехт, както и умението да се анализира, да се посочва най-главното. Революцията, нашата революция на XX в., е социална революция. Тя не е „революционно“ самоусъвършенствуване ала Метерлинк, тя е борба на интереси и привилегии, на демокрация и терор, на социализъм и реакция. Тази епоха е строителство на нов свят. Велик, защото се строи в името на човечеството, а не поради облагите на неколцина. Драмата на XX в. не може да не носи светлата идея на комунизма или някакъв отблясък от нея. Тя не може да бъде извън социалните въпроси на епохата, които би трябвало да превръща в съдби, психологии, сблъсъци на характери и т. н. Социология ли е това? Не. Това е само посочване на най-главното, което би трябвало да бъде център на драмата. Отделяне на съществения от второстепенното. Необходими ли бяха в първоначалните години агитационният патос, лозунгът, агитката? Необходимо ли бе поезията по-късно да обогати и възвиси драмата? Необходимо. В същото време най-важното, което би осъществило нашите надежди в резултати, зрели и достойни за изкуството на социализма, още не е станало. Само големите драматурзи, които съчетават в себе си общественика, поета, социолога, философа и могат да поставят и решават високохудожествено важните проблеми на нашето общество, ще осъществят по всяка вероятност и качествения скок в българската национална драма.

Последните изводи са в сферата на очакванията. За тях повече се позовавам на бъдещето, макар че сегашното развитие на българската драма

дава основания за подобни разсъждения. Но нека се върнем към живите факти. Дори и заради това, че само по такъв начин можем по-конкретно да посочим какво би могло да представлява бъдещето. Това, което си позволих да направя, разделяйки досегашното развитие на нашата съвременна драматургия на два периода, дава представа за някои съществени тенденции. Но тъй като в изкуството, освен тенденции съществуват и имена и индивидуалности, сега ще се помъча да осветля въпроса от друга страна: какво донасят отделните писатели в осъществяването на процеса, за който говоря, каква е тяхната роля и значение. Сиреч, ще защитя мисълта си за многообразието в съвременната ни драма по най-простия, но и единствено верен начин, като посоча конкретно, че съществуват индивидуалности на драматурзи със своя физиономия, цвят, мисли, чувства, духовна проблематика. Тук аз естествено нямам възможност, поради размера на статията да засегна всички имена, нито пък мога да си позволя нужната изчерпателност при характеристиките. В замяна на това иска ми се да покажа диалектиката на един процес, в който имената не са случайно хрумване, а необходимост за българската драма.

Ще започна с Камен Зидаров не само защото този писател е един от първостроителите на новата социалистическа драма. Причината е и в това, че творчеството на К. Зидаров е един от върховете на българската драматургия след 9 септември. От една страна, пиесите на К. Зидаров са свидетелство за плодотворни усилия през определен исторически период, от друга — те разкриват самобитна индивидуалност, която предпочита явно ярките колизии, шумните конфликти, съдбоносните борби. К. Зидаров навлезе в попрището на нашата драма не предпазливо и без излишно суетене. Той заяви изведнъж за себе си. За вярата си в прекрасното, в могъщото дихание на живота. За него драмата е наистина изкуство — изкуство да се бориш, да произнасяш гневни филипики, да сваляш деспоти, да качваш доблестни герои, да блестиш с ораторския си блясък, да заразяваш с романтичната стихия, да виждаш уголемено всяко явление и всеки герой. Този спонтанен израз на романтичната хипербола при К. Зидаров е естествен, понеже е израз на вътрешна необходимост. След Вазов в нашата драма няма друг такъв убедителен жизнен трубадур на романтичните страсти. Вечното шилеровско начало, с палещата тенденциозност в лицето на К. Зидаров намери своя проекция и в днешната ни драматургия. Колко патетика има в неговите пиеси, какво бързотечно многословие, какви несъответствия! И въпреки това — как писателят успява да стопи всичко това с темперамента си, с патоса си на трибун. Все ми се струва, че този род писатели са писатели за барикадите. В мирно време на тях сигурно им е твърде скучно, тяхното въображение жадува битки и импозантни сблъсъци. Ако ги затвориш сред четири стени, те издъхват като онези юнаци от приказките, които се задушавали край уюта на семейния бит. Тук са необходими широта, простори, мащаби, които нямат предел. Събитията в творбите на такива автори нарастват стремително и с размери, в каквито растат и самите герои. Такава драматургия трудно би издържала дисциплината на аналитика. Тя винаги иска да обобщава, да прескочи онова, което ѝ се струва, че е мъничко за нейните стремежи. Тук личната драма остава често настрана, за да се говори винаги и непрестанно за нацията, за уроците от историята. Не е случайно, че най-несполучливите моменти в пиесите на К. Зидаров са любовните обяснения, които по-трудно се вплитат в темата за съдбата на родината. Не е случайно също така, че дори и майчината обич тук е смесена по-категорично с любимите обобщени мотиви.

Най-сполучливата пиеса на К. Зидаров си остава „Царска милост". Въпреки че след това той написа и „За честта на пагона", и „Блокада", и пожъналата такъв успех „Иван Шишман". Коя е причината? Според мене в „Царска милост" К. Зидаров сполучи най-успешно да съедини всичките плюсове на своя ярък темперамент с дисциплината на драматическото творчество. Тук той разчупи тесните рамки на камерните пиеси, прие постройката по епизоди, вмъкна в пиесата си цяла България — и селата и градовете, и фронтовете, и царските дворци. Героите му също бяха многобройни и най-различни. Тук за пръв път с такава художествена убедителност хора от различни класи се срещнаха с ковящия се идеал на комунизма. И което е по-важно — К. Зидаров може да организира всичко това в солидна драматична постройка, тук шевовете се пукаха на съвсем малко места. Всеки епизод си имаше не само място в общата композиция, но и служеше за изходен пункт към значителни обобщения. Героите, въпреки епизодичната роля на голяма част от тях, бяха плътно обрисувани и имаха точна и мотивирана драматична функция в пиесата. Примери за това са както Черната Мария, така и хаджи Никола. Същевременно главните образи не бяха заслонени от второстепенните герои. Съвсем определено централният конфликт се оформяше с отношенията между Ирина Радионова и цар Фердинанд. И което е пак характерно за К. Зидаров — този конфликт бързо прерастваше в тирада срещу царската институция, в прослава на народните права и повели. Гневът на Ирина Радионова се пораждаше може бе не толкова от личната ѝ скръб, колкото от съзнанието, че се позори нейния български народ. Това придаваше на образа вътрешна мащабност и ярка сила. В подобен план К. Зидаров реши по-късно конфликта и героите в пиесата „За честта на пагона", където съдът се превръщаше в трибуна за атаки против лицемерието, подлостта и бруталността на стария свят.

Пиесата „Иван Шишман" даде наистина големи възможности на писателя да прояви характерните особености на творческата си физиономия — с темата за трагичната съдба на българския народ, за защитата на българщината и на светлите човешки стремежи срещу робството и средновековната жестокост. Но в тази пиеса К. Зидаров според мене е под равнището на „Царска милост" както по линията на общата архитектоника, така и по линията на създаването на отделните образи или сцени (естествено и тук има изключения като сцената между Иван Шишман и Страцимир). Кое обаче обезпечи успеха на тази творба? Пак едно Камен Зидарово качество — да бъде романтик, да умее да пали въображението, да създава величествени характери. В случая този успех се обезпечи най-вече, бих рискувал да кажа, единствено от образа на Иван Шишман и неговите поетични, вдъхновени монолози. К. Зидаров създаде с образа на Иван Шишман един герой, който се намира пред истинска трагична колизия и който е длъжен последен както да изпие горчилката на националното унижение, така и да изпита гордостта от това, че защитава справедлива кауза, по-висока духовност. Този герой е изправен пред въпросите: Как да спаси родината си? Как да се спасят първите кълнове на Ренесанса? Как да се преодолеят безразличието, пасивността и дребният егоизъм? Не мислете, че К. Зидаров в пиесата си прави строга математика на доводите и контрадоводите, че сравнява плюсовете и минусите със завидна прилежност. Ни най-малко! Тук обаче помага поетичната декларация, декламативният и горящ патос, изливащият се като стихия монолог на яркото въображение. В „Блокада" К. Зидаров не успя да постигне подобна внушителна романтична убедителност, защото самият сюжет го беше принудил да се придържа по-строго

към известни житейски условности. Тук той трябваше да остане сред рамката на бита, сред по-обикновените си герои, които говореха често и за любов и за обич, и за разводи и т. н. В тази пиеса авторът опроверга амбицията си да навлезе в един по-друг проблемен кръг, но в замяна на това и тук той остана верен на себе си. В „Блокада“ най-сполучливото бяха партизанските явки и най-слабото място — когато площадният оратор, трубадурът, трябваше да заговори с обикновени човешки слова за любов и интимност. В този случай романтикът, както и би трябвало да се очаква, изпадаше изведнъж в ролята на мелодраматик и ни поднасяше доста голяма доза сантимент.

Творчеството на К. Зидаров крие празничност в най-хубавия смисъл на тази дума. То е жизнено ярко и заразително. То е знак за високите граждански пориви на българската съвременна драма, за нейния романтичен патос. Макар по-младите драматурзи да предпочитат друг вид поезия, макар и да наблягат повече на анализа и наблюдението, на тънкото душевно състояние, те има какво да се учат от този бард на романтичната стихия и епичните видения.

Орлин Василев, вторият представител на социалистическата ни драматургия от този неин първи период, върви по други пътища в сравнение с К. Зидаров. Той се чувствува като в собствен дом тъкмо сред житейски обикновеното, сред битово семейната среда. На него не му допадат романтичните възгласи, риторичните и палещи емоции и слова, грандиозните декори за историческите събития, каквито предпочита К. Зидаров. Той е по-благосклонен към психологическите разрези, към по-точното разкриване на героя и неговите обстоятелства. Тук и самата рамка на пиесата е по-строга, повече съсредоточена около едно главно събитие и по-малко разточителна на сюжетни линии и епизодични герои. В О. Василев се чувствува доста силно белетристът, който оглежда внимателно образа, и от очите на който не избягват нюанси в характера. Но в същото време и О. Василев според мене не е драматург, който би могъл да използува плодотворно анализа и тънкото наблюдение така, че да разкрие богатия и многолик свят на човешката личност. При О. Василев има известна тезисност и илюстративност не само в такава пиеса като „Любов“, където се чувствува влияние от климата на култа. Но дори и в „Щастие“, в която манифестира едно желание да се постигне мисловно-емоционална символика, О. Василев твърде често остава в кръга на познатото и общото като психология, мисъл или чувствителност. Човек има усещане, че в случая хирургическият резец не разкрива достатъчно нови и неизвестни пластове от духовното битие на личността, затова и характерите често са твърде статични, без необходимата вътрешна динамика.

Аз мисля, че най-високото постижение на О. Василев е пиесата „Тревога“, където той в кръга на семейството на един царски офицер-пенсионер показва съществени конфликти на времето, алтернативата — за избора на позицията, с или против народа. Тук и битовият рисунък, и психологическият щрих са подчинени определено на съвременната политическа мисъл. Но О. Василев прави в случая и нещо повече — той извисява конфликта и темата на пиесата до широко обобщение въобще за епохата с нейните класови противоречия, смъртоносни двубои, с разкъсаните нерви на хората, с всичкото падение на хора като Борис и с всичкото величие на истинските революционери. Времето, казва О. Василев, не търпи „неутралитета“, илюзорното бягство. Витан Лазаров се е опитал да превърне подобно поведение в собствена участ. Немската окупация, самият живот обаче раз-

рушават бързо „земния рай“ на бившия офицер Лазаров. Политиката се намесва безцеремонно в живота му. Това се доказва не само с увлечението на дъщерята Лили по един нелегален комунист. Но и с позора, който навлича на Лазаров собственият му син Борис — сурово наказание на страхливото дезертьорство на бащата: Борис, надеждата на семейството, възпитан във военните царски училища, се превръща в нагъл и жесток фашистки убиец и палач. Той вече живее не само настрана от морала и нормите, но просто е вън от тях. Моралното падение и банкрут на Борис отварят очите на бащата. Той проглежда за истината на времето. Така първоначалното му намерение да живее извън обществото се превръща в своя антитеза: в мисълта за обществената заангажираност и отговорност на всеки човек.

В „Тревога“ се проявяват и редица от най-характерните особености на О. Василев-драматурга. Стремителността и сгъстеността на действието, динамичността на завръзката и развръзката, интригуващото развитие на сюжета. Тук нещата се подготвят майсторски и всеки преход е мотивиран и обоснован логически. Без излишни ефекти, поставената цел се преследва методично и добросъвестно. Да вземем пример с края на второто и началото на третото действие в „Тревога“. Краят на второто действие е като психологична експозиция на развръзката. Тук интересът на зрителя стига кулминация, защото веднага след това в следващото действие идва разрешението на сюжетния ход и на проблема. И наистина в сравнително спокойна обстановка писателят разпръсква изведнъж искрите на бъдещата катастрофа. С това той съсредоточава психологически вниманието на читателя си в една точка и го извежда умело към следващата. Славка, майката на убития Бойко, в лицето на Витан Лазаров изрича сурова и нова за него истина, която ще го порази смъртоносно: „Твоят син е убиец на моя син. Твоят син е един мародер“ В следващото трето действие О. Василев още в началото, без да губи време за допълнителни обяснения или картини, изтласква на преден план самият Борис. Борис е пристигнал при родителите си, без да подозира, че те знаят за неговото престъпление. В суетенето и в смута, обхванал всички, авторът кара майката на Борис да произнесе най-нелепото: Масата, яденето донесете. В този момент словата говорят едно, а състоянието на героите, техният скрит диалог със сина — друго. Това внася още по-голяма натегнатост в обстановката. По такъв начин твърде методично, факт подир факт О. Василев доказва, че убиецът е наистина Борис. Накрая идва и решаващото доказателство: мушамата. В момента, когато Райна прави последен опит да спаси сина си, когато в нея заговаря безразсъдната майчина обич и тя шепне страхливо и в скоропоговорка името на сина си, в този момент тя докосва мушамата, ужасната чужда мушама на убития Бойко. От просъница — отново на земята. Като заклинание се отронват думите: „Убиец! Мародер!“ С това присъдата вече е изречена. Разрушени са идилиите и призрачните мечти.

Дори и този пример показва, че О. Василев умее със завидно майсторство да поддържа интереса на читателя, да разгъва интригата на пиесата. В случая той стига до твърде дълбок разрез на човешката психология, набелязва точно нейното движение и въздействието, което може да окаже върху читателя. Струва ми се, че тук също трябва да се потърси една от причините за добрия контакт, който се осъществяваше на времето между писателя и зрителя. В пиесата „Любов“ обаче майсторството на писателя се оказа недостатъчно, за да компенсира невярното разкриване на жизнения материал и героите. В „Любов“ изпъква на първо място интригата и опростяването на душевния свят на героите. Ерзаци на чувство-

то и мисълта бяха сладичкия сантиментализъм и леките похвати от приключенските четива. По такъв начин сериозната тема за мястото на новия интелигент в социализма, за неговата роля в строежа на едно ново общество не бе защитена с необходимата художественост. Ако днес тази пиеса се покаже на българска сцена, аз съм уверен, че тя далеч няма да достигне ефекта на своите премиерни представители. Тогава тя използува сполучливо психологичното състояние и предразположението на зрителя заради самата идея на автора и трогателните идейни сцени да прости слабостите. Днешният зрител обаче е далеч по-строг и непримирим. Той не би простил така лесно на писател, който приглушава конфликтите, решава трудните проблеми с вариации върху шпионски теми, за да изпрати на края прегрешилия герой на покаяние.

Пиесата „Щастие“ е далеч по-сполучлив опит на О. Василев. Тук той услужи по-малко на някои конвенции на времето и беше повече верен на задачата си като писател. За разлика от „Тревога“, тук О. Василев си постави задачата да създаде симбиоза на философското и емоционално обобщение във връзка с няколко възгледа за живота, с няколко основни позиции. Тук се противопоставяха три тези: тази на Венцислав, поета на абстрактната красота и егоистичното самообожаване; на Николай, който вярва само в точната наука и чака от нея разрешаването на всички житейски проблеми; и накрая позицията на Дамян, който посвещава живота си на класовата борба срещу буржоазията и иска „да разбие тая клетка, гдето господарите държат заключена от хиляди години птицата на щастието“. Естествено писателят приема без колебание позицията на Дамян. С това ясно композиционно разпределение на фронтовете в пиесата О. Василев постигна завидна прегледност, която помагаше за последователно развитие на основната мисъл. В същото време редица герои страдаха от известна тезисност, както Венцислав или Дамян. За една философска драма подобен недостатък може в определено отношение и да не бъде отрицателно качество. В нашия случай обаче, понеже философската символика не бе разкрита достатъчно дълбоко (а за това причината бе и недостатъчно прецизния анализ на човешките мисли и преживявания), нямаше достатъчно оправдание за относителното обедняване на отделните образи.

От всичко казано дотук се вижда, че истинският принос на О. Василев в българската драматургия е пиесата „Тревога“ и до голяма степен „Щастие“. С тези свои пиеси О. Василев даде урок за бъдещото развитие на драмата ни както по отношение на идейността, така и по отношение на драматичното майсторство. Той показа, че тя трябва да подхожда повнимателно към хората, да бъде написана с култура и писателска ерудиция, да бъде изпълнена повече с мисли за нашето време. Дори и недостатъците в творческата методология на О. Василев помогнаха по-късно на нашата драма при разкриването и осъществяването на нейните нови възможности.

Случаят с драматургията на Георги Караславов е по-друг. Тук човек чувствува непрекъснато, че пред него се намира ярък белетрист, който е решил да напише и драматична творба. Тук най-важното не е специфичната дарба на драматурга, а таланта да виждаш и разкриваш света в неговата чувствена неподправеност и пластичност. Когато Г. Караславов реши да изневери на това свое качество на художник, за да остане само „драматург“, той изпада в доста неловко положение. Пример за това е пиесата „Габерови“.

Г. Караславов импонира с това, което е сила и на неговата белетристика — плътният битов рисунък, жизнеността, ярките и релефно изрязани образи. Драматизацията на повестта „Татул“ например се отличава със сурова земна правда, както и със силен психологически заряд, с остро чувство за социалните противоречия. Мрачният и жесток свят на майката-убиец Мариола е пресъздаден с лаконичен и сгъстен караславовски език.

Караславов, който е майстор на битовия детайл, на сочната езикова багра и на земните характери, постигна не случайно най-сериозното си постижение в драматургията с комедията „Камък в блатото“. Тази пиеса страда от редица недостатъци, които повече или по-малко бяха посочени от нашата критическа мисъл. В същото време тя е доказателство за живото комедийно чувство на писателя, което извира от самия живот на драматичните образи. Докато за трагедийното творчество, както е известно, се изисква по-голяма сила на обобщени страсти, на символна изразителност, по-строго подчиняване на върховната цел, в комедията сякаш центростремителните сили действуват по-силно. Тук едно колоритно петно, една черта от характера, едно хрумване може да има много по-голямо самостоятелно значение. Понеже това изкуство на комедията преди всичко осмива, порицава, съсредоточава главното си внимание към разнищване на нелепото и карикатурното в образа, то не се стреми към висини, то потъва в дълбочина. Тези обстоятелства също са помогнали белетристът Караславов, майсторът на селския бит да заживее по-свободно и непосредствено с проблемите на драмата. В комедийното начало той е намерил по-пряка връзка с белетристиката. Затова аз бих могъл да нарека с основание „Камък в блатото“ весели комедийни картини от съвременния селски живот.

„Камък в блатото“ е комедия, в която се осмиват български оригинални екземпляри на бюрократизма и подлизурството. Писателят рисува главните си герои като закъснели наследници на бай Ганьо — себични и хитри, простовати и нагли. Г. Караславов е изписал отрицателния си персонаж с неговите типични хубости. Писателят не прибягва към стилизацията, чужд му е иносказателният и по-условен маниер. С присъщата си безпардонност той разголва образите на Илия Савин и Толю Тодоров — тези малки губернаторчета, използуващи с корист народното доверие. Хумор и неподправено чувство има в сцените, където се показват приготовленията за посещението на околийския секретар или празния живот в семейството на Илия Савин. А комедийните сцени между Илия Савин и майката във връзка с тяхната обожавана дъщеричка разкриват точно несъответствието между външните действия и психологическата, духовна нагласа на героя.

В комедията на Г. Караславов, както подчертах, няма достатъчна стройност в композиционните решения. Тук най-основното наистина е талантът на един разказвач. Разказвачът умее да разкрива комедийните ситуации, да ги разказва ярко и запомнящо се. Естествено тук не се срещат стремителни ходове, външна пъргавина, резки движения и блестяща интрига. Напротив, в статиката на външното поведение и в точното моделиране на отрицателните образи се крие нещо хубаво. При такъв подход се повишава значението на словото като пластичен израз. Езикът на Г. Караславов не служи само за описание или за разгръщане на действието, тук думите изграждат по-непосредствено характера. Докато при някои комедийни автори ситуацията говори сама за себе си, при Г. Караславов непременно трябва да се чуят думи, да те ухапе пиперлията, малко грубоват български език, да те докосне народната мъдрост. По такъв начин езикът

в пиесата придобива по-активна функция: той е непосредствено оръжие на комедийния писател и основно средство за постигането на национален колорит. След като си чул как говорят и Илия Савин, и Толю Тодоров, и Ради Таранкоолу, и Ангелина Савина, след като си разбрал, че тези думи са пряк превод на едно мислене, ти веднага усещащ, че това не са първенюта без родина, че това са наши български образци. За съжаление обаче, „Камък в блатото" притежава важен недостатък, който трудно може да се изкупи от хубавите места в пиесата Това е явното противоречие между сатирата, язвителния смях, безжалостната критика и опита да се реабилитира онова, което преди малко е било осмяно. Макар, че преди това авторът е трупал аргумент след аргумент, за да унищожи с перото си на художник хора като Илия Савин, след това той се отдръпва изведнъж. Той прибягва към водевила, към беззъбия и твърде приятен за Савиновци лековат смях. Писателят използува един стар похват, за да реабилитира стария мошеник. Оказва се, че Илия Савин е баща на честен син, а щом синът е честен, то и бащата трябва да се покае и влезе отново в редиците на честните хора. По такъв начин идва ред и на многострадалната критика и самокритика, която в белетристиката и драмата изглежда, че има по-други функции и въздействие. Така накрая, съвсем неочаквано и немотивирано Илия Савин е опростен. Странно великодушие. Някога Молиер наказа тартюфщината, като извика на помощ краля на Франция Людовик XIV. Историята показа, че Молиер е имал право да надене върху себе си маскировъчна дреха. Освен това, този финал е бил пришит, сиреч чуждо тяло към плътта на творбата. В нашия случай реабилитирането на мошеника съвсем не е било оправдано нито от лични, нито от обществени съображения. Още повече, че тъкмо социалистическият писател трябва да бъде този, който докрай и безкомпромисно води битката срещу силите на старото. И което е по-жалко в пиесата на Г. Караславов този водевилен дух се промъква непрекъснато, той не е само финален акт или реплика, той е едно голфщромово течение, което има за цел непрекъснато да прави климата на пиесата по-лицеприятен и топличък. Това фактически нарушава сериозно единния характер на пиесата „Камък в блатото" и олекотява основната идея и усилие на писателя. Тук бихме могли да посочим като недостатък и онова, за което вече споменах — че Караславов и в комедията си „Камък в блатото" си остава премного белетрист. Че вместо действие по-често има живописно съзерцание, битов колорит, анекдотична атмосфера, премного детайли и т. н. Че тук отрицателните герои все очакват нещо, а не предприемат нищо конкретно, че те са разкрити в защитния им вариант, което от своя страна намалява активността им и накърнява драматичната им цялост.

Драматичното творчество на Георги Караславов е необходима багра в днешната ни драма. Ние нямаме драматург, който така плътно, колоритно и жизнено непосредствено да разкрива своите герои. В тази виталност, в това първично усещане на битието се разкрива едно усилие за обогатяването на нашата драматургия и предупреждение за опасността от безконфликтната водевилност и отминаването на дълбоките съвременни проблеми.

Да се премине от творческата индивидуалност на Г. Караславов към изящния, интелектуален, изпълнен със сентенции свят на Димитър Димов е действително трудно. Но това, от друга страна, е доказателство на мисълта ми за разширяването на творческия диапазон на съвременната драма. Може би трябва да почна с това, че Д. Димов за разлика от Г. Ка-

раславов е типичен градски писател. Той е далеч от мощната селска традиция в българската литература. Той принадлежи към художниците, които предпочитат пред селския пейзаж улицата на големия град, миризмата на фабричните комини или блясъка на урбанистичната култура и живот. За Д. Димов важи с по-голямо право последното. Той не е като Радевски, който се опива от звука на фабричната сирена, нито пък проявява по-особен интерес към живота на градската беднота, макар че в „Тютюн“ показва и в тази насока белетристични качества. Д. Димов е роден, за да разкрие блясъка и падението на българската буржоазия, да опише с точността на медик нейната агония. Тук обстановката е ефектна и изтънчена, но хората са уморени и негодни вече за живот. В драматургията си Д. Димов за разлика от белетристиката е по-безжалостен, когато разкрива своите герои. Ореолът на лекото оромантизиране на упадъка изчезва, за да се появи вместо него сарказмът и рязкото отрицание. В пиесите Д. Димов си позволява да казва своето мнение по-пряко, да преценява по-категорично героите си. Да вземем за пример „Жени с минало“ или „Виновният“. Тук старият буржоазен свят се анализира с по-откровена ирония, а за останките от миналото се говори с по-голяма директност. В тези пиеси, особено в „Жени с минало“ аз виждам най-сериозните успехи на Д. Димов върху драматичното поприще. Тук писателят се среща с образи, които познава до дъното на душата им. Познава бита им, равнището на тяхната култура, снобизма им, маниерите им, претенциозността им и от всичко това той прави сатира на буржоазния свят и неговите представители. За Д. Димов тези хора не са само просто еталони на враждебен морал и житейска позиция, той не ги показва като човек „отвън“, както би могъл да ги покаже един пролетарски писател например, той не изстрадва този свят и като негова жертва, каквито случаи имаме в нашата поезия през тридесетте години. Д. Димов, макар и да прониква в целия манталитет и психология на героите си, съумява да запази дистанция, да стопи всички признаци за мелодрама или страдание с помощта на студената преценка на разума. Той твърде малко дискутира с героите си, дори не ги поучава. Той просто констатира, както би сторил един добър лекар. Същевременно Д. Димов усеща нещо от „сладката отрова“ на декаданса, той е готов да отбележи онова, което е признак за образование, култура и дълговъзпитавано поведение, достойнство и лично обаяние. В този смисъл Д. Димов ми прилича на добър полемист, който е готов да се съгласи буквално с всички разумни доводи на противника си, за да го разгроми след това със своята по-висша и справедлива логика.

Казаното дотук определя до голяма степен особеностите на Д. Димов драматурга. Естествено е и тук да бъдат точени най-вече оръжията на полемиста — пъргавият диалог, остроумната фраза, бляскавото заключение. Не е случайно, че драматичните герои на Д. Димов имат изострена чувствителност и реагират мигновено на всяко духовно дразнение. Вътрешната неустойчивост на съзнанието и болезнените реагирания се уравновесяват от култивираното чувство за такт и външна форма. Езикът на героите, както би трябвало да се очаква, е твърде стилизиран, шлифован, елегантно завършен, с оттенък на салонна школовка. Този език говори не за простодушие и детски наивитет, а за хора с биография, с минало, с голям опит и житейска обиграност. Действието тук се проявява именно в словесното конфликтуване между образите. Шпагата сега вече е една остроумна фраза, сентенция или афоризъм, дуелът — спор между двама души. Не търсете тук буреносни схватки, мощни характери, изгарящи човешки

страсти. Тук го няма нито богатството на вътрешното драматично действие, нито хитроумните плетеници на интригата. Фактически тук има нещо от атмосферата на салонната драма, но освободена от нейната духовна нищожност.

В новата си пиеса „Почивка в Арко Ирис“ Д. Димов направи опит да разруши типичната рамка на своята драматургия, да вмъкне в нея повече полъх от грубия живот, от политическите борби, от непосредствените човешки страсти. За тема на пиесата си Д. Димов избра гражданската война в Испания. За пръв път Д. Димов насели така гъсто своя пиеса не само с аристократи, изтънчени буржоа и сноби, но и с войници от селата, с бунтовници, които отиват на смърт, с груби шеги и възторжени пориви на вярващи хора. И в това имаше нещо хубаво! Същевременно той и сега остана верен на себе си. Гражданската война и тук, така или иначе, се превърна в диспут: между идеите, между хората, за или против революцията. Д. Димов и в тази пиеса гледа героите си от разстояние и ни казва: така беше. Такива бяха настроението, духовната енергия, себеотрицанието и подвигът. Тук имаше странна романтика, испанска и рицарска, но в същото време и трогателно-проста. Не е случайно също така, че център в новата пиеса е моментът между две сражения. Тоест онзи отрязък от време, когато двубоят може да се води отново с помощта на думите и енергичния диспут. Този диспут, според замисъла на писателя, би трябвало да бъде диалог за Републиканска Испания. Диалог със стария свят, с колебаещите се, диалог за комунистическата истина.

Но тъкмо тук започват и нашите възражения, понеже разширяването на социалния интерес на писателя е съпроводено с твърде голяма доза абстрактност и тезисност. Това, което бе преимущество на драматурга в „Жени с минало“, тук се превръща често в недостатък: обременената с ерудиция фраза, бляскавият и покоряващ диалог, словесното великолепие и парадокси, са като чужди сред суровия и жесток свят на боевете в името на републиката, сред кървавата драма на живот и смърт. Тук човек чувствува, че са необходими всъщност действия, актове, позиции, защитавани пламенно и мъдро, мисъл, която да приковава съзнанието на съвременника. Че тук съвсем не е достатъчно да проектираш една любов върху фона на войната с толкова абстрактна и интелектуална умозрителност, да определиш с познат лаконизъм догматика, за да го оправдаеш след това, да кажеш известни неща за испанската реакция, за да превърнеш после дома на една благородничка в салон, където се водят разговори за миналото на Испания, за благородството на нейните рицари и за любовта, а в същото време да забравиш, че брадясалите и измъчени мъже на революцията очакват последния си ден, последния си час, че бие камбаната на една огромна човешка трагедия. Това го казвам може би малко по-остро, отколкото е нужно за моята статия. Но причината е тъкмо тази, че Д. Димов е един от онези писатели, които импонират с редица свои качества на по-младите драматурзи, че неговото дело в съвременната ни драматургия си има вече свое място и това място трябва да се защитава с достатъчно уважение към собствения талант.

Преди да се спра на някои от по-изтъкнатите представители на поетичната драма, аз бих искал да подчертая още веднъж няколко неща. Първо, че тази драма продължава естествен процес в развитието на съвременната ни драматургия. Редица от драматичните идеи на писателите, за които досега говорех, се възприемат макар и в модифициран вид и от Иван Пейчев, и от Георги Джагаров, и от Валери Петров, и от Иван Радоев, и от

Първан Стефанов. Тук не става въпрос само за идейния патос, но и за разчупването на тясната рамка, за въвличането в пиесата и повече герои, за организацията на епизодите и т. н. Второ, трябва да има предвид, че границите между художествените явления не са толкова рязко отделени, че в случая не става въпрос за смъртоносна битка между две школи, а по-скоро за един опит да се отговори на съвременния строй от мисли на днешния човек. Тук бих желал да отбележа още нещо, че в поетичната драма има не само хубави неща, но и сериозни слабости. Така например в редица пиеси на поети все още се чувствува твърде много от лириката и съвсем малко от образа на драматурга. Законите на драмата в тези случаи се отбягват, а това донася и известен ущърб на самата драматична творба. Защото, наред с необходимото интимно чувство, с по-внимателното вглеждане в душата на човека, наред с амбицията философското обобщение да бъде стоплено от личното и неповторимо преживяване, понякога успоредно с това се появява и прекален субективизъм, и стесняване на социалния периметър, и омекотяване на драматичната тъкан. В един или друг аспект тези слабости се проявиха в пиеси на Б. Божилов, Д. Дамянов, в по-малка степен при Ив. Радоев и т. н. И все пак, ако поставим върху везните на Темида плюсовете и минусите, ние ще видим определено, че ще натежат плюсовете. Те ще натежат заради всичко онова, което изтъкнах досега като постижение и принос на поетичната драма, те ще натежат, защото тази драма доближи съвременната ни драматургия към нейната цел — да бъде съдба на новия човек, да бъде достоверно човековедение. Последното обстоятелство ме кара да отмина отделни слабости, за да се спра, преди всичко на онова, което обогатява българската драма. Това, което казвам, не е просто теоретичен тезис, то се потвърждава и от всекидневната практика. Днес никой у нас не може да си представи разговор за модерната ни драма без пиесите на Ив. Пейчев, Г. Джагаров, В. Петров, Ив. Радоев, П. Стефанов, Б. Божилов и др.

Ще започна с Ив. Пейчев. Не само защото той поведе първи атака срещу рутината, измършавелия шаблон и ученическата праволинейност. Но и поради това, че той създаде действително пиеси, които днес принадлежат към най-хубавото в новата ни драматургия. Всъщност с Ив. Пейчев стана странна метаморфоза. Преди десетина години едва ли някой би отрекъл, че Ив. Пейчев е едно от най-интересните имена в нашата поезия. Тогава бе станало просто мода да се пише или спори за него, да се отрича в хулителски статии или „реабилитира“ в топли и лирични портрети. Спомням си, че на времето за голяма част от нас това име бе нещо като легенда. Като символ на една значителна поезия, която стои заключена. Ние четяхме задъхани негови стихотворения и се възхищавахме от тяхната лирична внушителност. За мнозина той бе дори нещо като пророк и неговото тежко слово падаше в душите им като семе. Но времената се промениха. Настъпи отчуждаване от този поет, от неговия лиричен свят. И което е по-интересно, това настана едновременно с издателската реабилитация на поета. Появиха се стихосбирките му, но по-младото поколение, главният консуматор на лириката, го определи в себе си като творец с доста старомодна и провинциална чувствителност. В тази констатация, по всяка вероятност, има твърде много истина. Не е случайно, че у нас понастоящем се говори и пише много повече за другите поети от поколението на Ив. Пейчев — за Ал. Геров, за В. Петров, В. Ханчев. Времената са жестоки. Те отсяват безмилостно това. което им е необходимо, от остана-

лото, което е било съдба за мнозина преди дадени години, но е отшумяло за бъдещето.

В драмата обаче участта на Ив. Пейчев е значително по-друга. Той тук претърпя второто си раждане. Той положи началото на един процес в българската драматургия, който се оказа нещо особено плодотворно. Той създаде пиеси, които влизат в златния фонд на българската съвременна драма. Дрехата, която бе символ на провинциализма и старомодността, тук бе захвърлена, за да започне поетът Ив. Пейчев да решава най-нови проблеми на драматичната ни култура. Преди всичко неговият принос се състои в това, че той извиси поетичния ръст на днешната българска драма. У нас преди него властвуваше поетичната линия на К. Зидаров, с нейната декламативност и романтична патетика, сиреч продължаваше се традицията на Вазов. Ив. Пейчев продължи друга насока на поетичното в българската драма. Тук на първо място вече не е одата, не са тържествените фанфари, а ядрото на лиричното — като личен копнеж или трепет, като изповед на душата, като отклик на най-сърдечните вътрешни гласове. В подобна нагласа на творческата лира аз виждам своеобразно продължение на Яворовата драматургия при съвременни условия. Един опит да се заговори за времето, за големите въпроси на епохата, преди всичко чрез личността, чрез нейните духовни подеми или падения. Това повишено внимание към индивида, към неговите вътрешни драми и трагедии, към неговата вяра или безверие, връща на драмата едно особено необходимо нейно качество, което я прави откровение и лична съдба на човека.

Във „Всяка есенна вечер“ например се чувствува силно присъствието на поета, неговите мисли по повод на своите герои и техния живот, неговите внушения. Тук поетът не се крие зад чужди гърбове, той има смелост, както и в едно стихотворение да заговори от свое име. Погледнете само образа на Андрей, с какво явно предпочитание е обрисуван, как яростно го защитава неговия автор — и хубавите му качества и недостатъците му. В него всичко е красиво — не само порива му към героизъм, но и скуката му, и умората му. Тук мислите и чувствата на автора се транспонират много по-непосредствено в героя, отколкото да кажем в пиеса на О. Василев. Това определя до голяма степен пределната искреност в пиесите на Ив. Пейчев. Той утвърждава само онези неща, които са особено близки до усещането и разбирането му. Понякога тук заключенията могат да бъдат прекалено крайни и субективни, но те винаги ще са израз на пределна убеденост в това, за което се пише. Тук творбата прилича на автобиография, на вълнуващ документ за мислите на поета. Такъв автор като Ив. Пейчев никога, струва ми се, не би могъл да направи фалшив реверанс, да заглуши гласа на онова, което според него е истина. Всичко това дава на автора несравнимо преимущество — да защитава до кръв нещата, които е признал за святи. Да проникне до дъно на една човешка психология и начин на мислене. Когато Ив. Пейчев във „Всяка есенна вечер“ постави въпроса за антифашистката борба и за съдбата на един интелигент, за неговата неочаквана роля в нея, читателят му повярва безгранично. Той почувствува, че това са изстрадани истини. Тук борбата срещу фашизма вече не бе главно в шумните сражения, в епичните боеве, в политическите манифести, демонстрациите и ефектните лозунги, а преди всичко, тя бе урок по нравственост. Тази борба, според Ив. Пейчев, има особено значение — тя създава човешки индивидуалности, пречиства съвести, ражда вяра в нещо голямо. Човекът намира себе си. За Ив. Пейчев

най-същественото не е конкрекната схватка — например едно убийство. Тук убийството се превръща повече в повод. Зад него ще се потърси най-вече емоционалният и интелектуален резонанс на конкретното действие. Човекът ще трябва да си зададе въпроси: имах ли право да убивам, кого убих, в името на какво, ще бъда ли същия след тази постъпка и т. н. В пиеса на Л. Стрелков при аналогичния случай с Андрей, когато той спасява един антифашист от смъртна опасност, действието най-вероятно би продължило да се движи с главоломна бързина — идва полиция, другарят се спасява с ефектно хрумване, явка с нови другари, нови опасности, предателство, клопка за предателя, разкриване на мръсното дело и накрая — победа. В пиеса на Ив. Пейчев при една такава среща се преобръща цял живот, тя е като драматичен възел на бъдеща духовна драма: Защо живея? Какво хубаво съм направил в своя живот? Има ли цел в безсмислено кръстосване на света? В стоическото и примерно очакване на своя край? Трябва ли да мълча, когато хората загиват? Трябва ли да бъда подлец, когато един човек се нуждае от моята помощ? Както виждаме, цяла поредица от въпроси, които са обърнати вече към душата на човека, изпит са за неговата доблест или низост. Затова в края на пиесата „Всяка есенна вечер“ ние се безпокоим вече не толкова за физическата участ на Андрей, колкото за това какво ще бъде неговото държание в съдбоносния момент, как той ще понесе последното изпитание.

Изкуството да задава въпроси е много ценно качество за драматурга Ив. Пейчев. То му помага да сгъстява драматичното, да разкрива сложната логика на човешкия характер, да прониква до основанията на едно човешко състояние. Това от своя страна изкупва и някои слабости на пиесата от гледна точка на класически принципи на драмата: недостатъчно външно действие, твърде неопределени образи, липсата на рязко очертани фронтове на конфликта и т. н. Същевременно тук надделява в редица места лирикът с влечението към меките багри, към нежната и ласкава музика, към преливащата се игра на полутоновете. В следващата пиеса на Ив. Пейчев „Ковачи на мълнии“ тези „лирични отгласи“ бяха значително помалко. Тук Ив. Пейчев постигна може би връх в следдеветосептемврийската ни драматургия по отношение на драматичните страсти, на сгъстените ситуации, на вътрешното богатство на образите, на импулсивната и просто бликаща от самата пиеса сила на внушението. За пръв път драматичният герой се яви пред нас с толкова много свои съдбоносни проблеми, чувства, с безкрайната си мъка, раздвоения и опит да преодолее това раздвоение. Това, което споменах в началото на статията си за „симфоничния център“ в поетичната драма, тук се проявява с цялата си сила. Тук човек чува непрекъснато музика — властна, болезнена и на места малко демонична, звучи една тема за трагедийния устрем на личността, която поглъща в себе си и миговете на авторовото отчаяние, и поривите на възкръсналата вяра. Тази пиеса е мъчителен и изстрадан разказ за мъртвата догма и нейните жертви, за бунта на индивида и за безкористната надежда. Тя е защита на светлото нравствено начало на комунизма, дълбоко лично преживяване на несправедливостта.

В същото време според мене „Ковачи на мълнии“ поставя и един друг въпрос — за известна едностранчивост на използувания от автора подход. Тук емоционалният момент, интуитивното усещане на проблемите, бунтът на чувствата твърде често влизат в противоречие с рационалното начало. Така се стига нерядко до остро, конфликтно и полемично сблъскване в пиесата между спонтанноста и дълга. Твърде много от своите копия

авторът отправя несправедливо въобще против дисциплината в организираното движение, като отделя недостатъчно въпросите за сляпата дисциплина от творческото отношение към една необходима организираност в борбата. Ив. Пейчев и в „Ковачи на мълнии“ е избрал тема от антифашистката борба. Той и тук разкрива живота на борците срещу фашисткия гнет. Известно е обаче, че в такава една ситуация е наложителна военната сурова дисциплина, която е невъзможно да се съчетае напълно с интересите на всеки отделен боец. Дисциплината, организацията, за които мечтае Ив. Пейчев, са повече възможни в мирно време. При положение на въоръжената борба, при положение, че срещу многобройната армия от народни синове стои до зъби въоръжен противник, военната дисциплина се оказва дори „благо“ за партизаните. Ив. Пейчев обаче поставя категорично въпроса: единствено справедливо е щастието, свободата и живота на моя любим герой, дори и ако заради него станат жертва след това стотици хора. Според автора всеки човек е длъжен да решава нещо съвсем конкретно, за което той единствен отговаря. Ако при решаването на тези въпроси човек се ръководи и от други по-далечни принципи, той изпада в догматизъм и организационно късогледство. Според мене в случая думата си е казал прекаленият индивидуален подход на автора, който недооценява значението на съзнателното и интелектуално осмисляне на отделните проблеми по отношение на по-широк кръг от мотивирани съображения. Докато стихотворението наистина може да бъде една непосредствена реакция, един порив на душата, един вик на човека, драмата повелява концепциите да се изграждат с оглед на по-дълбоко и многостранно вникване в материала, при съобразяване и с редица други фактори, които могат също да определят даденото явление. Всичко казано дотук разкрива сериозна слабост в творческия метод на Ив. Пейчев. Макар че именно този драматург, изранен от кървящи въпроси, от викащи гласове, от падения и възмогвания, се мъчи да превърне страданието и вярата в своя съдба, да направи от драмата защита на духовните ценности и нравствени идеали на новия свят.

Георги Джагаров — другият най-ярък представител на поетичната драма, се различава твърде много от Ив. Пейчев. В Г. Джагаров има нещо по-мъжествено и мажорно, той повече предпочита високите тонове и заклинателните жестове. Този поет търпи по-малко възраженията, по-чужд е на психологията на раздвоения човек. Г. Джагаров е от онези поети, които винаги трябва да вярват в нещо. И не само да вярват. Те са, които поемат знамената, опиват се от сиянието на революционната слава, търсят упорито и намират здравата почва. Тези поети най-често са граждани. Те не могат да живеят без обществото, нито да му противопоставят тихото си страдание. Дори и в момент на покруса такъв поет непременно ще удари по масата с тежка длан и ще намери сили да повдигне дръзко глава. Дори и когато го свлече мъката, той няма да забрави за дълга си на поет-гражданин, както няма да забрави и за поетичната си поза. Защото това постоянно поведение на дързък и смел човек, думите на когото са твърди като кремък, се превръща нерядко в лека юношеска самовлюбеност. Всъщност обаче не това е най-важното. Дай боже повече поети да притежават такава симпатична поза на твърдост и суровост. Тази поза се слива естествено и органично с металния глас на острата публицистика и с палещата патетика на трибуна. Във всичко това има нещо и от романтизма, макар че сега този романтизъм притежава по-голяма гражданска зоркост и по-дълбоко усещане на актуалните въпроси на съвременността. Това, което Ив.

Пейчев би си позволил като субективна и крайна позиция, в Г. Джагаров вие няма да го срещнете. Той участвува много по-дейно в социалните борби вълнува се непосредствено от техните въпроси, много повече се чувствува „син на класата“, отговорен за всяка своя постъпка. Това прави неговата драма по-тенденциозна, политически откровена, по-близка до един апел. Тук липсват както халюцинациите, така и богатството на индивидуални багри на характера, и многозначещото настроение от пиесите на Ив. Пейчев. В замяна на това обаче има силна драматична воля, повече целеносоченост и по-малко място за примирението или скептичната усмивка. Човек чувствува, че този поет не е изкушен от болестите на интелектуалната умора, че той крие в себе си жизнени сили за борба, за твърда защита на една позиция в живота. Тази енергия на волята ражда и енергия в стила, в езика, във фразата.

Г. Джагаров започна пътя си на драматичното поприще с пиесата „Вратите се затварят“. Още тогава голяма част от зрителите усетиха раждането на един необичаен драматичен талант. Вярно е, че тук бяха повече несполуките, сантименталните и неумели отклонения, наивните образи, но в същото време изненадващо силно като поезия, като вътрешно въодушевление се откриха пролозите и няколко картини. Във втората си пиеса „И утре е ден“ Г. Джагаров се защити значително по-добре като творец. Тук той продължи темата на стиховете си след XX конгрес на КПСС — за гневната си омраза към тъмните сили на култа и бюрократизма. Конфликтът в пиесата се съсредоточи в сблъсъка между силите на догматизма, политическото фразьорство и истинските синове на партията. Темата на пиесата беше съвсем актуална. Тя вълнуваше зрителите, те сами бяха участници или наблюдатели на подобни сюжети, във всеки случай нямаше в страната човек, който да не е причастен към мислите, които вълнуваха младия драматург. В случая характерно е и това, че Г. Джагаров не избяга в дебрите на историята, а поиска във всекидневието на съвременния живот да направи своите открития. За тази цел той въведе в обсега на пиесата си герои от средата на работниците, както и организационни дейци. По такъв начин естествено в центъра застана въпросът за народа и партията, за отговорността на комуниста пред своето общество. Този опит за извисяване на „всекидневието“ до значителните проблеми на нацията се постигна както чрез сюжетната организация в пиесата, така и с помощта на силното чувство на автора за съвременност, за съвременни проблеми. Помогна и романтичното вдъхновение, младежката безкомпромисност на поета. Разбира се, и тук не бяха малко слабостите. Първата и втората част на пиесата например бяха в доста силно противоречие, първата с външнобитовата си обикновеност, втората с пародийния си и малко приповдигнат стил. Но за нас важното бе — че се раждаше автор, който в кръвта си чувствува съвременните проблеми, бори се непосредствено за тяхното разрешаване.

Официалното признаване на Г. Джагаров като драматург стана с пиесата „Прокурорът“. Тя пожъна действително голям успех и обходи за една година триумфално сцените на страната. С какво може да се обясни този успех: първо с това, че авторът разкри проблем, който вълнува цялата наша общественост. Второ, това бе направено талантливо, заразително и трето, импонираше откритата гражданска позиция на писателя. Пиесата „Прокурорът“ третира времето на култа. Но тя не е хроника на минали събития. Тя е драматичен диспут за съвестта, честността и отговорността на личността. Авторът поставя така въпроса: по времето

на култа към личността в партията се наложиха методи, които заглушаваха демокрацията, поощряваха репресиите срещу честни комунисти, даваха път на моралната деградация. Тези методи всъщност бяха най-страшни именно защото нанасяха морални удари на хората — вярата се подлагаше на несправедливо изпитание, сляпото подчинение се превръщаше във висш еталон на партийната преданост. С развитието на пиесата главният герой прокурорът трябва да реши: да издаде ли заповед за арестуването на своя най-близък другар, с когото е работил в трудни години и по такъв начин да услужи на искането „от горе“, или да не подпише заповедта и сам да изпадне в немилост. Тук се сблъскват възпитаваното чувство за дисциплина, страх за личната съдба с вътрешното съзнание за партиен и човешки дълг. Както виждаме, Г. Джагаров е избрал наистина драматичен момент от живота на един човек, когато неговата съдба е пред ново формиране. Поставеният въпрос пред героя е неотменим. Нито отлагане, нито бягство от него може да съществува. При Прокурора се намира Следователят, а той няма да позволи отсрочка. Всъщност цялата пиеса на Г. Джагаров е диалог между Прокурора и Следователя. Тук авторът сблъсква концепции и това също обуславя динамиката на пиесата. На жестоката логика на Следователя, който изковава от революционната власт меч, насочен срещу другарите, по-точно, Следователят става сляп изпълнител на чужда и зла воля, Г. Джагаров с присъщия си полемичен дух противопоставя Прокурора и неговото доверие в човека. Този диалог извън пиесата би звучал по всяка вероятност твърде тезисно и публицистично. Но той тук е жизнена съдба и позиция, има своя плът и кръв, думите се произнасят със страст, мислите се защитават с върховно напрежение, воля, чувства, темперамент. По такъв начин драмата се превръща в арена, върху която се срещат позиции за живота, сблъскват се жизнени философии, предават се уроци по гражданственост. Тази полемична острота, тази дискусионна експресивност ражда и вътрешната енергия на пиесата. При Д. Димов също има полемика, но тя в повечето случаи е фойерверк на остроумието, багра на характера, предлог за следващото остроумие. При Г. Джагаров напротив — думите излизат от душата, те са наистина борба, защита за нещо безкрайно важно за спорещия, те са негова дълбочина и лична изява. С такъв вътрешен драматизъм Г. Джагаров разгъва сюжета, сиреч доказва последователно основната си мисъл. Стъпка по стъпка той извежда най-сетне Прокурора до състояние да каже „не“ на мерзостта и да предпочете общественото унижение пред опасността да изчезне като самобитна и честна личност, тоест като комунист. Г. Джагаров е намерил строго решение на своята пиеса: на преден план са двамата основни противници, а на втори — семейството на Прокурора, сцените от живота, които са като точна сеизмограма за правилността на възникналите чувства или мисли в разговора. Тези картини са проекция на мислите на Прокурора за всяко последствие от едно или друго негово действие, те приличат на отразяващо огледало и предпазват от тезисността, в която биха могли да изпаднат двамата основни герои при разговора, продължаващ от началото до самия край на пиесата.

От всичко това ясно е, че Г. Джагаров иска да ни внуши с публицистичен нерв и гражданска непримиримост колко важен е въпросът за личната отговорност. За това, че никой не може да поеме товара на подлостта, нито великата личност, нито обществената организация. Човек трябва да умее да взема решения сам, така както му повелява съвестта на гражданин, на комунист, на човек, вярващ в една светла идея. Тази поука от

пиесата е особено важна за нас, съвременните хора. Важна е, защото ние все по-добре разбираме какво значение има въпроса за личната отговорност, за съвестта и за моралната цялост. Разбираме, че оправдания с партията не може да има щом става въпрос за низост или страхливо малодушие. В същото време според мене в „Прокурорът“ Г. Джагаров не навсякъде изследва докрай задълбочено въпросите. Той повече се стреми да обобщава, а от трудни и щекотливи въпроси понякога се изплъзва с публицистични декларации или темпераментни преходи. Самият характер на пиесата му обаче е изисквал той да стига по-често до основанието на мисълта, да разнищва докрай доводите и контрадоводите, да проявява още по-голяма диалектична дълбочина и проблемна острота. Така например сцените в дома на Прокурора са изпълнени с твърде много позовавания въобще на вярата в партията, използуват се твърде неумело мелодраматичните ефекти, сълзи, отравяния, предложения за съблазън и т. н. Г. Джагаров, както вече споменах, разкрива една доблестна постъпка на главния герой за спасението на неговия приятел от детинство. Но тук веднага се появява въпросът: ако този оклеветен човек не беше приятел на Прокурора, не беше годеник на сестра му, как би постъпил той? Още повече, че и самият Джагаров не отрича възможността в миналото Прокурорът да е правел компромиси. Понастоящем би могло да се допусне както че постъпката на Прокурора е саможертва в името на най-близкия приятел, така и предположението, че репресията на добрия другар отваря очите на Прокурора за цялата истина. Тук авторът според мене е трябвало да бъде абсолютно категоричен и точен, понеже това всъщност определя до голяма степен отношението към главния герой. Такова изясняване на ситуацията е още по-наложително, като се има предвид, че „Прокурорът“ е пиеса на възгледи и философски концепции. Освен това, считам, че Г. Джагаров стоварва несправедливо цялата отговорност върху органите на Държавна сигурност, като избягва старателно въпроса: има ли и други, не по малко отговорни фактори за неблагополучното положение. Г. Джагаров е една от най-сериозните надежди за българската драматургия. На мене особено ми допада неговата гражданска дързост, будното му око на общественик, социалната му непримиримост, темпераментната му защита на истината. В същото време и любовта към този автор ме кара да пиша загрижено и за лекото в редица случаи отминаване на въпросите, за недостатъчната дълбочина и вътрешна сложност на създаваните характери, за необходимостта ярката публицистика да се стапя още по-естествено в конфликтната и проблемна същност на драмата, която той иска да създаде.

Накрая ще се спра на още едно име на поет-драматург — Валери Петров. За разлика от Ив. Пейчев или Г. Джагаров той е по-малко полемичен в своята единствена пиеса „Когато розите танцуват“; повече е наклонен да съзерцава живота и да му се радва. Тук няма и помен от експресия, от драматични страсти и трагедии. За класически конфликти и характери не би могло и да се говори. Тук има нещо от маниера на импресионизма и от свободата на вътрешно уравновесения човек. В пиесата покорява културата, импровизационното въображение на автора, професионалното му майсторство. Поезията тук е лека и ефирна, тя е прелестна лирична изповед, мила шега, зад която се крие зряла констатация на живота. „Когато розите танцуват“ в известен смисъл не е истинска пиеса. Тя е по-близка до естрадата и вариетето. Но нещо много по-сериозно от онова понятие и смисъл, които сме свикнали да влагаме в думата „вариете“. Тук наистина могат да се приложат думите на Б. Брехт за музикхола и

като част от новата градска театрална култура. Тук откровената театралност, превръщането на пиесата в литературен материал за импровизацията, прави самочувствието на актьора по-силно, ражда по-голяма непосредственост и живописна яркост на сцената.

В „Когато розите танцуват“ В. Петров с присъщата си остра наблюдателност, изобретателност, виртуозно чувство за композиция, за стил и за мярка създава полуфантастична картина, в която приказката и реалното се преплитат тясно. Въображението на поета плете весели и трогателни истории, които докосват с мека ласка зрителя, а фантастиката е просто една договорености между автор и публика в името на нещо много интересно, занимателно и красиво, което трябва да се случи. В пиесата не може да се говори за истинско действие. В нея се редят случка след случка, всяка от които се развива сякаш сама за себе си. Обединява ги само общата авторова мисъл и непрекъсната асоциация с темата на младостта и остаряването. В този план е решен в пиесата и водещият диалог между Стария и Младия за властта на времето, за неговата сила над човешкия живот. Тези образи, които са твърде преки проекции на авторовите мисли, изразяват ясно намерението на поета да защити младостта, оптимистичното възприемане на живота и да се противопостави на скептицизма, на духовната и физическа умора. В пиесата на В. Петров за разлика от други съвременни пиеси, най-ярко се демонстрира единството между драматичния материал и сцената. Тук се използуват умело всички възможности на сцената, на театралната яркост и зрелищност. И в самата организация на сценичната площадка, и в материалното разпределение на героите, и в отделните епизоди, и в пластичната, цветова и музикална ритмичност и грациозност, и в непрекъснатото редуване между театралната илюзия и рушенето на същата тази илюзия. Макар и да няма претенции да бъде значително откритие за човешкия живот и съвременността, „Когато розите танцуват“ изостря вниманието на зрителя към проблематика, която е изпълнена с твърде голяма доза интелектуална отрова и зрели констатации. По такъв начин вариетето и естрадата получават ново качество, което ги превръща в помощни средства за установяването на по-тесен контакт между творци и публика, в името на твърде сериозен по своето същество разговор.

В. Петров както в стиховете си, така и тук поднася своя замисъл с вътрешно чувство за такт и мярка. Това, от което поетът особено се бои, е да не изглежда наивен. Неговите антиподи са тъкмо наивните и лековерни хора. За да се застрахова напълно срещу подобна опасност, тъй като във всяка художествена хипотеза може да има и частица наивитет, В. Петров надява често дрехата на присмехулника. Дълбоко в душата са скрити нежност и лирична интимност, а на повърхността — полуиронична усмивка. Иронията тук е като бодлите на ежа, те го предпазват и му позволяват да се движи защитен. Спомнете си сцената със студентката и застаряващия професор по музика. Колко тънки съпоставки прави тук автора между смешното в старостта и дръзкото в младостта, колко комедийни ситуации създава той, без да изпада във фарс или зла насмешка. В. Петров в случая проявява максимално развито чувство за деликатност, сърдечна отзивчивост към човешките слабости и болки и непрестанно желание да помага на хората. В същото време, като чете тази пиеса, човек има чувството, че авторът е малко по-скептично настроен, отколкото показва това, малко повече е прозрял в несъответствията на битието. Но той е твърде много хуманист, чувствува се твърде отговорен пред своя читател, за да си позволи да разголи напълно пред него въпросите на собствената си душа. В. Пет-

ров чувствува, че по-мъдро от субективния опит е онова, което идва с живота и създава този живот. В случая чувствата на поета искат да бъдат на „ти“ със зрителя, да му се разкрият напълно. Мисълта обаче е аналитична, тя е формата на една по-висша самоизява и апелира винаги за известна сдържаност и по-дълбока интелектуална преценка.

В такъв творчески маниер В. Петров разкрива мислите си за света и се докосва до нежната тъкан на човешката душа. Докато други автори манифестират по-пряко своето верую, убеждават или отричат по-открито, изрязват контурите на образа по-плътно и отсечено, воюват за своя идеал с по-голямо напрежение на мисълта и чувствата, В. Петров в „Когато розите танцуват“ външно е по-безгрижен и някак си човешки по-непосредствен, макар че в него прозира и друг образ — на сърцеведа и тънкия аналитик. Прецизността и забележителната точност в действията на творческия апарат тук осигуряват, както вече подчертах, сигурен контакт със зрителя, с онези сфери от душевния му свят, които се намират уж в периферията, а всъщност и те участвуват в съзиданието на прекрасното.

В тази статия аз бих могъл да спомена по-подробно и за други автори, които дават своя дял за развитието на новата ни драматургия. Да се спра върху пиесите на Иван Радоев, върху неговото дарование да рисува с топли и нежни багри героите си, да създава меко лирично настроение, да долавя невидими тонове в отношенията между хората. За това свидетелствува както първата му пиеса „Светът е малък“, така и „Юстиниянова монета“. И в първата, и във втората пиеса Ив. Радоев искаше да осмисли от съвременен ъгъл темата за голямата любов, която изпълва битието и ражда съзидателните усилия на човечеството. С лирична задушевност Ив. Радоев внушаваше съкровената си идея и създаваше ласкава атмосфера, интимно настроение, в които се потапяха и героите, и техните взаимоотношения. Надежди събуди и първият опит на младия поет Първан Стефанов с пиесата си „Има бог Перун“, в която той показва завидно поетично оформяне на отделните образи; с редица достойнства бяха и пиесите „Рожден ден“ от Др. Асенов или „Посещение в миналото“ от Б. Божилов. Тук бих могъл да отбележа и усилията на Л. Стрелков с острата публицистичност, политическа декларативност и репортажна организация на драматургическия материал в пиесите му или имената на Н. Русев и Кл. Цачев.

Може би в началото на статията трябваше да се спра и върху пиесата „Вяра“ от Тодор Генов. Не само защото тази пиеса трактува сполучливо и с професионално умение темата за героизма, за патоса на антифашистката борба, но и поради още нещо. С „Вяра“ за първи път в нашата драматургия се постави така остро проблемът за моралната отговорност на комуниста, за съвестта на човека. Именно този проблем по-нататък ще се превърне в един от центровете на новата ни драма.

Драматургията на Емил Манов също се ползува с любов сред българския зрител. Тя страда от някои драматургични недостатъци, които понижават съществено художествените ѝ качества. Но в същото време тази драматургия има и незаменими особености. Кои са те? Преди всичко това са острият граждански патос, будната социална съвест, повишеният интерес към етичната проблематика, към важни въпроси на съвременното ни социалистическо общество и на новия соцалистически човек. Тази драматургия е изповед на комуниста, който се бори страстно срещу силите на бюрократизма и конформизма. Със своите разбирания Ем. Манов никога не прави концесии, той намира в себе си енергия и морална устойчивост да ги защитава последователно. Спомнете си например пиесата

„Грешката на Авел“. Тук бяха поставени редица болезнени въпроси на нашето развитие, направен бе социален разрез на различни явления. Вярно е, че поради недостатъчната художествена извисеност на констатациите в пиесата често пъти се постигаше обратен на търсенията на автора ефект, нещата нерядко се загатваха или поставяха, без да намерят своето дълбоко осмисляне. Но за нас в случая е важно, че тук се поведе разговор за нашата съвременност и за нейни проблеми явления, срещу които ние трябва да намерим средства за борба. Важното е, че Ем. Манов направи опит да повиши значението на изкуството като съвест на обществото. И ако не бяха сериозните художествени слабости на пиесата, които повлияха върху общото звучене на творбата, ние, струва ми се, щяхме да имаме наистина силно съвременно проблемно драматично произведение. Но самият социален патос, влечението към проблемите трябва да се поддържат и те според мене са звено от борбата, която водят макар и в различни аспекти и Ив. Пейчев и Г. Джагаров.

От всичко казано дотук става ясно: първо, че у нас действително има творци, които се борят за самобитността на българската драма. Техните усилия в редица отношения са се увенчали с успех. Второ, постиженията на съвременната българска драма още не са категорични. При различните автори се проявяват слабости от различен порядък, които намаляват твърде много художественото значение на творбите. Трето, все още не е разрешен най-съществения въпрос, който стои пред днешната ни драматургия: да бъде дълбоко и страстно разкриване на съвременното общество, да бъде истинска съдба на новия човек. Всичко това ме кара да мисля, че и поетичната драма е всъщност път към по-висока степен, което вече определих като бъдещ — трети етап от развитието на новата ни драматургия.

В този трети етап аз съм убеден, че драмата ще се освободи още повече както от декларативността, така и от субективизма. Ще се отсее хубавото както от опита на Ив. Пейчев с неговото сложно разкриване на живота, така и опита на Г. Джагаров с неговия остър граждански патос, на Ем. Манов с неговата социална проблемност и непримиримост, на В. Петров с неговата поетична виртуозност и т. н. Тя ще вземе най-хубавото и от К. Зидаров, и от О. Василев, и от Д. Димов и т. н. С движението ни по пътя на социализма все по-остро и безкомпромисно ще се поставят в драмата въпросите за социалистическия идеал, за мястото на личността в новата общност, за пълното преодоляване на остатъците от социалното отчуждаване, за победата над силите на стария свят, на старата душевност, над редица съществени недостатъци в нашето развитие. Ние все повече ще откриваме вътрешното богатство на човека, неговата конфликтна същност, която се преодолява с осъществяването на голямата цел. Ние все повече ще се обръщаме и към разума, към изкуството на концепциите, пронизано от една страстна и изстрадана мисъл. Все по-остро ще се поставят въпросите за отговорността на отделния индивид, за осъществяването на неговата действителна свобода. Тази драматургия ще става все повече език на съвременниците, средство за борба, път към нови завоевания в утвърждаването на обогатяващата се социалистическа личност.

КОМУНИСТИТЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Кръстьо Куюмджиев

По единодушното мнение на критиката Димитър Димов не успя да изгради един антиподен свят на „Никотиана“, да изобрази героичното и светлото начало на нашето време, което да противопостави на тъмните сили на буржоазния свят. Образите на работници и комунисти в неговия забележителен роман „Тютюн“ с малки изключения далеч отстъпват по яркост и жизненост на другите образи от романа. Сама по себе си тази неспокойлука е едно нерадостно явление в нашата литература, но тя е твърде красноречива и поучителна, съдържа твърде интересни проблеми, за да я отминем лесно, да я регистрираме само, без да се помъчим да я изследваме и обясним, да открием заложените в нея загадки и истини, да разкрием истинското ѝ значение за нашата литература. Защото често пъти неуспехите на таланта се оказват по-плодотворни и по-ценни за историята от всеки посредствен успех. Те ни доближават до повече истини, разкриват пред нас по-дълбоко и по-интересно картината на света, в тях има повече живот, повече драматизъм и сила, отколкото във всички средни „постижения“, във всяка бездарна праволинейност и безгрешност. Или, ако перифразираме едно изречение на Гизо, можем да кажем, че талантът се ползува от тая прекрасна и заслужена привилегия неговите заблуждения да оплождат истините.

Разбира се, в една такава кратка статия, където ще се разглеждат образите на комунистите в „Тютюн“, не може да се обгърне с един поглед твърде обемното по интелектуални мащаби творчество на Димитър Димов и в тая перспектива да се видят причините за неговите постижения и провали, тяхното значение и смисъл. Само когато се види целият творчески път на Д. Димов, цялата сложност на неговото идейно развитие и особености на неговата творческа природа, творчески метод и стил и т. н., само тогава ще се открояят в пълна светлина и художествените образи, създадени от него. Тук ще се помъча да разгледам само някои по-общи методологически и психологически проблеми, свързани с романа „Тютюн“ и по-специално с образите на комунистите. Защото създаването на художествения образ на комуниста като носител на най-прогресивните идеали на епохата е една сложна и отговорна задача пред нашата съвременна литература. Въпреки някои отделни успехи, струва ми се, в нашата белетристика все още не е създаден художествен образ на комунист в цялата му духовна сложност и многообразие, в пълнотата на неговото битие, образ, който художествено и философски да изчерпва същността на комуниста.

Когато ще разглеждаме художественото изображение на революционното работническо движение, на главните дейци на движението — кому-

нистите, интересно би било да се проследи идейното развитие на автора, гравитацията на Димитър Димов към социализма (нещо, което тук нямаме възможност на направим в подробности). Но как стигна той до своя замисъл, кое му наложи да разшири своята тематика, терена на своите изследвания, да излезе от обичайния си кръг на герои и представи и да потърси и в други социални среди разрешаване на въпросите, които са го измъчвали? Защо неговите болни, осъдени души му бяха вече недостатъчни в разрешаването на големите художествени задачи, които си поставя?

В първия му роман, „Поручик Бенц", се разглежда драмата на хайлайфната дама Елена Петрашева и германския поручик Бенц на фона на големи исторически събития от края на Първата световна война. Но писателското внимание е съсредоточено главно върху преживяванията на двамата герои. Историческите масови движения са останали извън неговите интереси, съдбата на неговите герои никъде не се преплита с обществените процеси, остава незаангажирана от класовите стълкновения и политически борби на времето, не се определя от тях, както е в „Тютюн". В „Осъдени души", където всъщност се повтаря драматургичният скелет на „Поручик Бенц", отново на преден план е трагедията на Фани Хорн и нейната безнадеждна любов към йезуита отец Ередиа, и тук за фон на тая трагедия служи Испанската гражданска война. Както и в „Поручик Бенц", и тук историческите и обществени процеси не определят, не взаимодействуват със съдбата на героите, освен по някои външни точки, сюжетно. Испания и гражданската война са само екзотичен пейзаж, колоритна декорация, а не обществена среда, историческа съдба на неговите герои. Те по душа са космополити и за тях участта на Испания и на испанския народ е толкова важна, колкото на която и да било друга страна. Но в „Осъдени души" Димитър Димов за пръв път си дава сметка за революционните борби на масите, за класовите конфликти и строеж на буржоазното общество. Неговата героиня Фани Хорн често разсъждава за испанската революция и страданията на испанския народ, за историческата вина на капиталистическата класа, за нейните грехове и престъпления, които трябва да се плащат. В някои сцени на романа дори се появяват испански революционери и работници. Но тук комунистите все още липсват в художественото изображение, те остават зад сцената, макар че духовно присъствуват в основните обществени конфликти; той дава да се разбере за тяхното участие и влияние в историческите събития. Макар че в „Осъдени души" за Димитър Димов комунистите са все още нещо далечно, чуждо и странно, макар че за него те се явяват в смътни, неясни очертания, може да се каже, че в тоя роман Димитър Димов е осъзнал историческата роля и значимост на комунизма в развитието на съвременното общество; тоя роман е подготвителен етап, преход към по-конкретното художествено изображение на работническото движение и комунистите, което ще стане в „Тютюн".

Трите романа на Димитър Димов са три етапа в неговото художествено узряване. Той все по-плътно се доближава до конкретния обществен живот, до историята и нейните драми. Докато „Поручик Бенц" не е още роман в дълбокия художествен смисъл на думата, а само психологически етюд, „Осъдени души" вече има по-много допирни точки с историята. Тук зрее мисълта за историческата обусловеност на човешкия живот, за историческия трагизъм на човека. Ако дотогава Димитър Димов се измъчваше и мислеше за вечния, абстрактния смисъл на човешкия трагизъм, той вече започна да го търси отразен в историята, да търси връзката между фило-

софията и историческите процеси. Оттук и необходимостта от конкретното художествено претворяване на социалните конфликти и движещи сили, работническата класа и комунистите.

Но неговото художествено развитие, докато се стигне до големия му писателски успех — „Тютюн“ — тънко се преплита с идейното му избистряне и узряване. Овладяването на марксическата идеология му помага не само да вникне в историческите процеси, да види по-дълбоко значението на класовите конфликти и социален строеж на обществото, но му разкрива и нови хоризонти като художник, той все по-дълбоко вниква в смисъла на романа, неговото значение като размисъл и философия на историческата съдба на един народ. Защото какво друго е романът, ако не история, ако не философия на историята, художествен образ на народните борби и големи преживелици, ако не критическа равносметка за големите трусове и катастрофи, преживени от една нация? Затова можем да кажем, че заедно с развитието си като марксист Димитър Димов израсна качествено като писател. Доказателство за това е романът „Тютюн“.

Ще дам един премр. В някои ранни редакции на „Тютюн“, откъсът, озаглавен „Тютюнев склад“[1], все пак има нещо незряло-сантиментално, в неговото отношение към работниците има някакъв старомоден сантиментализъм, жалостиви интонации, характерни за един по-ранен, почти народнически етап на интелигентско отношение към трудещите се, измъчени класи. Ето с какви изблици е поръсено повествованието: „О, колко жестокости, колко подлости и безсрамие крие това безнаказано експлоатиране на тютюневите работници, на женския и детския труд, колко безмълвен ужас и безропотно страдание имаше в складовете! Защо царят, министрите, разбойниците в смокинг се преструват, че не забелязват това? Не усещаше ли красивата дама в злато и коприна храчките на туберкулозното девойче, с които бе напоена цигарата?!“ В отношението му към работниците има съжаление, нещо като зов към висшестоящите да се вникне в тяхното страдание, те като че ли са само жертва: „Защо надниците бяха тъй безконечно ниски, защо всъщност, чрез разни хитрости, не плащаха на ден, а на парче и караха гладните да се пресилват, изстискваха последната им жизненост? Какво стана с трудовите закони? Защо не ги прилагаха?“. . . В изданието от 1951 г. авторът е изчистил всичките тия възклицания, тоя народнически патос и сантиментализъм, които са извън традициите на нашата пролетарска поезия и белетристика. От идейна гледна точка би било погрешно да представяш работническата класа само като потърпевша, като пасивна маса, изложена на произвола на управляващата върхушка. Марксизмът е чужд на сантиментализма в отношението му към пролетариата, за марксизма е характерно трезво, реалистично вглеждане в историята, в обществените съвременни процеси, в които на пролетариата е съдено да играе върховна роля. Затова тия тонове в един роман като „Тютюн“ биха били съвсем неуместни, още повече след въстанието през 1923 г., въоръжената съпротива срещу фашизма и т. н., след Смирненски, Вапцаров, Радевски, пролетарските писатели от 30-те години — Крум Велков, Г. Караславов, Орлин Василев и др., които изобразиха не само страданията, но и героизма на пролетариата, неговото развихряне в борбата срещу капитализма.

Ясно е, че в процеса на самата работа се избистря идейно погледът на Димитър Димов, той все по-задълбочено навлиза в проблематиката и особеностите на изобразявания предмет. Това му помага да се справи и

[1] В. Литературен фронт, 28. IX. 1946 г., „Тютюнев склад“.

с някои художествени трудности, да преодолее някои слабости. Сам авторът вижда, че са неподходящи жалейните тонове за тия работници, след като по-нататък ще ги видим в други техни прояви, например в стачката, където се разкриват твърдост, смелост, готовност да се борят за правата си и честта си, където те са заплашителни и спотайват в себе си опасни бури. Картината на стачката, една от най-силните картини в романа, е нарисувана сурово, с едри, изразителни щрихи, по Димитър Димовски, без украшателства и външен патос.

В своя творчески път Димитър Димов под влияние на историческите събития, които се извършват пред погледа му, под натиска на самия жизнен материал на неговото творчество, той достига до идеята за изобразяване на работническия свят и комунистите. Както казах, това му се налага от една художествена закономерност, по необходимост. При неговото намерение да претвори една голяма историческа драма на българския народ, при неговото идейно движение от абстрактния хуманизъм, от абстрактните философски и нравствено-психологически проблеми към историята, към конкретното историческо битие на човека, той достигна до убеждението, че тук една от първите роли играят комунистите. „Тютюн“ е изпълнен с историческа мисъл, с исторически поглед за нещата — оттук и неговият голям успех и значение. На това се и дължи идейната гравитация на Димитър Димов към марксизма.

Но все пак Димитър Димов достигна до социализма, до марксическата идеология по чисто рационален път. Струва ми се, че той познаваше комунистите, тъй да се каже, от външната им страна, в техните исторически доспехи, в техния нравствен ореол и величие, но по-малко в тяхната интимна същност и душевен строй, до известна степен той съди за тях абстрактно, по аналогии. В първото издание на „Тютюн“, където всъщност можем да открием автентичния му замисъл, той не си поставя като художествена задача да пресъздаде работническия свят с тая пълнота, с която пресъздава представителите от света на „Никотиана“ и всички, които влизат в тяхната орбита. Той не си поставя като проблем драмата на комуниста, историческата съдба на комунистическото движение, пък и едва ли се е надявал, че би могъл да го реши. Той не си поставя тоя проблем поради липса на достатъчно задълбочени жизнени наблюдения и впечатления от предмета, поради особеностите на своите трайни духовни интереси, настройка на мисленето, насоченост на интелектуалното любопитство и т. н., все фактори, които определят от ранна възраст характера и художествената природа на писателя, определят сферите на неговите теми и възможности. Ако в „Тютюн“ има и сцени, където се появяват работниците, то това е само ехо на „другия свят“, на противоположния полюс, заплашителният съпровождащ мотив, напомняш за възмездието, memento mori.

Първото, което ни се хвърля в очи при неговите комунисти, е, че те са построени върху отвлечените понятия за комунистическа нравственост, дълг, вяра, душевна чистота и т. н. Те са носители на идеи, но човешки са бедни, лишени от красота. Те не ни вълнуват, не ни покоряват с човешко обаяние. Лила, Павел, Макс и др. изразяват идеята за комунистически добродетели, те са наистина морални антиподи на другите му герои, в нравствено отношение стоят неизмеримо по-високо, но художествено са далеч по-малоценни. Те са изградени върху абстракции, техният вътрешен живот е идеален. В тяхната психология има повече признаци на вида, на рода, отколкото на индивида. Стремежът на Димитър Димов да ги надари с човешки черти е почти безплоден, защото, най-банално казано, те

не са изживяни, не са негови душевни рожби, вътрешно преживяване, обективиране на неговия дух. Те имат логика, но нямат лична страст. Те живеят само живота на ума. Участта им, съдбата им се решава от самите тях въз основа на нравствените правила. Те няма защо да се плашат от сърцето си, от неговата ужасяваща сложност и непонятност, от неговата реална и необикновена сила, която показва, че нашето сърце е създадено от същата материя, от която е създаден целият космос. Те никога няма да кажат като Медея — „моята ярост е по-силна от мен". Те са толкова пречистени интелектуално, толкова спиритуализирани, че се превръщат в незаангажиран с нищо земно дух, нравствен абсолют, пред който светът на греховните човешки страсти и желания, на непокръстената природа е безсилен и остава някъде далеч зад тях, преодолян.

Можете ли да си представите, че тоя леден Павел Морев, който е незасегнат от сектантството в партията, който се оказа по-умен от всички около него, безстрастно високомерен поради превъзходството си, по-хладнокръвен от всички, би могъл да застане някога на кръстопът, да се извива от болка, да проклина съдбата? Той е преодолял всичко земно и неговият освободен дух лети над грешния свят към деветте сфери на вечното блаженство. Но от това той не става художествен образ, липсва му човешка убедителност?[1]

Защо се е получило така? Една от основните причини е, че Димитър Димов няма за тия хора конкретни усещания и впечатления, сетивни представи, виждания за пълнокръвието на техния живот. И затова до голяма степен те са решени като психологически задачи, като духовни, философски проблеми. Те са сякаш извадени от природата и поставени в света на абстракциите. Разбира се, представена така, съдбата на комуниста се озарява от ореола на героизма и себепожертвуването, в нея личат най-висши нравствени добродетели, романтически блясък, древнохристиянско величие, това е живот, който се крепи само на титаничната воля и титаничната вяра. Но това е една представа колкото вярна, толкова и невярна. Колкото и духовни чарове да притежава един Макс например, с неговата готовност да приеме смъртта и всички страдания, с неговата воля да се отрече от един отровно-привлекателен свят и сладостни миражи, с неговата мъжественост и сурово величие на самообрекъл се мъченик, в същото време в него има нещо студено и мрачно. Не за това, че съзнателно се е лишил от всички радости на живота, че се е посветил напълно на една идея, че неговият живот се превръща в един низ от страдания, нечовешко напрежение на волята, страхове и самота — това го налага самата логика на една борба, в двубоя с господарите той не може да бъде друг, в своето пълно отдаване на партията и революцията той е принуден да потисне много пориви в себе си, да изсуши много сокове на душата си. Но има и нещо друго — той няма друг живот, освен умствен. За Варвара също е казано — „тя е мозъчно същество". Те не са цялостни хора, а само духовни и волеви екстракти. Те са почти лишени от обикновените човешки прелести. Такива хора могат да ни плашат, в тях има нещо робеспиеровско. Те са опасни. Какво би станало от нашия живот, ако той се подчинеше само на ума? Правата на ума са безгранични, желанията му нямат предел, но ние нямаме сили да го следим във всичките му стремежи.

---

[1] Вж. статията на Емил Манов „За някои недостатъци на романа „Тютюн", в. Литературен фронт, бр. 64, 1954 г. Като цяло смятам статията на Емил Манов за прекалено строга и придирчива, но той вярно е доловил слабостите в обрисовката на положителните герои.

Димитър Димов виждаше, че комунистите, революционерите бяха отхвърлили земния хляб заради небесния, той виждаше тяхната евангелска чистота, повярва в техния идеализъм. Но той не разбра, че те, както всички хора, отдаваха божието богу и кесаревото кесарю. Той сякаш забрави, че комунистическият идеал е и земен, че крайният смисъл на нашата борба е земното щастие на хората, макар че и ние можем да кажем — не хлебом единим. И затова той представи комунистите донякъде като аскети, опасни фанатици на своята вяра, като студени схимници, които не признават и се боят от света на природата и земните страсти. Неговите комунисти приличат на мрачни пустинници, които спасяват душите си, ограждайки се от живота на милионите. Той не ги видя в тяхното естествено битие на хора, на които нищо човешко не им е чуждо. От неговите комунисти лъха на нещо студено и неприветно, на отшелническа самотност, фанатична сухота и неприязън към душевния свят, към естеството, към човешкото.

Това е една концепция, която, разглеждана в исторически план, си има някои основания. Но не по-малко интересно е от психологическа гледна точка как се е изработил тоя възглед у него. Разбира се, тук можем да строим само хипотези, да открием само най-общите и главни пунктове на процеса, в най-добрия случай — да набележим една схема, в която ще липсват може би най-интересните моменти. Нашата хипотеза става още по-несигурна от това, че нямаме възможност да проследим някои детайли, да проникнем до някои красноречиви подробности, до ония многозначителни дреболии, които понякога говорят повече от цяло произведение. Пред нас са само трите романа на Димитър Димов и ще трябва да се задоволим с това, което можем да измъкнем от тях.

В перспективата на историята Димитър Димов виждаше в лицето на комунистите хората, които ще съборят престъпния буржоазен закон, които ще извършат заедно с народа един велик акт на възмездие и справедливост. За него те бяха ръка на съдбата, която заплаща за извършените грехове, архангели с огнен меч, озарени от потоци светлина. Те се явяват на историческата сцена, когато трябва да се раздава правосъдие, когато трябва да се възстанови правдата. Те бяха поразили въображението му със своята нравствена сила, духовна издръжливост, със своите достигащи до святост себеотрицание и жертвоготовност в борбата. Поразило го беше величието на техните цели, висшата справедливост на техните исторически намерения. И затова, когато на 9 септември тяхната борба се увенча с успех, за него това беше пълно тържество на правдата, грандиозен акт на историческа и човешка справедливост. Нравственото решение на 9 септември е и решение на романа „Тютюн“, това е пълно приемане моралната санкция на народната революция. „Тютюн“ е пронизан от идеята за историческото възмездие, той е изцяло подчинен и просмукан с оценката, която 9 септември даде на историята и събитията. Димитър Димов не се отклонява никъде от тая оценка, никъде не излиза извън нейната сфера, за него тя е последна инстанция на човешката и историческа присъда, последно решение на проблема за човешките ценности, за предназначението на човека. За Димитър Димов революцията на 9 септември беше светкавичният блясък на историята, която прогърмява своята дума, нейният полунощен удар, дванайсети час, безвъзвратно и висше решение на съдбата, върховно осветляване на всички ценности. И ако след години комунистическата оценка на това велико събитие се уточнява, нюансира и задълбочава, „Тютюн“ ще остане като един вечно жив документ за това как българската интелигенция възприе моралния смисъл на 9 септември.

Това от гледището на историята, от гледище ролята им в съдбоносни за народа часове. А какво очакваше да види той, когато се приближи, какви сурови характери, вероятно стоманени души, странни и величави жестове? Ето как говори Макс Ешкенази, един от най-интересните образи на революционер в романа: „Да, куршумът е цяло щастие, ако разполагаш с него, преди да те заловят или когато палачът милостиво го изпрати най-сетне в главата ти. Около тебе животът ще кипи, а ти ще се промъкваш в него като тъжна бледа сянка. Ти ще видиш как хората се любят, образуват семейства, раждат деца, а твоят живот ще мъждее като пламък на забравено кандило. Понякога ще изпитваш самотност, ужасна, разкъсваща нервите самотност. . . Тогава у тебе ще се появи желание да имаш съпруга и деца, да ги целуваш и галиш, да се радваш на благата, които културата е създала, но ще бъде късно. . . Настръхналите и безумни господари на този свят ще те преследват навсякъде.“ („Тютюн“, стр. 80, 1951 г.). Пред смаяния Стефан Морев думите на Макс звучат страшно, като заклинание, като разкриване на един непонятен, необикновен душевен мир, като посвещение в един нов живот, където няма среден път, където издържат само най-силните, най-твърдите, най-суровите. Когато Стефан го пита, възможно ли е те да изневерят на партията, Макс отговаря: „Теоретично, да!. . . Ние имаме възможност да се върнем винаги в света, срещу който се борим. Нещо неуловимо и покварено в душите ни продължава да ни свързва още с него. . . И това е носталгията към спокойствието, към удобствата му, към лукса и загнилата му красота. Това е понякога мечтата за една светла и хубава стая с книги, за някое женско лице, което те е вълнувало. . . Аз също имам проклети часове, в които не мога да се отърва от спомена за една жена, въпреки омразата, която изпитвам към порочната ѝ душа, към декадентски красивото ѝ тяло. Защо се вълнувам?. . . Защото в духа ми има нещо отровено от тази жена. С проста акробация на мисълта аз мога да намеря оправдание за света, който я е създал, и в минути на слабост вълнението ще съществува като опасно противоречие в духа ми. А хората от работническата класа са неуязвими срещу такива паразитни вълнения от другия свят. Те идат от низините на социалното робство, от глада, страданието и бедността. И затова в борбата остават непоклатими и твърди като стомана, а ние се огъваме, залитаме, вършим грешки.“ („Тютюн“, стр. 225, 1951 г.).

Не е ли странно за един такъв човек, който може да притежава всички блага на тоя свят, да се отрече от тях, сам да поеме страданието и заплахата от смъртта! Каква е тая воля, тоя дух! На Димитър Димов му беше любопитно, защо жени като Варвара можеха да се обрекат за цял живот на една борба и със завист да наблюдават как другите вземат всички радости на света. Защо един Динко става зъл и студен, корав и затворен в личното си страдание, когато друг му отнема цял живот мечтаната жена? Коя е тая сила, която кара Макс Ешкенази да изтръгне от сърцето си червенокосата вълшебница? Откъде намират сили тия хора да понесат толкова страдания, да се отчуждят от обикновения живот, да намират утеха и удовлетворение в своето съществуване на преследван дивеч, да живеят в своите студени подземия, чужди на обикновените човешки радости! Те сякаш нямат тяло, плът, която заявява за правата си, сякаш нямат душа, която да мечтае и да желае. Те живеят само живота на духа, един напрегнат до краен предел живот, където съществуват само интелектуални проблеми и нравствени конфликти.

Не бива да забравяме, че Димитър Димов дойде от един друг свят, от където носеше проблеми, чужди на работническия мир. Той идваше със сложности, с тъмни психологически плетеници, болезнена чувствителност, неговата мисъл беше метафизично настроена, духовно изнежена. Той носеше със себе си представите на един болен свят, на един свят с комплекси, други драми и конфликти. Той се изправи пред един нов живот, където противоречията са от ново естество, където представите за света са по-ясни и честни, хората — по-цялостни, душите — предразположени към други драми, може би не по-малко остри и опасни, но по-здрави. За него това е ново и непознато. Той искаше да изобрази работническата класа, но трябваше да се справи с много трудности и проблеми: да изучи бита, психологията, начинът на живот и мислене, представи и рефлекси, идеология на своите нови герои. Той трябваше още веднъж да провери за себе си смисъла на историческите събития, вече през призмата на марксическата идеология и гледище за историята. Но, както казах, това познание е чисто рационално, то не почива на дълбоко вкоренени представи, неповторими и силни впечатления, преживявания от най-свежа възраст и т. н. В тоя нов свят Димитър Димов идва със своите трайни духовни интереси и рефлекси, със свой начин на реагиране и представи.

Защо той можа да схване и отрази именно определени черти от характера на комунистите, да ги види в определен аспект — това можем да разберем, само ако изхождаме от цялостното му творчество, от начина, типа на художествено мислене у него, от природата на неговия талант.[1] Талантът на Димитър Димов е повече интелектуално-философски, отколкото пластичен. Димитър Димов е по-силен там, където трябва да се изобрази човешки-духовното, абстрактно-емоционалното, отколкото в конкретната човешка страст. За него е винаги по-важно общото, това, което се отнася до нравствеността, до оценката, до морала, и винаги се чувствува по-слаб в света на природното, на езическото, епичното. Да се изразим най-общо, той винаги остава в сферите на духа и по-слабо познава живота на природата. (Разбира се, всичко това казано, като се има предвид едностранчивостта и условността на тия понятия). И светът на „Никотиана“ и неговите герои той изобрази в един интелектуален план, в перспективата на морала и човешката оценка, без да може да достигне до епическо пълнокръвие и пластичност, цялото многообразие на цветове, тонове, звуци, багри, цялата многоплановост на конкретното историческо и човешко битие. И, както можеше да се очаква и е психологически обяснимо, в комунистите като загадка и човешка проблематика го привличаха техните нравствени проблеми, техните духовни драми и конфликти, техният морал или, с други думи казано, той отново е в света на отвлеченото, абстрактното, което му е по-близко, по-понятно, тук той е в силата си. Както и героите на „Никотиана“, той превръща комунистите в носители на една върховна страст, на един-единствен психологически възел, който става център на съществуването, източник на страдание и драматизъм. Неговото любопитство отново е насочено към това у тях, което се отнася до философията, психологически-общото, морала, волята и духа, до идеалния свят, до абстрактните, метафизични трагедии и страдания. Другото той няма сили или желание да рисува или просто не го интересува. Подробностите на бита, живописанието, материалния живот, тяхното сетивно битие остава на за-

---

[1] Спирам се на тоя въпрос в статията си „Героите на Димитър Димов“, сп. Пламък, кн. 5, 1965 г.

ден план. Някои детайли са му нужни, колкото да ни подскаже, че се отнася до живи хора, а не до идеи. Но това е всичко. За тях имаме малко осезаеми представи, те са ни дадени повече на съзнанието, отколкото на сетивата.

Но почти същото можем да кажем и за другите му герои, художественият принцип и там, и тук е един и същ. Само че при образите на комунистите ние сме по-придирчиви и по-взискателни. При тях ние искаме да видим въплътен идеала за човешко поведение, за красота и мощ. Критиката с право е недоволна от неговите комунисти, те ни изглеждат сектанти и фанатици, в тях има нещо много нечовешко, студено и свръхестествено. Ако потърсим причината за нашата неудовлетвореност от тях, въпреки високите им морални качества, ще я намерим лесно — както казах, те имат повече идеален, отколкото материален живот, те са повече дух — а духът винаги е по-беден, по-едностранен, „по-фанатичен“ и „доктринерски“, по-малко живописен и многообразен от природата. Ако допуснем тая смешна хипотеза, че от буржоазно гледище се направи критика на „Тютюн“, може да се отправи същото обвинение и към другите му герои — те не са по-малко сектанти, „доктринери“ на една идея, фанатици на една страст, което убива човешкото им многообразие. Например Борис Морев може би щеше да бъде по-привлекателен човешки, по-обаятелен духовно, самата му идея щеше да ни изглежда по-оправдана и по-допустима, ако той не беше просто фанатик на тая идея, ако това не убиваше всичките му човешки богатства. Защото ние сме склонни да простим, да разберем, дори да обичаме човека, независимо от идеите му.

Значи ли това, че за да представи работническата класа Димитър Димов трябваше да напише един битоописателен роман, да се зарови в житейските подробности, в описание на ежедневието, да потъне в натуралистични детайли? Да оставим настрана въпроса, че това е извън неговите възможности и писателски натюрел, че самият жизнен материал би се оказал непригоден, би оказал съпротивление на един такъв художествен принцип, че замисълът на „Тютюн“ е съвсем друг. Но целта на всяко изкуство не е простото изображение, колкото и талантливо да е то, а да се даде философски отговор на най-съдбоносните въпроси на историята и нашето съществуване, да се реши още веднъж гатанката на сфинкса, да се отговори още веднъж на ония крайни, последни въпроси за човешката ценност и участ във вселената, значи — задача философска и „идеална“, задача, която се решава не в сферите на живописанието, рисуването, изображението, а в сферите на духа, философията, идеите. Даже за позитивистичния роман на Зола Томас Ман казва, че в него има нещо величаво философско и символно, почти митологично.

Но за да допълним току-що казаното или, за да го видим от другата му страна, трябва веднага да прибавим, че в същото време поетичността се съдържа в човешката енергия, страсти и амбиции, които влизат в колизия със средата, обществото, законите и т. н., че истинска стихия на изкуството са непокръстените страсти, аморалната природа, а не враждебния ѝ дух; това, което е лично, индивидуално, неповторимо, а не общовалидното, отвлеченото; не типът, а индивидът; конкретната проява, а не идеята. Както казва Франческо де Санктис, „поетическата ценност на човека е заключена не в нравствеността и във вярата, а в неговата жизнена енергия; поетичността на образа не е в идеята, а в силата“. А комунистите на Димитър Димов нямат лична страст и енергия, те са родени в мозъка на своя творец, те са само умствени постройки, логически решения и умо-

заключения. Образите от света на „Никотиана“ може би също нямат земна сила, внушителна жизнена осезаемост и достоверност, но те са износени в душата на своя творец, там са изживели своя ембрионален живот, тяхната жизненост е от по-друга категория. Те съдържат драматизма си от зачатие, защото са част от самия него, негови духовни проблеми, мечти, желания и настроения, амбиции, страхове и отвращения. Те носят противоречията и драматизма на собствената му душа и затова той взема истинско участие в съдбата им, независимо от това, дали ги презира или им съчувствува, и е трудно да кажем, дали той тайно не завижда на ослепителната кариера на Борис Морев, дали в неговата ирония към стария пират татко Пиер няма зрънца от възхищение.

Значи, там имаме участие и лично страдание, тук — изучаване, научно наблюдаване и анализ, там — лично сблъскване, собствено изживяване на големи нравствено-философски въпроси, тук — логическа концепция, възглед, гледища, и затова — там не можем да го съдим, да се съгласяваме или не с начина на виждане, характера на изобразяване, своеобразието на художествените принципи и т. н., защото там е неповторим и единствен, можем само да преценяваме доколко добре или зле е изпълнил задачата, която сам си поставя, тук — имаме право да се намесваме, да се съгласяваме, да съдим. Той сам ни дава това право. И накрая — там имаме работа с живи хора, грешници, тук — с праведници.

Когато мислим за творчеството на Димитър Димов, се изкушаваме да кажем, че грехът, а не добродетелите, се поддава на изкуството. И най-великите писатели понякога търпят неуспех, когато се опитат да изобразят идеала. Тогава в техните произведения започват да звучат сухи, дидактични тонове, промъква се хладината на нравоучението. Защо например „Ад“ е по-поетичен от „Рай“, Рогожин и Смердяков — по-убедителни от Альоша? В цялото световно изкуство дяволът винаги е изобразяван по-поетично и по-ярко от всички небожители. Защото той носи повече драматизъм, изпълнен е с повече конфликти и противоречие. Да кажем, Лермонтовия „Демон“. Той е движението, постоянната промяна и заплаха, докато добродетелите са статични и безцветни. Порокът сякаш винаги е по-талантлив. Праведникът си е просто праведник, една неподвижна хармония, една статична яснота, докато грешникът носи в душата си бездънни светове, океани от движение и стремежи, неизбродни тъмнини и опасни завои. Правдата и добродетелта са вече отсъствие на желания, постигната цел, краят на пътя, оттам нататък няма никъде да вървим, докато порокът и злото са стремежът и драматизмът, мъчителна липса на хармония и добро, което трябва да запълним, отчаян порив към обратния полюс на състоянието. Оттук и неговата живописност и яркост, неговата податливост на изкуството.

В нашата литература ще намерим много примери за това. Всички герои от „Под игото“ са по-убедителни, по-ярки и красноречиви от Огнянов, който по замисъл трябва да носи освободителните идеали на епохата, много човешка красота и революционни добродетели, да бъде идеал и пример за следващите поколения. Или по-нов пример. Георги Караславов създаде забележителния образ на Юрталана. Това не е само един голям литературен успех, това е един характер, който се издига до висотата на тип. Нашата литература е доста бедна в това отношение, ние нямаме в изкуството национални и общочовешки типове. Да кажем, Бай Ганьо и с известно пресилване ще назовем още няколко имена на литературни образи. Типът е най-висшия синтез в изкуството, най-дълбокото обобщение, което

влиза в нашето съзнание, става категория на нашето мислене, норма и оценка на човешко поведение. Ние казваме байганьовско поведение, донкихотовска постъпка, плюшкиновски навици, обломовщина — и с това сме дали вече название и оценка, нямаме нужда от повече думи. Никой не знае предварително щастливата му пропорция, не знаем какъв е шансът на един писател да създаде литературен тип, но ми изглежда, че нашата критика и литературна история е обърнала малко внимание на един толкова мощен литературен образ, какъвто е Юрталана. Когато кажем — юрталановски — ние назоваваме явление с широк обхват на влияние и действие, той все повече навлиза в нашия език и мислене, става нарицателно, ние нямаме други, по-изразителни думи да наречем това потискащо, отвратително и в същото време жизнено и могъщо зло на българското село от неговия капиталистически период на развитие. И не само това, той надраства конкретно-историческите си граници, става общовалиден. Това безлико чудовище, което сякаш се надига из почвите и пръстта, което олицетворява и събира в себе си всичко уродливо и тежко на равнината, която го е откърмила, на нейните черни и зли корени; всичко безкрило, земно неподвижно, всичко силно и безоко на калния чернозем. Той принадлежи на нашия живот, ние сме го срещали и продължаваме да го срещаме, да се изправяме пред неподвижното му, тъмноглинено лице, пред мощния му торс, наполовина забит в земята. . . И същият този писател, когато описва революционерите, например в „Танго“ или „Обикновени хора“, нарисува образи, далеч по-бледи, образи, които отстъпват по мощ, изразителност и сила на Юрталана.

Вероятно ще намерим още много и много примери на писателски неуспехи, когато трябва да се изобразят положителните начала на живота. Но, разбира се, с това съвсем не искам да кажа, че ние сме осъдени да съзерцаваме в изкуството само злото, че човечеството е безсилно да изрази в изкуството своите идеали, да даде израз на своите мечти и копнежи, който по блясък и съвършенство да затъмни всичко болно и уродливо в живота. В щастливи за нас часове са създадени Дон Кихот, Фауст, княз Мишкин, поемата „Ленин“ на Маяковски, „Как се каляваше стоманата“ и т. н. Аз исках само да припомня силата на злото в изкуството, да обърна внимание върху ония реални и вечни трудности, с които се сблъсква художникът, когато иска да даде образ на своя нравствен идеал.

Аз съм дълбоко убеден, че Димитър Димов искрено е търсил у Лила положителния герой, който да противопостави на осъдените души, прекрасния антипод, великолепната освободителна красота, хармонията на слънцето, на дневните светила срещу тъмните стихии на гнилия буржоазен мир. Той сам казва в едно интервю[1], че новата героиня, която въвежда, „надвишава Ирина със своята човечност, топлота, морална сила и жизненост“. Разбира се, колкото по-малко е надарен един писател, толкова поточно изпълнява своя замисъл. У големия писател изкуството е по-силно от замисъла. И затова не можем да се сърдим на Димитър Димов, че не е постигнал с Лила това, което е желал. Въпреки че носи някои исторически верни черти — фанатична убеденост в правотата на партийното дело, кристална душевна чистота, всеотдайност и свята привързаност към целите на борбата, сектантска непримиримост към всичко, което пречи на движението, високо партийна и човешка етичност — въпреки тия привлекателни черти, общо взето Лила си остава един непривлекателен човек,

[1] В. Вечерни новини, Как преработих романа „Тютюн“.

една студена, отблъскваща жена, трагична жертва на фанатизма и сектантството. Сам авторът не знае какво да прави с нея, след като тя преодолява своя партиен догматизъм. Тя вече става безинтересна, изпразва се от всякакъв драматизъм. След тоя прелом тя вече е като решено математическо уравнение, което по-нататък не занимава съзнанието ни. Димитър Димов е раздул до абсолют някои черти на българския комунист от 30-те години и е превърнал Лила в една обручена с идеалите девственица, весталка при бледия пламък на светата догма. Ако писателят се мъчи да ни внуши, че тя изпитва любов, че се стреми да потуши страстите си и страда от това, той не е успял. Тя навява мраз със своята желязна воля, тая твърдокаменна жена, която се владее във всички случаи. Нищо не я прикрепява към живота на обикновените хора, нейната духовна сила изглежда безгранична, защото тя няма човешки слабости, сърцето не свързва ръцете ѝ, плътта не обременява поривите на духа ѝ, тя е убила греховните желания на тялото си. Ако у Макс Ешкенази или Варвара все пак има душевен живот, лични терзания и противоречия, ако те са носители на някаква нравствена или идеологическа проблематика, то Лила е само формула, геометрична форма на човек. Тя не е художествен образ, а нравствена идея, почти алегория.

Накрая искам да потърся обяснение за несполуките на Димитър Димов в още една причина, вече от обективен характер. Не бива да забравяме, че образи като Лила се създавани по време на култовския догматизъм и тогава бяха на мода „правилните“, еднолинейните, брутално непротиворечивите и единни характери в изкуството, характери с точно установени пропорции. Тогава се смяташе, че колкото един човек е по-несложен и опростен, колкото е по-далеч от човешкото, толкова е по-близо до идеалите. Специфично-човешкото, душевно-сложното, духовно особеното дразнеха догматизма, той предпочиташе чистите, без примеси, изляните от един метал характери. Тогава човекът се приемаше само като политическа и идеологическа единица и се смяташе за толкова по-съвършен, колкото е по-отчужден от човешката си същност. На Димитър Димов просто беше наложено да създаде такъв образ, който с блясъка си да затъмни упадъчната привлекателност на героите от другия лагер. Той чуствуваше това като свой дълг и обществено поръчение.[1] А тогава всеки знаеше тайните рецепти за положителен герой, всеки можеше да му подскаже формулата за съвършенство и чар, които трябва да притежава една героиня като Лила. Алхимиците на догматичната естетика, които му внушаваха своята аритметика на симетрията, си мислеха, че е достатъчно да пожелаем, и Димитър Димов ще създаде една комунистическа Ирина, стига, разбира се, предварително да сме му дали нейните идейни и естетически координати.

Но защо тогава Димитър Димов успява с образите на някои работници, например Шишко, Спасуна, Блаже? Мисля, че при тях той повече се е доверявал на своя писателски инстинкт, на личните си наблюдения, на художествения усет, отколкото на някои предвзети постулати от онзи период. Той ги е видял в техния естествен живот, в тяхното убедително човешко битие и конкретна среда; в тяхната сила и жизнена енергия, в човешката им пълнота и земна материална осезаемост. Те не живеят тоя напрегнат до невъзможност живот на духа, какъвто живеят Павел, Лила, Варвара, Макс, тяхното съзнание не се терзае постоянно от нравствени

---

[1] Вж. статията на Яко Молхов „Димитър Димов“, сп. Литературна мисъл, кн. 4, 1964 г.

императивни. Писателят не се е стремил изкуствено да ги възвиси, да ги издигне в областта на хладните аскетични добродетели. Те са реалността, понякога груба и не съвсем деликатна, каквато е Спасуна. Но от нея лъха сила, жизнена достоверност и енергичност. В тях няма нищо неземно, спиритуално, никакъв копнеж по трансцендентното, както в Лила, Павел и т. н. Те не размишляват постоянно, не определят жизненото си поведение чрез решения. Тях животът естествено ги е довел до работническото движение, те се приобщават към идеалите на партията просто и естествено, и ние вече знаем, че тия идеали живеят в сърцата им така просто, каквото е цялото им обикновено съществувание.

У Шишко например няма нищо аскетично, макар че е посветил целия си живот на борбите на партията. Той не е създаден в реторта, както Лила и Павел, а е жив. Той е обикновен човек, една праведна душа, която обитава дебелото тромаво тяло на астматик. Възвишените пориви, справедливостта, вярата, чувството за дълг са сякаш вродени качества на неговото правдиво и чисто сърце. Той не достига до саможертвата и жизнения подвиг, преминавайки през горнилото на нравствените усъвършенствувания, постигайки чрез разума и науката величието на комунистическата идея, а спонтанно, както е живял и вършил всички дела, както във великата наивност дремят гигантските прояви на духа. Той сигурно никога не си задава въпроса какъв трябва да бъде комунистът или да размишлява върху моралния кодекс на революционера. Шишко ни убеждава не чрез могъществото на духа си, а чрез конкретното си човешко съществувание. И когата в последния партизански бой той достига до величествените върхове на героизма и нравствения подвиг, до такова шеметно и бляскаво издигане на духа и застава пред нас, сякаш озарен от сияние, той не изгубва човешката си убедителност, ние затаяваме дъх и се прекланяме не пред идеята, моралния постулат, свещената догма, а пред човека, разкъсал болезнено всички връзки с родилата го земя, обрекъл себе си на страдание и смърт в името на хората, в името на идеята и идеалите, в името на духа, към който се приобщава завинаги. Тук той ни покорява не само нравствено, но и естетически, той загива като човек, сред кръв и болки, както не биха могли да загинат Лила и Павел. Нашето страдание за Шишко е конкретно, защото той самият не е представител на вида, на рода, не е екземпляр, а индивид, личност, нашето съпреживявене е пълно, естетически ние сме задоволени. Ние сме в сферите на изкуството.

*

Накрая, когато се мъча да преценя плюсовете и минусите в едно толкова сериозно дело, се чувствувам задължен да кажа още веднъж, че когато говоря за „несполуки“, имам предвид колко условно е това и колко жалки изглеждат някои сполуки, съпоставени с духовните мащаби на един Димитър Димов. В усилията на нашата литература да даде художествена плът и кръв на комунистическите идеали, да изрази в художествени образи нравствената сила, духовното мъжество и идеализъм на борците за ново, по-справедливо общество, Димитър Димов се нарежда на едно от първите места. Колкото и слабости да има в това отношение романът „Тютюн“, той дава огромен принос в овладяването на тая тема, във философското и нравствено-психологическото изясняване и осъзнаване на проблема.

ПЕТКО ТОДОРОВ И ДРУГИТЕ

Боян Ничев

Има един негов портрет, рисуван от художника Никола Михайлов, който винаги е привличал вниманието ми и ме е изправял лице в лице с „дилемата“ Петко Тодоров. Не бих казал, че е най-точна живописна интерпретация на образа му. Но в него е постигнато едно своеобразно равновесие между нашата днешна оценка и възторжените представи за него на съвременници и почитатели от миналото. На платното Петко Тодоров, „кроткият“ Петко Тодоров, седи опрял ръка о облегалката на стола си, съсредоточен, вдаден в мислите си. Тоя аскетичен профил на отшелник може би крие тайните на един късно роден фанатик, на когото нови обстоятелства и други черти от характера са попречили да познае крайностите на духа и мисълта. Може би. Но всичко останало — от благия, полускрит поглед, до отпуснатите в притома дълги артистични пръсти, говорят за мекия характер на роден интелектуалец. Това е човек, който при всичките си амбиции може би никога не е бил напълно уверен в себе си, но който всякога е гледал сериозно на делото си — с оная сериозност, която е по-скоро вътрешна добросъвестност и отдаденост. Уплетен целия в паежина от зеленикави полусенки, които пълзят по ръцете и брадата му, враснал в околния пейзаж, на картината, той сякаш е един одухотворен и цивилизован Змей от света на собствените си идилии. Топлата гама от масленозелени тонове тече по лицето, прелива към околната среда като продължение на мислите му, като пластичен символ на жаждата му за вечна връзка с родната природа. Така е останал той в съзнанието на най-добрите си ценители от миналото — с вечния си стремеж да проникне в душата на народа си и да се слее с природата му. Така можем да го възприемем и ние днес, при цялата трезвост и всички резерви, които ни налагат очевидните слабости на делото му. Съзнанието за тях, види се, не е било чуждо и на самия художник, защото е намерил начин да ни намекне за тях и да уравновеси с няколко сигурни щрихи образа му: горе в десния ъгъл на картината някак си незабележимо се прокрадва, като проекция на мислите на писателя, един пейзажен детайл, който дразни, „нарушава“ впечатлението, защото носи нещо от лошия немски вкус от времето на сецесиона. И това е пак Петко Тодоров, видян от една друга страна.

Той е може би един от малкото писатели, които са били предмет на най-противоречиви оценки: от най-възторжени до рязко отрицателни. Него са го утвърждавали хора като Яворов и д-р Кръстев. Сравнявали са го с Ботев. Десетилетия наред е бил представителна фигура за литературата ни в чужбина. Имал е свои епигони у нас. И заедно с това него още приживе почват да го сочат като жив пример за едно мъртвородено изкуство. Скоро „случаят Петко Тодоров“ се превръща в общо място на всич-

ки разсъждения за умозрително отразяване на живота в нашата литература. На какво се дължат тия така различни оценки? Несъмнено крайностите на утвърждението са родили и своята противоположност. Митът всякога създава демитологизацията. У нас никой не е изследвал сложния процес на формиране духовните оценки и самооценки на нашия народ. А в него е коренът на всяко национално самочувствие и на всяка национална митология. Народът създава свои митове и живее с тях или ги забравя. Те съществуват успоредно в съзнанието му или се изместват един от друг. По-иначе е при условията на съвременния културен живот: известни обществени пластове и поколения оставят ценности, които други превръщат в мит, а трети демитологизират. Може би затова и Петко Тодоров има такава неравна участ и място в съзнанието на потомци и съвременници — той е един от първите ни писатели, претърпели процеса на съзнателна литературна митологизация и бурна демитологизация. При това и двете тия крайности в неговата оценка ни оставиха интересни наблюдения за творчеството му. Но тук дори не можем да кажем, че истината за него е някъде по средата. Днес е ясно, че Петко Тодоров е от ония писатели, които сами не създават значителни художествени ценности, но без които един период от литературното ни развитие не би бил пълен. Много от неговите идилии и някои от драмите му вече нямат естетическо въздействие. Ония, които пък са останали, са придобили вече христоматийно значение. Но неговото творчество е доста тясно свързано със съдбата на оня кръг писатели, който сме свикнали да наричаме кръга „Мисъл“, с техните естетически търсения и претенции. Преценени и в положителен и отрицателен аспект, някои черти на делото му открояват по-ярко литературно-историческия профил на тая интересна група творци, взети като цяло, правят по-понятни усилията и стремежите им, мястото им в нашата литература.

Те първи у нас създадоха литературна група — признак на развит вече литературен живот. Преди тях литературните симпатии и антипатии, обединения и конфликти са играли, разбира се, известна роля. Но всички те носят временен характер и не оставят трайни следи. Пък и са образувани предимно на лични принципи или отразяват политическата злоба на деня. Колкото и да са субективни и пристрастни, П. Славейков и неговите другари са първите значителни писатели, обединили се в група в името на литературни идеи и определена творческа програма. Изкушавам се да кажа: те създадоха първия у нас литературен салон. И веднага си представям Пенчо Славейков, така както е останал в паметта на съвременниците си, ницшеанецът Пенчо Славейков, седнал по турски, с фес на глава пред чиния мезе и чаша вино на софата в голямата Петко Тодорова къща на „Паренсов“ или в кабинета на д-р Кръстев, където главният редактор на „Мисъл“ приема сътрудници и приятели на списанието. . . В такива случаи може би най-ясно се чувствува оная вътрешна двойственост, която носеха те, разкъсани между Европа и Балканите, между Изтока и Запада — синове на единия, възпитаници на другия. Те самите бяха смес от две цивилизации, от две епохи, от онова, което желаеха и от онова, срещу което се бореха. И в най-големите си естетически и духовни амбиции бяха исторически ограничени много повече, отколкото допускаха, че са. Бяха отхвърлили безкористно една политическа и духовна действителност. И в начина, по който го правеха, се чувствуваше печатът на същата тая действителност. Той личи в острия език и пиперлив стил на Пенчо Славейков — когато

се обръща и към врагове, и към опоненти; и в груповския хъз и естетическа непримиримост към Вазов; и в критическия догматизъм на д-р Кръстев. Те бяха врагове на Стамболовата тирания и Фердинандовия личен режим, но създадоха първата у нас естетическа диктатура. В доктрините си (по-малко в практиката си) те бяха художествени екстремисти, опитали се да станат естетически самодръжци. От тях се начева като че ли и модерният литературен живот у нас. Времето на духовни гиганти, каквито бяха Ботев и Вазов, на колосите, които познава всеки литературен ренесанс, бе свършило; започнал бе периодът на литературните групи. Отделните гении, отразили колективния дух на ренесансовия човек, отстъпваха място на литературните „обединения", които щяха да пресъздадат индивидуалистичната душа на гражданина на новото време. От тях започва и борбата на поколения в нашата литература. През всеки осем-десет години след тях щяха да идват нови хора, въоръжени с нови идеи — чужди или свои — или само с голия патос на отрицанието, и всички щяха да се стремят да завоюват общественото мнение, да създадат масова психоза около имената си, да изградят литературни митове, да станат, ако е възможно естетически самодръжци. Спокойната уравновесеност на оная все още идилична културна атмосфера, която има нужда само от един авторитет и си го създава, скоро щеше да бъде разрушена. Настанал бе периодът на литературното многобожество. Затова те бяха не само първите писатели, опитали се да създадат естетическа диктатура, но и последните успели естетически самодръжци. По-късно, чак до войните, когато нашият литературен живот стана многолик и пълноводен, режимите на естетическата диктатура щяха да се оказват все по-невъзможни и по-невъзможни, а литературните митове да се развенчават един след друг. Тогава щеше да проличи една истина, която не е загубила своята актуалност: че естетическата диктатура винаги е била поза на талантливи хора без свои идеи или оръжие в ръцете на претенциозни творци с малки възможности.

Петко Тодоров е от ония писатели, чийто живот е много по-интересен от творчеството им. Ние и до ден днешен не сме оценили достатъчно колко богат белетристичен материал крият биографиите на нашите хора на духа и делото от края на миналия и началото на тоя век. Примерът с „житието" на медвенското овчарче, което умира на 38 години в Париж като председател на парламента на едно младо балканско княжество, оставило няколко книги и една национална епопея зад гърба си, претърпяло десетки превратности на съдбата, на един прелом в дейността, а трябва да се предполага и в душата си — е само един от многото случаи. Десетки одисеевски превратности на съдбата, а понякога и един болезнен прелом на духа — с това е изпълнен животът на ония, които сложиха основите на новата ни култура и модерния ни обществен живот, независимо откъде идваха и докъде щяха да стигнат. Синът на еленския чорбаджия Юрдан, Петко Тодоров, пламенният социалист и народник през 90-те години, бъдещият индивидуалист и естет от началото на века, е един от тях. Него два пъти ще го съдят за обида на „короната", веднъж ще бяга, гонен от властите в „това пусто Немско" (както ще каже по-късно Пенчо Славейков); ще се прочуе като враг на всяка обществена заангажираност на художника и неведнъж ще се изяви като отзивчив общественик и гражданин; осем години преди да стане член на кръжока „Мисъл" и преди да започне да прави впечатление с модните си за времето индивидуалистични идилии, ще пише колкото нескопосни, толкова и гневни стихове срещу монархията, тира-

нията и войната. Много превръщения на духа ще опознае той, преди да „открие“ онова, „към което се стреми душата“. И ще го видим в големите градове на Европа и в културните центрове на големия свят наред с видните имена на времето. Наследеното чувство за достойнство, което интелектуалното самочувствие ще превърне в духовен аристократизъм, вроденият усет за такт и деликатност ще накарат големи умове на Европа и славянския мир да разговарят с него като с равен, виждайки в лицето му, без да познават творчеството му, крупен представител на един малък народ. А и той цял живот ще чувствува непреодолимо влечение към тях и към техния свят. Биографите са запазили любопитен епизод от детството му. Той, който на петнадесет години ще стане автор, а на деветнадесет ще бъде съден за обида на царската особа, дванадесетгодишен вече чувствува нужда да се „поразговори“ с някои видни литератори и тръгва пеш от Елена за Търново, за да се срещне с тях. Приключението, разбира се, завършва, както всички детски немирства. Но то говори за една характерна черта на неговия дух, която винаги ще го кара да търси средата на интересни интелектуалци и прославени писатели и във връзката си с тях често пъти да намира вътрешна подкрепа на собствените си творчески амбиции. А може би това е и стремежът на нашия тогавашен интелигент, току-що открил очи за широките интелектуални кръгозори на света, да се причасти към велики духове и самопрецени чрез тях.

И така: десетки превратности на съдбата и един голям прелом на духа — това е може би най-точната формула, по която се развива духовният живот и личната участ на нашите интелигенти и общественици в тоя период. Разбира се, тия превратности водят в различни посоки: едни за цял живот в редовете на най-прогресивното движение на епохата — социалистическото; други изживяват душевния прелом на индивидуализма, който ги отдалечава от обществения живот и затваря в света на артистичните им преживявания. Но за всички това е динамична и преломна епоха на духовна и социална диференциация. Своя прелом доживява и Петко Тодоров. Той, който в 1897 г. пише от Тулуза на Иван Кирилов, че иска да живее за хората и за бъдещето, в 1901 г. декларира, че не иска да бъде „полезен писател“. Петко Тодоровият прелом обаче не настъпва веднага и неочаквано. Бъдещият автор на идилии, когото литературните критици половин век след това ще характеризират често с епитета „кроткия“ Петко Тодоров, а художниците редовно ще рисуват аскетичната му фигура и характерния му одухотворен профил така, че сякаш му липсва само ореолът на светец, за да бъде портретът пълен — същият тоя Петко Тодоров през 90-те години на миналия век буйствува по страниците на нашия и чуждестранния печат; смущава чак от Тулуза с острата си критика достолепното чувство за благоприличие на господата от „Мир“. Заради него „La dépêche“ е забранен в България. Един държавен прокурор, обвинил го в обида на царската особа, е поставен в неудобно положение; един цял състав на окръжния съд в Русе е принуден да го признае за невинен не само поради непълнолетието му, но и защото казаното от него е вярно: Фердинанд наистина е целувал ръката на султана и е получил подаръци. Възмъжаващият юноша, амбициозният начеващ писател кипи от енергия и търси различни поприща за приложението ѝ: основава ученически библиотеки, в които издава разказите си; посещава читалища, където може да изнася сказки и лекции; редактира вестници и списания. През 1889 г., напр., точно по време на селските вълнения около десятъка, на път за София, някъде между Плевен и Каспичан, на някаква гара влакът спира и заварва точно началото на

голяма селска демонстрация. И Петко Тодоров слиза, без да се двуоми, произнася пламенна реч срещу обирниците и враговете на народа, за да бъде веднага арестуван и изпратен чак в Севлиево, откъдето Иван Кирилов с мъка успява да го освободи.

Изобщо по това време се бе създал своеобразен тип на интелигент-общественик и индивидуалист, който вдигаше крамоли и скандали по стъгдите и мегданите на младото общество, гърмеше от трибуните и вестниците, правеше бури в чаша вода в малките провинциални градчета, за да бяга след това от място на място, недоволен и несъгласен с нищо. На тоя бунтар-индивидуалист, преди да влезе в литературата, преди да кристализира в идилиите на Петко Тодоров и в психологическите романи на Антон Страшимиров, бе съдено сам да създаде литература. И тая литература бе социалистическа и народническа.

В пълно единство с обществената му дейност са и неговите литературни опити от тия години. Разказите и очерците му са показателни за тематичните и стилни търсения на тогавашната проза и за стремежа му да си намери място в нея. В тях можем да открием много току-що зародили се тенденции или да набележим други, на които тепърва предстои да се появят в нашата белетристика. Още заглавието на много от тях вече е показателно за тогавашната ни белетристика: „Хамалин и циганка“ „Ратайкиня“, „Не ни ли виждат?“ Обществените контрасти и резки противоречия, социалната и човешка участ на хора от долните слоеве занимават младия автор („Маргарит“). Парливите нотки на социален сантиментализъм дават тон на някои от тях („Среща“). Подобно на цялата тогавашна гражданска поезия и белетристика Петко Тодоровите герои се питат има ли кой да види страданията, мъките и бедността им („Не ни ли виждат?). Народническата просветителска дидактичност също не е чужда на младия разказвач („Бай Драган“). Градският живот с неговите нови за онова време душевни драми и нравствените колизии привличат погледа му. Любовта, изневярата и свързаните с тях преживявания, човешкото страдание. всичко това очевидно го вълнува, без да може да намери художествен израз в тия му разкази. Но неговата социална зоркост прозира в почти всички от тях. Тук могат да се набележат и някои, макар и само загатнати, но интересни замисли и нови за онова време образи (Мишка, Стойко от едноименния разказ и др.) В „Стойко“ например може да се почувствува определен интерес и внимание към човешкото страдание, взето не само в социален, но и в психологически план. С някои свои черти тоя образ носи вече едно далечно предчувствие за бъдещия несретник и харамия от Петко Тодоровите идилии. Показателно е обаче, че в ранните си очерци и разкази бъдещият творец на идилии показва подчертан стремеж към черното, грозното, натуралистичното в живота. Плахият, но все пак забележим интерес към психологическия свят на героите и социалната детерминираност на тяхната участ говори, че техният автор вече е бил изкусен от големите образци на руския и френски реализъм. Идейното влияние на социализма и художественото въздействие на руския критически реализъм са двете най-значителни въздействия, които той изпитва през целия първи етап на своето творчество. Не случайно голяма част от разказите му („Ратайкиня“, „Конкурс“, „Тайна“, „Стойко“) се появяват в социалистическия печат — в „Работнически вестник“, „Ново време“. В тях Петко Тодоров се движи в един кръг на идеи и художествени търсения, общ за цялата ни тогавашна литература, сблъскала се лице в лице с пороците на развиващия се млад и току-що избуял буржоазен ред. Не само неговите още неловки белетрис-

тични опити, но и разсъжденията му около тях и мислите му за живота, който ги поражда, са твърде близки и съзвучни с мислите и умонастроенията на други реалисти от същото поколение. Как много прилича например предговорът към очерка му „Бай Драган“ (подписани от редакционния комитет на еленското дружество „Напредък“, но очевидно възникнали не без помощ на самия автор) на прочутата мисъл на Алеко Константинов за мътната пяна, излязла на повърхността на нашия обществен живот. „Ние, българите — пише в тоя предговор — живеем в едни времена, когато всичката нечистотия по дъното на обществото, като в размътен кладенец се вдига отгоре на повърхността и задушава всичко благородно, възвишено, мислещо у нас. Прекарваме една епоха, когато дребният занаятчия оставя чука и пилата, когато селянинът, затворен в мрежата на невежеството и суеверията, се лута като жерав в мъгла.“ Дори и да не принадлежат на младия автор, тия мисли говорят, че неговите издатели са схващали творчеството му като реакция срещу мръсния поток на обществото, борбата против който бе станала отдавна най-характерна черта на литературата ни от 90-те години.

*

В края на века гражданският гняв и изобличителната страст на писателя достигат своя връх, негодуването му от социалните неправди, които вижда около себе си — кулминационната си точка. Раздразнението му от обществената устойчивост, юридическата неуязвимост и непоклатимост на злото го довеждат до един своеобразен пароксизъм. Той забравя и народничеството, и просветителството си, и подканя направо към въоръжена съпротива срещу властта. И сега единствената му вяра е в българските граждани. Той се надява, че те няма да закъснеят да заменят потъпканата избирателна бюлетина с щик, „на който ще натъкнат предателите“. През средата на август 1899 г., по повод на решението на Народното събрание да свърже България с немския капитал, той пише: „Нечутата и изнасилена народна воля по митингите скоро ще прогърми като бомба под тюрмата на тиранията и мракобесието, в което са затворили бъдещето ни и ще смете един път за всякога тая тюрма, за да стане народът сам господар на себе си.“ Но в тоя призив за пряко действие се крие вече известно отчаяние, личат кълновете на обхваналата го криза, усещат се и причините ѝ. Явно е, че младият и темпераментен републиканец не иска и не може да търпи вече напластеното социално зло и смята, че то трябва да бъде пометено. Но злото не си отива, то е пуснало корени в самия обществен строй; то има бъдеще; за неговото премахване се изисква организирана и продължителна борба. А Петко Тодоров няма нито сили, нито издръжливост да я води. Както десетки навлезли по това време в партията интелигенти, той приема етичното съдържание и хуманистичния смисъл на социалистическите идеи, но никога не се е замислял за пътищата на осъществяването им. Не случайно петнадесет години след това, вече в края на живота си, най-талантливият от това поколение — Яворов — в едно свое предсмъртно признание не без горчивина заяви, че и до края на живота му за него социализмът ще си остане неопроверган като идеал. Сега обаче, поради редица причини, нашият писател, бъдещият създател на драми и идилии, бързо се отдалечава от предишните си възгледи. Чувството на резигнация и безизходност побеждава, защото социалното зло, дошло с буржоазния начин на живот, се е оказало по-устойчиво, отколкото младият наивен мечтател е

могъл да предполага. Мрачното настроение се засилва в последните години на века. То прониква и в изобличителните му граждански статии, публикувани в социалистическия печат. През май 1899 г. той тревожно пише във в. „Република“: „Посред кипежа на тия дребнави партизански страсти, посред тая мрежа от гешефти, в която е уплетен държавният организъм, здравомислещият българин се пита: Какво ни чака? — Какво чака нашата многострадална България?“ На границата на безизходността, той вече не може да си отговори на този въпрос: „А залутани в настоящето, ний трудно виждаме що със собствени ръце градим в тъмнината на утрешния ден.“

Колкото и да са преувеличавали биографите неговия конфликт с властта, не може да не признаем, че и той е допринесъл за изостряне на започналата криза в душата му. През есента на 1899 г. той бива отново осъден за „обида на особата“. Сега, пред заплахата от присъдата, която висне над главата му, той бяга от Елена и през Русе се озовава в Германия. Тоя двадесетгодишен младеж е напуснал България, по собствените му думи, „разбит, изтощен, с една скръб от съзнавано безсилие“ (писмо до Райна Ганчева). В изгнание чувството на усамотеност и откъснатост от света тепърва ще се засили. Нелекият жребий на борец срещу неправдите и социалното зло ще прекърши плещите му. Защото това е време, когато съвсем не е леко да си прогресивен интелигент или политически деец, когато по улиците на провинциалните градчета децата дюдюкат и хвърлят камъни след социалистите, когато душевното състояние на белязан заради своите прогресивни идеи сред оная еснафска и изостанала среда никак не е леко. Него Цанко Церковски е изразил с лека ирония в своя „Молепсаний“, него Петко Тодоров с характерната си болезненост е чувствувал особено осезателно в ония тежки дни от живота си. „Няма място тук за мен —пише той в едно от първите си писма от чужбина — „Иди си, ти си лишен, повтарят приятели и неприятели. . . „Не ми трябваш. . . Страшно и опасно е твоето слово. . . — чуваш отвсякъде.“ Явно голяма духовна устойчивост, граничеща с фанатизъм, се е искало в ония години, за да бъдеш последователен социалист. А темпераментният, но мек по характер млад хуманист, заклет републиканец и амбициозен писател, очевидно не е притежавал тия качества. Новия век той посреща далеч от родината си, самотен, чужд, неразбран, с покрусени мечти, без надежда, че идеалите му ще възтържествуват. И още на втория ден на новия век (писмо от 2. I. 1900 г.) пише от Берлин на Иван Кирилов: „Наистина, у мен станаха големи промени, които аз смътно съм усещал, ала доволен съм, че замених речите с разкази, политиката — с критика, социологията — с естетика, и, най-сетне, събранията — с театъра. У мен живеят всякога двама хора — единият трябваше да вземе връх.“

Такива са социалните и психологически причини, обусловили преминаването на Петко Тодоров към едно по-друго изкуство. И едва след тях идва онова, което Пенчо Славейков в статията си „Бянове на един модерен поет“ изтъква на преден план — влиянието на модерната немска поезия, както и на цялата тогавашна съвременна европейска литература. Автори като Ибсен, Стриндберг, които той чете още във Франция и Швейцария, се прибавят към тия, които опознава в Германия. Към това трябва да допълним и контактите му в Берлин с една група млади, не особено изтъкнати и талантливи, но определено модернистично настроени писатели, известни под името „Идващите“ (die Kommende), за да бъде ясна поне в най-общи черти картината на литературната школовка, през която минава Петко Тодоров в чужбина.

През последната година на миналия век и първите две на новия младият писател пише едновременно произведения, носещи и предишната социална насоченост, и някои нови тенденции. През 1899 г. напр. той завършва или публикува едновременно очерци като „Светът му крив“, „Тайна“, „Мишка“, „Мечта“, „Няма вече“, в които обществените и социални конфликти излизат на преден план и същевременно — разкази като „Ръка“, „Певец“, където вниманието е спряно върху отделно преживяване на героя. Впрочем, и в първите може да се забележи вече определено съсредоточаване на авторския интерес върху отделната личност, взета сега не само като страна от един социален контраст, а и като самостоятелна съдба. В „Мечти“ напр. са предадени преживявания и стремежи на дребно човешко съществувание, което все още с дядойоцовска вяра мисли, че държавата е негова близка и грижовна за съдбата му сила. В „Няма вече“ е направен опит да се нарисува една човешка страст — страстта към хазарта, в нейната психологическа непосредност. Както личи, мостовете към творчество от по-друг род са налице още в очерците и разказите на Петко Тодоров.

Преход към нов начин на писане, към нова тематика и проблеми представлява, по всеобщо мнение, и по признание на самия автор, очеркът „Певец“. Темата за света на художника, за търсенията на твореца, започва още в тия години да вълнува писателя. Тя се чувствува и в идилията „Ръка“, замислена в Берлин през 1899 г., но завършена и издадена в София през 1903 г. Тук главният герой, златар-художник, мъчително и напрегнато търси в себе си образа на ръката, която ще извае за една черковна икона като изкупление за живота на умиращото си дете. Както личи, опитът да се проникне в артистичния свят на художника тук все още е свързан с битовото, ежедневното, житейски трагичното. Същият характер, само че с вече по-други нюанси има и „Певец“. Идилията явно се отличава със своя автобиографичен характер и носи настроенията на писателя от ония тежки часове в Берлин, когато на границата между двата века, прокуден от родината, самотен, с чувство за неосъщественост и ненужност на изповядваните дотогава идеали, Петко Тодоров търси отдушник и спасение в катарзиса на „чистото творчество“, в света на естетизираните преживявания. Също като своя създател, главният герой на „Певец“ не само се чувствува „далеч от всички, защото всички го отделят някакси настрана и всички са вперили очи в него“, но и сред житейските неуспехи и разочарования също търси очистителната сила на изкуството, което ще превърне в творческа радост житейската му мъка, ще замени обществената безизходност с перспективата на художественото търсене. Сега ще бъде преживяно в идеален вид, под формата на мечта и творческа инвенция онова, което не може да бъде изживяно като социален идеал.

Някои идеалистически разбирания за живота, дошли по литературен път, ще започнат все по-често да се мяркат в идилиите и разказите му. Впрочем една от тях — модерната тогава идея за пречистващата сила на страданието — звучи още в края на „Певец“: „Той се унесе в своите мечти — пише писателят за своя новооткрит герой — като да усещаше някакво наслаждение.“ Иначе, в тия първи идилии рисунъкът е твърде реалистичен. Тъгата на героя в „Певец“ не е стилизирана, а човешка, — това не е идеята за тъгата на самотника, а обикновено човешко чувство.

Характерно е, че именно „Певец“ става повод за първата естетическа среща на Петко Тодоров с кръга „Мисъл“. Младият писател, който дотогава вече е печатил няколко пъти в списанието, иска оценка на разказа от редакцията. И я получава. Тя е отрицателна. Показателно е, че крити-

ката на д-р Кръстев за тоя разказ се движи в рамките на реалистичната поетика. Критикът не излиза из кръга на изисквания за художествено майсторство, бележките му са насочени главно към психологическа оправданост в постъпките на героя и изразителност на езика. Кръстев дори изрично хвали реалистичния начин на изображение в идилията, т. е. тоя маниер на повествоване, при който „авторът не ни р а з п р а в я, не ни говори, а ни р и с у в а всичко; не ни дава описание на извършено събитие, а разтваря пред нас — в душевното състояние на героя — самото събитие, кара ни заедно с него да го преживеем". Това говори на първо място, че по онова време групата около „Мисъл" очевидно още не е оформена идейно и естетически, и второ, — че нейните привърженици по начало бяха възпитани в духа и традициите на реализма, че те не отхвърляха основните реалистични начини на изображение, а искаха само да насочат изкуството си към по-други страни на човешкото битие и преди всичко към човешкия духовен и емоционален свят. Тяхната беда и ограниченост бе в това, че вършеха това в много случаи, откъсвайки човека от социалните проблеми на неговото обкръжение, изолирайки го в неговия индивидуален свят, в артистичните му преживявания на самотник. В компенсация на това обаче те разработиха за пръв път в нашата литература психологическата лирика (Пенчо Славейков и особено Яворов), лиричната проза (Петко Тодоров), допринесоха за преодоляване художествените недостатъци на битовореалистичната литература, за увеличаване ролята на художествената условност и артистичното начало. Но обявявайки се срещу битовата литература, те постигнаха най-големи успехи, когато пречупваха своя начин на виждане и естетическите си концепции през преживявания, настроения и чувства, свързани с родната природа, родния бит и атмосфера. Врагове на тенденциозното изкуство, те сами ставаха тенденциозни, когато се опитваха да пренесат абстрактните индивидуалистични идеи, почерпени по литературен път от западни образци, в творчеството си. Това важи в различна степен — в съответствие с величината на таланта — за Яворов — през втория период на творчеството му, за Пенчо Славейков — в много от индивидуалистичните му творби. Отнася се то и за Петко Тодоров в известна част от идилиите му.

В идилиите на Петко Тодоров е легнал конфликтът между личността и обществото, между индивида и изостаналата инертна среда, между колектива и отритнатия и огорчен от него интелигент — ненамерил поприще за приложение на силите си, видял невъзможността за осъществяване на идеалите си, почувствувал горчивината от тяхната ненужност в даден момент. Тая колизия е колкото автобиографична, толкова и характерна за цяло едно поколение от онова време. Затова, макар и погълнат изцяло от амбицията да отрази родното и „вечното" в бита и психологията на народа, Петко Тодоров явно не е могъл да не чувствува, че основното съдържание на конфликта, залегнал в произведенията му, засяга преди всичко социалната съдба на интелигенцията. И в едно писмо до Иван Кирилов от началото на 1901 г. той пише, имайки очевидно предвид главния герой и конкретния адресант на творчеството си, че ограничава ролята на художествената литература „към въздействие върху интелигенцията".

Колко разпространен и типичен е бил тоя конфликт, колко дълбоко е засегнал средите на нашата интелигенция, говори и фактът, че можем да го срещнем в различни варианти у творчеството на съвременни и близки на Петко Тодоров писатели. Във „В полите на Витоша" например Яворов е потърсил социалните и дори политически акценти на същата колизия.

Написана след „В полите на Витоша“, Петко Тодоровата „Змейова сватба“ представлява своеобразен лиричен и приказно романтичен пандан на Яворовата социална драма. И двете произведения засягат един и същ психологически конфликт, при която гордата, независима, самостоятелна личност се сблъсква с обществото, със средата, с околния свят. Един сложен комплекс от идеи и драматични преживявания носят Яворовият Христофоров и Петко Тодоровият Змей. Христофоров, по думите на едно от действуващите лица от Яворовата пиеса, е политически романтик, който „боя се, утре ще се отдели от всички ни“; Змеят на Петко Тодоров е своеобразна модификация на един от неговите многобройни несретници, предрешен само външно в дрехите на митологическо същество. И Змеят, и Христофоров живеят в свят, който ги е отделил от себе си и който те не могат да приемат, свят, от който са се откъснали, комуто противостоят и който сам не иска да ги приеме. Разбира се, това сравнение е твърде условно — то засяга само най-общото идейно съдържание на двата образа. Доста блед художествено, създаден със съвсем други изразни средства, Змеят на Петко Тодоров съществено се отличава от Яворовия Христофоров. Но не за това става дума тук. При всички различия между двата образа има нещо твърде общо и то е характерно за идейните и художествени търсения на времето. Някои елементи от тълкуването, което дава д-р Кръстев на Петко Тодоровия Змей например, се отнасят в еднаква степен и за Яворовия Христофоров — те попадат в централното ядро на тоя типичен за онова време литературен герой. „Тоя образ — пише д-р Кръстев — е превъзмогнал не само Змея-хищник в своите гърди, но и чувствата и идеите на нашето човешко безсърдечие, въплътено в цялата съвкупност на елементите на нашата култура, и се е издигнал до идеята и действителността на първобитната благост, неограничавана от никакви догми на реалността и на действителността“. Тая мисъл разкрива социалното съдържание на образа, което съвременниците на Петко Тодоров и Яворов очевидно са чувствували. Тя говори от друга страна, за склонността на тия писатели да генерализират недостатъците на буржоазната цивилизация върху културата въобще. Тя сочи заедно с това и пътя, по който е вървяло бягството им от тогавашната действителност в света на тяхната артистична душевност, на острова на мечтите им — „неограничавани от никакви норми на реалността и действителността“.

Още в първите идилии на Петко Тодоров тоя проблем изниква с цялата си острота. Той пронизва и след това цялото му творчество. Ето, закопняла по волност и свобода, неговата Калина от „Мечкар“, която носи в невярното си сърце любов по мургавия циганин, махва с ръка на хорски думи и майчини клетви и тръгва след мечкаря. Косьо от „Змейно“, наранен в първата си любов, бяга в балкана далеч от хората да търси цер от невярна болест и намира спокойствието и равновесието на душата си далеч от тях сред природата. Разделени от традиции и хорска ограниченост, двамата влюбени от „Над черкова“ оживяват в зелен бряст и тънка топола, които се прегръщат над черковния покрив и над злословните погледи на онемелите кръстове. Главният герой в „Гусларева майка“ — „кривоврат делия“ ходи странник по света, самотен, да дава радост на други, други да весели, сам радост да не знае. Бойко от „Несретник“ избягва от дом и роднини, защото дотегнало му е да гледа крамоли за делби и имоти. И не могат го от друми откъсна нито хубавите очи на Койка, нито патриархалната доброта на дядо Добри. Петко Тодоровите герои носят в себе си морални ценности и затова немарят за околната среда, която

не ги разбира и отблъсква. Но те щедро даряват на други онова, което имат. Гусларят от „Гусларева майка“ „вредом е драг и чакан, всички му се радват, пък и той всекиму душа и сърце дава“. Косьо от „Змейно“ лекува хората, когато реката приижда, селяните го търсят за помощ, защото „на молба лесно сърцето му омеква“. Богати и щедри натури, героите на Петко Тодоров носят белезите на романтично виждане и изживяване на света, дори със самия факт, че са отделени от другите, издигнати над тях. Понякога обаче отказът им да дадат, каквото имат или каквото искат други от тях, идва като сигнал за конфликта им с обществото, за бягството им в своя вътрешен свят. Това става в идилии като „Негова син“, където проекцията на конфликта се извършва върху по-определен обществен материал. Петко Тодоровите герои се сблъскват с околната среда по всички линии и ѝ се противопоставят или се отделят от нея. И в обществените си прояви (както в „Нехранимайка“, където героят бива изоставен от масите, за чието добро се е борил), и в сферата на любовта, брака и личното щастие — навсякъде героите на Петко Тодоров отразяват конфликта личност-общество. Общо взето те бягат от обществените стъгди и крамоли. Не е за тях вече това. Сърбал е тая лъжица някога синът на стария хайдутин дядо Мито от „Негова син“. Видял е и саможертвата на баща си, и мъките на майка си, и неблагодарността на обществото... И Петко Тодоров дори не подозира, че отказа на героя от обществена борба може да го доближи до еснафщината, до същото онова филистерство, което той органически ненавижда. Защото в такава диаметрална противоположност се бяха преобърнали нещата в съзнанието на бившия социалист и обществен трибун, че еснафско за него бе станало всичко свързано с материалния живот, с обществените и политически борби, а бягството от тях се бе превърнало в синоним на духовност.

*

Както се вижда, основният конфликт в Петко Тодоровото творчество се пречупва в разни аспекти и се осъществява в драмите и идилиите му чрез различни мотиви. Подялбата на мотиви при него се налага някакси от само себе си. Това бе забелязал още д-р Кръстев. „У никого — пише той — те (мотивите) не са тъй прозрачни и тъй ясни, тъй видимо напластени около един едничък централен лайтмотив, както в поетическото дело на Петко Тодоров.“ А всъщност причините за това са по-дълбоки: те са в новото отношение между естетическата и обективната реалност, което Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Яворов се стремяха да установят в своето изкуство. Те не бяха по същество против реализма, но те търсеха да създадат изкуство, което се отделя и артистично извисява над предмета на изображението си. Тия нови акценти в естетическото им светоотношение отредиха не само по-особено мястото на личността в техния художествен свят, но породиха и една нова естетическа позиция (по-различна от позицията на техните предшественици) към такива важни моменти на националното самосъзнание като художествените традиции на народа и оценката на най-близкото му минало. Става дума за отношението им към фолклора като художествен образец и към нашата предосвобожденска действителност като предмет на изображение. Това последното най-добре е изразил д-р Кръстев, когато обяснява защо в творчеството на П. Тодоров липсват мотиви от освободителната борба. Според него „възсъздаването на картини от тоя род не може да се чувствува като естетическа действителност от едно поколение, което и в спомените и в катадневните си

впечатления живее все още под кошмара на същите тия страдания". Теоретикът на „Мисъл" можеше да приеме и оправдае използването на тоя материал само в „Кървава песен", където художникът със своето „висше изкуство" е преодолял съпротивлението на близкия спомен, издигайки се над него. На практика това значеше освобождаване миналото от конкретно историческото му съдържание и приспособяването му към модерни идеи. За Вазов и неговите по-възрастни съвременници близкото минало бе непосредствена реалност, жив спомен, неразделна част от настоящето. За Пенчо Славейков и другарите му то бе вече само литературна тема, художествен материал, който трябва да се тълкува и може да бъде подлаган на най-различни интерпретации и обяснения. За първите то говореше само по себе си; най-важното за тях бе к а к п о-п ъ л н о д а и з о б р а з я т т о в а, к о е т о е б и л о. За тях художественото изображение се заключаваше в предаване смисъла, който събитието носи само по себе си. За Пенчо Славейков и неговите другари то бе само художествен мотив, който подлежи на преосмисляне, на „трансформиране", на смесване или съпоставяне с редица други елементи, на привнасяне в него съдържание, взето от други периоди или епохи.

В историята на нашата литература кръгът „Мисъл" бележи нов момент и с отношението си към народното творчество. За тях то не е образец за подражание, както за Козлев, Жинзифов, ранния Петко Славейков, Л. Каравелов (в поезията му), нито етап, който трябва да бъде преодолян, какъвто бе за Петко Славейков и Ботев. Съществуват няколко момента в отделянето на нашата нова поезия от фолклора, в „усвояването" му от нея като най-значителна поетична традиция на народа ни в използуването му вече за нови естетически цели. И Козлев, и Жинзифов, и ранният Петко Славейков подражават на народната песен, не винаги могат да се отделят от нея, използуват я извътре, стремейки се да се изтръгнат от нея и да изявят известна поетическа субективност. Ботеви Петко Славейков се опират на народното творчество като песенна традиция, за да го преодолеят като естетика и светоотношение, давайки израз на ярка творческа индивидуалност. Но и за първите и за вторите то е една много жива форма на художествено мислене, в която трябва да кристализират чертите на индивидуалното поетично творчество. За Пенчо Славейков и неговите другари то е вече художествена национална традиция извън тях. Към нея те пристъпват отвън, като към източник на художествени теми и сюжети. За тях вече е завършен процесът на превръщане народното творчество от ж и в а п о е т и к а във вечно жив и з т о ч н и к на теми, мотиви, изразни средства, които трябва да бъдат взети, съживени, освежени, преосмислени и отново използувани. Нашата литературна наука засега не се е занимавала с тия различни етапи в отделянето на личната поезия от фолклора и в усвояването му от нея. Но Пенчо Славейков ги бе забелязал у европейската поезия — в различното отношение на европейските поети към народната песенна традиция, на която са задължени. Той говореше, че шотландецът Бърнс е „възмогнал народната песен" (което при спазване на всички мащаби може да се каже у нас за Ботев), а у Гьоте и Хайне „виждаме възмогване чрез нея" (което при спазване пак на всички исторически условности отговаря на отношението на самия Пенчо Славейков и неговите другари към фолклора).

Разбира се, всичко това не значеше, че и тогава не можем да срещнем друго отношение към народната поетика, какъвто бе например случаят с някои стихотворения на Кирил Христов. Но именно случаят с Кирил Христов говори най-ясно за едно ново отношение към народната поезия,

за новото ѝ място в естетическото съзнание на съвременника. Кирил Христовата „Самодивска китка“ бива остро критикувана именно защото една подобна близост до фолклорната традиция е невъзможно да се възприеме като нейно продължение, а само като „мистификация“ на фолклора. В ония години вече е твърде късно да се подражава на народната песен, като се „облагородява“ тя с някои елементи, взети от личната поезия. Движението на естетическия процес е тъкмо в противоположната посока. Личното поетично творчество е разрушило народнопесенната поетическа система и е взело от нея само отделни елементи. Пенчо Славейков направо го е казал, упреквайки сърдито Кирил Христов, че „пощи народната песен“, вместо да се вживява в нейния дух и „да възприема от нея известни художествени похвати, та след това вече да внесе нещо от своя поетски темперамент“. Изобщо със спомена за предосвобожденската действителност и с фолклорната естетика ставаше това, което се случва с всеки исторически материал, когато трябва да бъде използуван от нова епоха с ново историческо и естетическо съзнание. Те се превръщаха в художествен „реквизит“ — така както древногръцката митология се бе превърнала в художествен реквизит на мотиви и теми за елинското изкуство и както самото елинско изкуство щеше да се превърне по-късно в извор на теми и мотиви за модерната литература и живопис.

Но превръщането на едно живо минало, на една активна поетика в традиция, в материал за изкуството е продължителен процес. Тоя материал се подготвя, приспособява, „шлифова“ в резултат на дълга литературна обработка. Нашите писатели от „Мисъл“ нямаха предшественици в тая работа. Затова и отношението им към тоя материал е често пъти умозрително, абстрактно, тезисно, подчинено на някоя обща, неродена в художествена форма идея, която тепърва ще търси художественото си рухо.

Оттук и своеобразната роля на литературните мотиви у Петко Тодоров. Понякога той може да построи цяла идилия върху някакъв отделен предмет, например върху един барелеф, какъвто е случаят с „Борба“. В много от идилиите и драмите му могат отчетливо да бъдат разчетени отделни мотиви, взети от народната песен. В „Страхил страшен хайдутин“ например се чувствува ясно мотивът за хайдутина, който иска да умре с чиста дреха и на бесилото ризата му да се белее. В повечето от произведенията на Петко Тодоров обаче тия мотиви са обединени от главната му идея и от духа на основната колизия, която отразява творчеството му — конфликта между личността и обществото, между инидвидиа и колектива, между свободата на отделния човек и ограничаващите норми на една закостеняла среда. Носители на тоя конфликт са повече от неговите герои. Но животът, от който Петко Тодоров взима своя сюжетен материал, не познава тоя конфликт; той е прошумял под крилото на тиха патриархалност. Тук личността не се откроява така ярко, но и обществото не е тъй враждебно на нейната същност. Дотогава в нашата литература този жизнен материал не е обработван от тоя аспект, който Петко Тодоров търси у него. Битовото и социалното са били основната доминанта, която е определяла художествените възможности на тоя материал. Сега Петко Тодоров, макар да не го взима направо от живота, а чрез народното творчество, се стреми посредством него да покаже индивидуалния бунт на личността. Самият материал е чужд на тоя бунт, в ръцете му той някак си се противи на една подобна трактовка. Може би и затова Петко Тодоров не всякога умее да изведе докрай поетичното обобщение, което търси, да се извиси до символа който иска да внуши, пресъздавайки картини от бита и душевността на

нашата патриархалност. Случва се така, че понякога у него обобщенията или се откъсват от материала, от сюжетната тъкан, или пък твърде много остават свързани с него. Много често, въпреки индивидуалистичната същност на характера си, неговите герои са здраво приземени към бита и материалния живот. Зад много духовни движения на Петко Тодорови герои ясно личи тяхната „житейска база". Сред закостенелостта на нашия патриархален бит те негодуват, надигат глас на протест. Пътят от чисто битовата атмосфера до поетичното и идейно осмисляне на тоя протест Петко Тодоров трябва да извърви във всяко свое произведение. В това е своеобразието на неговия начин на писане. И тоя път не всякога е лек за него. Търсейки обобщение в своите идилии, той не винаги успява да осъществи достатъчно свободно и художествено ефектно прехода от битовото към поетичното. Това дава своеобразен отпечатък върху стила му, прави стилно нехомогенни или незавършени идилиите и драмите му. „Змейова сватба" например се състои от две действия, от които едното изцяло е издържано в битов план, докато другото носи определена лирична линия.

Любопитен пример в това отношение предлага и „Невяста Боряна". Началото на пиесата има битов характер. Но ето, мярка се образът на Никола и ни се загатва, че това е личност, която носи огромна енергия, у която постоянно нещо „се плакне" и гори отвътре. После научаваме, че енергията си той иска да въплъти в бъчварските си изделия, че мечтае за кралимарковска бъчва, през която да тече цяла река. Тук за пръв път ни докосва чувството за несъответствие между огромната и неспокойна сила, която носи героят и дребното поприще, което му е предоставено за нейно приложение. Очевидно имаме работа с художествена условност, „заявка" за един търсен символ. Но той до края не успява да се изяви художествено. Героят разглежда целия свят като една бъчва, в която човек е задължен да живее затворен, където като шира кипи и прекипява, мъти се и се избистря виното на живота; а той иска да си направи друга, своя бъчва. И ето че отново се сблъскваме с обикнатия и основен Петко Тодоров мотив за копнежа на човек да излезе от света, който го заобикаля, да напусне кожата си и да потърси нови, далечни и незнайни жизнени хоризонти. И той е изразен в един образ, взет от битовия свят на героя. Петко Тодоров е скочил от конкретното желание на бъчваря, който иска да строи кралимарковски бъчви, към копнежа на несретника, желаещ да излезе извън кожата си — от битовия образ към големия символ — без да може да ги свърже органически. Затова символът си остава само един литературен образ. Не може да ни убеди авторът, че тая накипяла сила на Никола се излива в страстта да се правят бъчви. Зад тая страст не стоят по-дълбоки вътрешни движения. А оказва се, че Никола трябва да ги има. Това е недоволството от околния свят, нежеланието да се живее в него. Но те нямат нищо общо с бъчваря. Той би могъл да бъде всякакъв друг, а при последна сметка си остава един Петко Тодоров несретник. От занаята му, който го свързва с живота и бита, прави го до голяма степен конкретен образ, а не абстрактен несретник, е взет само поводът за красивия образен символ, който разглежда живота като затворена бъчва. Извел тоя символ, Петко Тодоров изглежда е почувствувал, че се отделя от реалните възможности, които му представя материалът, че нарушава битовия характер на пиесата с твърде далечни абстракции, защото веднага е побързал да се върне към битовата основа на действието. Енергията пак се въплъщава в бъчварски проекти, символът се връща към бита: Никола мечтае да направи такава бъчва, в която ще побере виното от цял един гроздобер на селото. И напразно Петко Тодоров се

опитва да спаси и запази в това изказване на героя някои поетични алюзии и акценти от предишния символ; те звучат произволно, принизено или насочват мисълта в други насоки, пречейки на образа да се центрира около една страст. След като сме видели Никола като човек, който кипи от енергия, виждаме го като несретник, не можещ да се примири с живота около себе си; след като сме открили у него амбициозния занаятчия, който копнее да направи това, което други не са правели, изведнъж откриваме артиста от индивидуалистичен тип, който иска да разполага с радостите на хората и да обърне живота наопъки, всекиго от кожата му да изкара. Но двамата са твърде „отделени" един от друг. Така Петко Тодоров се движи между битовото и символа, неможейки да намери винаги точни пропорции между тях.

*

И тук идваме до ред твърде важни, но и много замъглени проблеми на своеобразното Петко Тодорово дело: за съотношението между поета и белетриста в неговите драми и идилии; за жанровата определеност на произведенията му; за характера и своеобразието на героите му; за начина, по който изобразява човека.

Петко Тодоров не изследва душевни преживявания. Той описва само отделни състояния на духа, настроения на своите герои, спира се върху единични, определени черти на характера им. Това са ония черти, които се проявяват в конфликта с колектива — чувството за самотност, бунтът на гордата личност срещу закостенелостта на средата, жалбата по загубена волност и младост. Но дори когато строи образа върху една черта, характерът не изпъква ярко, индивидуализирано, а се стапя в настроението, като негова функция. Това придава не само лиричен тон на повечето от идилиите, но и романтичния колорит на образите, които ги населяват. Петко Тодоровите герои не са реалистични характери в обикновения смисъл на думата, нито белетристични образи в жанровия обем на това понятие. Тяхното развитие се извършва в рамките на едно повествуване, където фабула и сюжет не винаги играят първостепенна роля; и разказът се развива не по логиката на техните характери и индивидуалности, а по желанието на автора. Затова твърдението, че Петко Тодоров е психолог, анализатор на човешката душа, е повече от неточно. То не държи сметка за своеобразието на оная душевност, която той анализира, за определените и съвсем ограничени, по принцип изключителни душевни състояния, които го занимават. Наистина интересът му към човешката душа го води в някои редки случаи до анализи, в които може да се намерят следи от предаване душевното състояние не като резултат, а като процес. В редица идилии (като „Несретник", „От прозореца" и др.) той успява в някои моменти да надзърне в простата и добра душа на тия несретни самотници, да ни облъхне с душевната атмосфера на техния суров, по детски скръбен и безпомощно непрактичен живот, съумява да ни залута зад каменните стени на тяхната тиха и доброволна самотност. Това е единственият психологически тип, в душевния свят на който той може да навлезе по-дълбоко, психологическите преживявания на който може да ни даде по-отблизо. Тоя психологически тип е нещо като лиричен герой на творчеството му — той „изразява" автора, основното му отношение към света. Извън него всичко останало се разтапя в едно настроение.

Определени белези на лирично-романтична изява носи цялото творчество на писателя. Стремежът към нещо непознато и далечно, издига-

нето на героя над средата водят Петко Тодоров до сюжети, ситуации и конфликти, познати ни от романтичната поезия. В „Змейова сватба“ например той плътно се доближава до романтичния мотив, разработван от поетите на разни времена, за змея-демон, отритнат от хората и облагороден от любовта. В „Страхил страшен хайдутин“, „Змейно“ и др. той кръжи около известната романтична идея за лечебната сила на природната красота, като нов, друг свят, противоположен и враждебен на света на човешката дребнавост и закостенялост. Така писателят се докосва до общочовешки проблеми, вълнували от векове човечеството. Ето, неговият герой се пържи в собствената си кожа, не може да излезе от тесните рамки, които закостенелият живот му е наложил. Не е ли това проблемът на Хамлет, на Фауст, на Дон Кихот — проблемът на силната и свободолюбива човешка личност, понесла цялата красота и устрем на своето време, без да може да се примири с неговата историческа ограниченост. И същевременно колко далеч е Петко Тодоров от тях. Защото той и другарите му бяха зависими не само от личните си възможности, но и от общото състояние на нашата художествена литература.

Към това трябва да прибавим и стремежът на Петко Тодоров да търси емоционален път към разкриване на героите си, да ги рисува в няколко ограничени на брой, но подчертано лирични духовни настроения. Всичко това издава у него лирик, който не рисува типове и характери, а иска да изживее и изчерпа емоционално всички нюанси на едно духовно състояние. Това е не само жанрова склонност у него, но особеност на художествения му мир, пълен с много проблеми и с твърде ограничен брой живи хора и духовни състояния.

Романтичното обаче е останало повече в замислите и идеите на автора, в неговото предварително отношение към света, отколкото в живата художествена тъкан на идилиите и драмите му. То не се е превърнало в художествен факт, не се е разгърнало в образи, останало е предимно художествена концепция, а по-малко художествен резултат.

Различните степени, в които се удало на Петко Тодоров да съчетае романтично-обобщаващото начало с реалистично-битовата основа на своите идилии, са се отразили и на жанровия им облик. Под общото название „идилии“, което той употребява доста условно, се крият значителни стилни и жанрови различия. Тук може да се срещнат и импресионистично написани „стихотворения в проза“ и бегли скици, които създават настроение и атмосфера, изправят читателя само за миг пред една човешка съдба и го оставят после в размисъл над нея („Когато кокичето цъфне. . .“); други пък напомнят тежки, малко старинни, жанрови картини върху кованото сребро, по които играят случайни отблясъци на весело настроение („Епилог“). Тук ще срещнем авторови замисли, виждания и идеи, предадени върху исторически, митически или библейски мотиви („Цар Симеон“, „В сянката на Назарянина“, „В Гетсиманската градина“, „Райският ключар“ и др.).

Всички идилии на Петко Тодоров могат по своите жанрови и стилни белези условно да бъдат разделени на две групи: идилии със сюжетно-белетристичен характер и други, у които преобладава лирично-експресивното или символно-метафорично начало. Идилии като „Нехранимайка“, „Негова син“, „От прозореца“, „Спомен“, „Мечкар“ имат фабула и сюжет и са изградени върху принципа на белетристично повествуване. И макар да не познават контрапунктталната структура на обикновения кратък разказ основна форма у тях е белетристичната нарация. В ония от тях, където писателят е останал при непосредственото впечатление, при лиричната импресия, силно се чувствува

чистотата на човешките чувства, ободряващият полъх на родната природа („Сенокос“, „Когато кокичето цъфне“). Това са малки откъси с неоспорими поетични качества. Те ще представляват П. Тодоров във всички христоматии на литературата ни. В друг план са изградени идилии като „Орисници“. Тук лиричното начало е не само преобладаващо, но и водещо. То често заменя отчасти или изцяло сюжета. Белетристичните изразни средства отстъпват пред лиричните. Речта става емоционално-наситена и ритмично-раздвижена. Засилва се стилизацията на езика и образният материал. Ето например една от най-характерните в това отношение идилии — „Гусларева майка“. Повествуването привлича вниманието най-напред върху съдбата на майката. През нейния поглед, през нейното майчино чувство ще бъде пречупен разказът за нейния син, гусляря — делия и несретник. И затова с нея е започнал авторът „. . . В тази къща баба Гена млада булка е дошла, шетала е на свекър и свекърва, деца родила и отгледала; оттук мъж на онзи свят изпроводи. . .“

Но когато веднага след горния пасаж трябва да пристъпи към образа на главния герой Нено-гусляря, който носи основната му концепция, неочаквано, както преди нахлуването на основен музикален мотив, Петко Тодоров прави речта на идилията по-ритмична и стилизирана; в повествуването прозвучава един емоционално-ритмичен курсив, който сигнализира навлизането на главната тема, подчертава я и я подготвя със средствата на поезията: „Най-малкият ѝ син божем снаха щеше да ѝ доведе — да има кой очи да ѝ затвори — а л а к р и в о в р а т д е л и я н е р а ч и к ъ щ а д а х р а н и. Сви гусла под мишца, крейна глава и пощура гурбетчия по света. . . Жив ли е умрял ли е — не знае, нито пък той я знае. . .“ Това не е още ритмична проза. Това са само няколко ритмично-синхронизирани такта, които ще организират вниманието на читателя. Ето, те ще се явят малко по-долу, когато, отклонил се по съдбата на майката, авторът ще трябва пак да се върне към образа на сина ѝ. „. . . Цял ден вик, закачки, врява. Цял ден никой не мирясал. . .“

Водещото лирично начало преобладава и в ония идилии на Петко Тодоров, които са изградени върху образносимволна метафора с материал, почерпен от народното творчество („Над черкова“ и др.). Те са най-характерни за писателя. Но това не значи и най-силни художествено. Тук се сблъскваме с едно ярко несъответствие при оценката на съвременници и потомци. Точно идилии като „Една“, „Над черкова“, „Слънчова женитба“, които ни поразяват със своята преднамереност, с робуването на една умозрителна идея, с мъчителното усилие да се възведе битовият образ до романтичен символ — тъкмо тези идилии са правели най-силно впечатление на съвременниците на П. Тодоров. Прелиствам спомени на Петко Росен и Мих. Кремен, писани десетилетия след това, и виждам как хората от това поколение и днес не могат да се отърсят от масовата естетическа психоза, от литературния мит на своето време. Чета един Яворов анализ на Петко Тодоровата „Една“ в едно писмо до д-р Кръстев (Яворов, Избрани съчинения, 1960, 5 т.) и чувствувам как големият поет се колебае между всеобщия възторг от тоя род идилии и неподправеното усещане за недостатъците им, за да дойде накрая до верния (макар и не формулиран ясно извод), че Петко Тодоров не успява да се издигне в романтичните си обобщения над битовия материал.

Тоя парадокс не се нуждае от обяснение. Той само говори, че тоя род Петко Тодорови идилии са отговорили на известна нужда на времето. И това е, струва ми се, жаждата на една млада литература и на един неукрепнал още

литературен вкус за философски обобщения, за художествен размах, за мисловна дълбочина. И още нещо: при един такъв своеобразен развой като нашия понякога търсенето на новото може да бъде взето за самото ново, естетическата или обществена актуалност на темата да замени самия художествен резултат, доброто намерение — осъществяването му.

Разбира се, горното деление на „белетристични“ и „лирични“ идилии е твърде условно. В наследството на писателя има редица повествователни откъси, които не могат да бъдат причислени нито към един от двата вида; в тях лиричната експресия се редува и смесва със сюжетното повествуване. Такава идилия е например „Мечкар“. Но и тук Петко Тодоров не е обикновен разказвач. Както вече казах, никоя от неговите идилии няма структура на къс разказ. Навсякъде повествованието е обагрено от ярка субективна струя. Но на Петко Тодоров принадлежи заслугата, че е един от първите в художествената ни проза, които се опитаха да нарушат традициите на класическата нарация, да въведат повествователната ретроспекция, пречупвайки описанието през вътрешния свят на героя, съединявайки образа на героя и образа на автора в приглушения лиричен тон на разказвача. От „обективната“ описателна проза той неусетно и леко намира преход към субективните преживявания на героя. Ето например в „Мечкар“ Калина е дочакала своя многочакан любим; научила, че циганинът е дошъл, тя хуква към село да го зърне. Петко Тодоров спокойно и съвсем „отчуждено“ описва селото в тия работни летни часове: „Селяните бяха още зареяни по полска работа и сам-там по дворища се мяркаха малки деца, не можле и те да отидат да къпят мечката, — когато Калина влезе в село. Тя нищо не виждаше. Като в сън профуча край вратници и плетища, зави по поляната, влезе у тях и чак тогаз се опомни“. И тук разказвачът веднага променя зрителния ъгъл, заговаря с развълнувания глас на героинята, въвежда ни във вълнението ѝ. („Ами сега? Защо побегна. . . Цяла година го мисли и чака, пък когато дойде — побягна. От що се страхува? Сега той ако не я потърси и отмине. Пък ако я отмине, тя ще го настигне и ще върви с него дето ѝ очи видят“). И след това се връща отново към спокойното обективно и безлично повествуване: „Калина извърна поглед към отворените прозорци, майка ѝ не се чуваше в къщи. Баба Цена беше слязла долу на реката да пои бостаня.“

*

И драмите на Петко Тодоров се различават една от друга по стилните си белези. „Невяста Боряна“, „Страхил страшен хайдутин“ и особено „Змейова сватба“ (във втората си част) носят все още черти на драматизирани идилии. Основно в тях е лиричното преживяване, при което на сцената се изнасят не толкова сблъсквания на характери и страсти, колкото далечни лирични отгласи от тях. Други от Петко Тодоровите пиеси като „Първите“ и „Зидари“, ни изправят лице срещу лице с конкретните преживявания на враждуващи страни. Общо взето, не може да не се забележи, че в драмите си Петко Тодоров изнася на преден план и акцентува пак основните проблеми на своето творчество. И тук централни са въпросите за свободата на личността и тиранията на обществото („Змейова сватба“, „Зидари“), за волността и принудата, за окрадената и отиваща си младост и лична свобода („Гюргя самодива“, „Страхил“). Но заедно с това те са поставени в по-широк обществен план. И тук авторът обикновено не излиза из сферата на моралните проблеми, в чийто обсег предимно се движи, когато решава въпросите, които го вълнуват. Но сега тия проблеми са изведени от по-разнообразен

жизнен, исторически и социален мателиал, откроени са върху по-изразителен и богат фон, усложнени са от исторически и социални обертонове. В „Зидари“ напр., където Петко Тодоров дълго блуждае около основната си идея, без да може окончателно и докрай да си я изясни (не случайно над тая драма писателят най-продължително работи и често отново се връща към нея), той все пак е успял да свърже с интересен материал реализацията на основния си замисъл и на една от любимите си идеи: както всичките му идилии, и тая драма се движи в сферата на алюзии и намеци около въпроса за личната жертва и общественото добро, общото благо и обществения егоизъм, колективната и лична вина в общия „грях“, допустимостта на престъплението, което се прави „за общо добро“, границата между жертвата, която се откъсва от сърце, и престъпление, което се върши в името на обществото. Всички тия проблеми, както личи, са твърде близко до тематиката и идейната проблематика на Петко Тодоровите идилии и заедно с това, съвсем очевидно е — те носят много по-значителна обществена определеност. Това тяхно обществено значение е тъй осезаемо, че днешният режисьор явно би могъл да намери и постави сред тях някои съвременни акценти. Защото сам Петко Тодоров не е успял да стори това — не е могъл да открие основните звена всред всички тия алюзии. Затова пък зрителят ще намери в драмата му подходящата атмосфера и колорит, сред които да почувствува тия проблеми. Писателят е събрал своите герои на кръстовището, където се срещат различни епохи и фактори, определили съдбата на народа, светоусещането и националното му мислене: това са религията, националното чувство и индивидуалното самосъзнание. Тия три фази, през които минава самоосъзнаването на много народи, Петко Тодоров чрез сюжета на драмата е събрал в един миг. Неговите герои се опитват да намерят опора и спасение в религиозната традиционност; черпят сила и чувство за себеутвърждение от победата си в борбата с турците и търсят пътя към съвършена лична свобода, отхвърлила опеката на религиозни и патриотични традиции и доктрини (Христо, Рада). Така, Петко Тодоров е напластил един върху друг в сюжета на пиесата три слоя от духовното развитие на народа ни, от историята на неговото самосъзнаване и самоутвърждаване. Религиозно-традиционният фанатизъм, патриотичният ентусиазъм и копнежът за лична свобода се срещат у различни герои от една и съща пиеса, а идват от различни периоди от миналото на народа. Затова, минавайки през тия три анахронично смесени пластове, оглеждайки от равнището на всеки от тях проблемите, които го занимават, Петко Тодоров естествено не е могъл да им намери отговор, нещо повече — всред тяхното обилие той не е успял да постави някои по-определени акценти. Но затова пък основният социално-психологически фон на тая проблематика е разширен и раздвижен, разширена е и обществената, и историческата рамка на действието.

Изобщо драмата е дала нови и неподозирани възможности на нашия писател. Сега той може да си позволи да разпредели между двама герои чертите на своя любим несретник, за да ги противопостави едни на други, да ги огледа „отстрани“ и да ги прецени по-добре. Така е постъпил той в образите на Дончо и Христо в „Зидари“. Сега може да си позволи да построи драмата си върху противопоставянето на два успоредни диалога, на две двойки съдби, както е направил в „Страхил страшен хайдутин“. Тая едноактна пиеса би останала един съвсем статичен разговор между двама души, чиято младост е ограбена, а животът им безвъзвратно отшумял, ако не беше „междинния“ диалог между Калина и Лудо-Младо, даден сякаш между другото,

в паузите, но протичащ успоредно с основното действие, контрастиращ с него и отсенящ го. Той именно превръща „Страхил страшен хайдутин“ в тъжна и същевременно житейски оптимистична драматична поема за изпепелената младост, за загубената сила, за отлетялото щастие и същевременно — за вечната жизненост и непреодолимост на любовта и младостта, които като феникс изникват от пепелта така, както край изпепеленото гнище на Милканината и Страхиловата участ се ражда волната любов и цъфти дръзката младост на Лудо-Младо и Калина — нехаещи за нищо и знаещи само себе си. Винаги любовта започва както при Калина и Лудо-Младо, сякаш иска да каже Петко Тодоров — и често, много често завършва като при Милкана и Страхил, и в това има и житейска мъдрост и невъзвратимост, и трагизъм и жизненост. А в тоя трагизъм и в тая жизненост е красотата и мъдростта на живота. . . Тук не е трудно да се уловят тонове и интонации, които предвещават, макар и отдалеч, нещо от бъдещия Йовков. Но тук не е трудно да видим и как стихийно Петко Тодоров се домогва до някои обобщения, до едно светоусещане, не съвпадащи със заетите по литературен път философски концепции. Това светоусещане издава повече меките черти на един човешки характер, отколкото идейните стремежи на една писателска амбиция. Това възприятие на света е топло и жизнено, мъдро и уравновесено, обагрено от една постоянна лирична струя, която го прави поетично и същевременно — пасивно.

Някои автори са склонни да тълкуват това значително разширяване на общия поглед върху света, което носят драмите на Петко Тодоров, в твърде социологичен план. Жертва на неизживения грях на социализма най-често става драмата „Първите“. Тя е една от последните (поне най-късно доработвани) пиеси на Петко Тодоров. Имено тя показва колко много е разширил той терена си като писател в областта на драматургията и същевременно колко здраво стои тук върху оная проблематика, която го вълнуваше още от началото на века — търсейки вече решението ѝ в по-различни посоки. Редица автори най-често виждат само първата част на тая истина, абсолютизират я. И неочаквано и невярно „Първите“ се оказва само една стопроцентова социална драма, чието действие се развива в строго определени исторически рамки. А това съвсем не е така. И в нея, както в „Зидари“, имаме смесване на различни исторически планове, на различни етапи на социално мислене. Но тук това смесване е много по-отчетливо и, което е най-важното, играе определена художествена функция, разкрива ни възможностите на един нов за нашата тогавашна литература начин на отражение на действителността, несъвпадащ с формите на класическия реализъм, който търси да изобрази живота в непосредствените му видими форми. Наистина на пръв поглед пиесата съдържа редица конкретни белези и исторически събития от времето преди Освобождението, когато еленските чорбаджии са владеели почти като самовластни феодали селяните-колибари от целия край, и са играели ролята на посредник между тях и турците. Отразен е не без трагични нотки и залезът на старото чорбаджийство (края на пиесата), и моменти от социалната борба и протестът на някои селски и занаятчийски слоеве през Възраждането. Срещат се и характерни битови картини на онова време. Както и някои от другите пиеси на Петко Тодоров („Зидари“ напр.), „Първите“ представлява поредица от интересни и колоритни мъжки типове, които заедно с някои ярки национални черти носят до известна степен и атмосферата на онова време. И все пак, нито с проблематиката на оная действителност, нито чрез анализ на икономическото

състояние на еленската рая, така както е дадена в пиесата, не би могло да се изчерпа цялото ѝ съдържание. Напротив — то едва оттам започва. Историческите факти тук са само нова, историческа основа, върху която Петко Тодоров проецира съвременните му проблеми. Подведени обаче от тая основа, някои изследователи тълкуват пиесата изцяло в исторически план, така като че ли извън историческото ѝ съдържание няма нищо. А именно в това, което е извън „историческото“ съдържание на пиесата и в анахроничен контраст с него е целият Петко Тодоров с идеите си, с отношението си на художник към действителността. Това не е пиеса за джумфура (бунта на колибарите и еснафите) през 1856 г. в Елена. Не случайно сам авторът се е отказал от това първоначално заглавие. Това е пиеса за „първите“, това е драмата на „първите“, ония, които самотни и неразбрани, цял живот трябва да се борят, за да проправят път на идващите след тях и да станат с труповете си мост, по който те ще минат. Това е стара любима тема на Петко Тодоров, тоя път чрез някои слаби намеци (в самото заглавие и на отделни места в пиесата), свързана като че ли с идеята за саможертва. Всъщност в тая си драма Петко Тодоров осъзнава и изнася на преден план основния проблем на своето творчество — въпросът за ролята на интелигенцията в обществения живот и социалните борби. Носител на тая тема е даскал Димитър, образ, на който авторът е дал нещо от себе си.

От съпоставянето на някогашната история в Елена и съвременните асоциации и алюзии, които пиесата буди, се раждат широки обобщения. Еленските колибари и целият еснаф са се вдигнали срещу старите чорбаджии, които трябва да си вървят, защото времето им е минало, защото са управлявали по начин, който вече е нечестен и несправедлив, защото са изцапали ръцете си с кражба на народно благо. Петко Тодоров, който сам е влязъл в литературата с едно поколение, воюващо непримиримо срещу старите традиции, Петко Тодоров, който сам е дошъл със самочувствието, че има кого и в името на какво да смени, тоя Петко Тодоров тук очевидно е завладян от патоса на смяната на генерациите, на преодоляването на старото. Но той не бърза да вземе страна, да изрази симпатии, защото се стреми към обобщения, защото го вълнуват изводи, много по-широки от простото отхвърляне на старото. Той ще се опита да бъде справедлив и обективен и към двете страни. Чорбаджиите си отиват. И така трябва да бъде. Той не е премълчал нито един техен грях. Посочил е цялата етична и социална несъстоятелност на съществуването им като класа. Но заедно с това си отиват и хора като чорбаджи Петко, носещи при цялата си ограниченост, редица нравствени и човешки достойнства, които, за жалост, трябва да загинат. От друга страна, младите идват, защото носят един по-съвършен ред и правдата е на тяхна страна. Но те нямат никакъв опит в управлението. А се оказва, че и те, както всички хора, могат да се възгордеят и да се откъснат от ония, с които до вчера са се борили, че и между тях има люде като Ганчо Куката, които са склонни да използуват властта само за свое благо. И тук Петко Тодоров вмъква лица и картини, които нямат нищо общо с времето, от което е взел сюжета си, а са изведени направо от неговата съвременност. Във второ действие напр. той е устроил едно цяло изборно сборище, истински политически партизански митинг, от рода на тия, които герои като бай Ганьо, правеха у нас през 90-те години. А Ганчо Куката с безскрупулното си политиканство, с примитивната си демагогия очевидно носи редица черти на знаменития Алеков герой. Явно е, че Петко Тодоров преследва по-други цели от простото драматично пресъздаване на джумфура срещу еленските чорбаджии

в 1856 г. Той всъщност рисува своята съвременност и от съпоставянето между нея и някогашната действителност, от общите им проблеми и от техните прилики се стреми да изведе някои обобщения. Наистина той не е достигнал до една философия на властта, защото нито силата на обобщението му, нито конкретните му задачи биха му позволили това. Но все пак, той се е домогнал до доста широки изводи, които водят пряко към конкретната му цел; писателят е видял, че при смяната на властта в класовото общество историята избира от двете беди обективно по-малката, че при такива резки политически и социални трусове, каквито познава нашето общество, властта преминава често в ръцете на случайни и безскрупулни хора като Куката. И тук, понеже отдавна е загубил контакта си със социалистическото движение и се е заангажирал вече с отказ от социалистическите идеи, единствените идеи, които можеха да му помогнат, той търси изход от злото и решение на проблема чрез вмъкването на интелигенцията като духовен вожд, като арбитър на класовите разногласия, като уравновесяваща сила на класовите битки. Това е една илюзия, любима Петко Тодорова илюзия, чийто носител в драмата е станал даскал Димитър със своя стремеж да застане над борбата на чорбаджии и еснафи. Самият даскал Димитър носи мекотата на характера на своя създател и е чужд на някаква особена категоричност в изявата на своето верую на надкласов арбитър и духовен водач. Отначало той доста се люшка и колебае между противоречиви съждения. Склонен е да помогне на ония, които имат нужда от светлия му ум, но когато те го отхвърлят след скарването му с Куката (сцена прозрачно илюстрираща отношенията между интелигентщината и байганьовските управници от времето на Петко Тодоров), той е готов да се откаже от тълпата. Във второ действие той стига до максима, диаметрално противоположна на прочутата Ботева мисъл за съдбата на народния борец: „. . .Който за народа стане, делът на Пшесмицки му е отреден“. Във всеки случай Петко Тодоров е осъществил своята идея, като оставя до края на борбата даскал Димитър извисен над двете враждуващи страни и го прави техен уважаван и всепризнат арбитър. По тоя начин той е декларирал своя възглед за мястото на интелигенцията в обществения живот и социалните борби у нас. В скоби казано, в тоя възглед е изворът на аристократизма на Петко Тодоров и неговите другари. Тоя аристократизъм е интелигентски. Той извираше не от съзнание за стара родовитост или класов произход, а от чувството за лично превъзходство и нравствена погнуса пред парвенюта от рода на Куката. Тоя аристократизъм внасяше една своеобразна черта в светоусещането и в обществената практика не само на Петко Тодоров и другарите му, но и на редица големи интелектуалци от онова време като Алеко Константинов, Боян Пенев и др. . .

Ако трябва сега да се върнем отново към творчеството на Петко Тодоров, не може да не отбележим, че именно тук, по повод на „Първите“ идваме отново до въпроса за отношението между минало и настояще в естетическата концепция на писателите около „Мисъл“, за естетическата реалност в техните произведения като свободна смес от „някога“ и „сега“. Класическият реализъм рисува действителността такава, каквато е, в нейната историческа определеност и конкретните ѝ форми. Той търси дълбочината на своите житейски обобщения в самия материал, с който борави. Рисувайки действителността в непосредните ѝ форми, той разкрива и намира своите обобщения. А тия форми на изображение, към които се обърнаха писателите около „Мисъл“, допускаха и често изискваха смесването на различни исторически действителности в самата тъкан на художествената

творба. От това смесване се раждаха нови акценти, непознати възможности. Самото съпоставяне като огниво от кремък изтръгваше неподозирани нюанси на мисълта и превъплъщения на идеята. Това свободно боравене с историческия материал, както стана вече дума, е характерно за Петко Тодоров и неговите другари. В естетиката на класическия реализъм един подобен анахронизъм би бил пробив в системата, отклонение от „нормата". Тук той е характерна особеност на системата, утвърдила се вече в норма. Когато Вазов рисува например своите чичовци или своя Колчо от „Под игото", своя Бойчо Огнянов или чорбаджи Марко, той не излиза извън жизненото съдържание, което му предлагат самите образи, не привнася в тях нищо „отвън", за да ги синхронизира със своето време. Само веднъж ще накара той своя Кандов да говори в „Под игото" „мъдрости", които авторът сам е почерпил двадесет години по-късно от враждебната на социализма пропаганда. И ще сгреши. И не само срещу правдата на историята, но и срещу художествената система на самото си произведение, защото ще въведе един резоньорски пасаж, който ще прозвучи като груб анахронизъм. У Петко Тодоров — напротив — анахронизмът е част от такива произведения като „Първите", тяхна характерна черта, белег за ново естетическо светоотношение.

*

Тук отново се изправяме пред въпроса Петко Тодоров и другите, пред проблема за значението на неговото дело при изясняване мястото на цялата група „Мисъл" в нашата литература.

Литературната ни критика направи доста за едно съвременно осветление на Петко Тодоровото творчество. (В това отношение богати с материал са двете книги на Любен Георгиев за писателя.) Много усилия положи нашата литературна наука и за да изясни различията между участниците в тая литературна група. Но тя не е сторила, струва ми се, все още достатъчно за разкриване общия смисъл на техните стремежи, взети в крайностите и в полезните им резултати, и с утопичните им увлечения, и с реалните им литературно-исторически последици.

Нашето литературознание почти окончателно е отхвърлило вулгаризаторския възглед, който изпращаше писатели като Пенчо Славейков, Яворов, Петко Тодоров в „лагера на антиреализма". Назряла е вече мисълта, че и зачисляването им към „индивидуализма" в българската литература също много не ни казва за художественото своеобразие на творчеството им, за мястото и ролята им в нашия литературен процес. За ликвидиране предразсъдъците и недоразуменията около тия писатели полезна роля изигра сполучливият опит да се намери място за творчеството на някои от тях в рамките на един по-широко разбран реализъм. (Вж. П. Зарев. Пенчо Славейков, Лит. мисъл, 1961, кн. 2.) Като държи сметка за социалната ограниченост на тоя реализъм, за неговия отказ да се занимава с обществената страна на човешкото битие, тоя възглед подчертава у тях преди всичко етичния патос, избликнал върху битово-психологическа основа. Едно подобно тълкуване особено сполучливо приляга към делото на Пенчо Славейков. Но у Петко Тодоров нещата стоят по-иначе. В неговите идилии и драми романтичната струя е много по-силна и по-самостоятелна. Общо взето обаче и той, и неговите другари трудно могат да се поберат в рамките само на един художествен метод. Очевидно „методологическият пуризъм" не бе тяхна отличителна черта. Причини за това —

много: вроденото им органическо отвращение към всякакви школи и „текета“; характерното смесване на методи и стилове в нашата литература през Възраждането и след това. А при тях има и нещо ново: стремежът им да се залавят с много и различни художествени задачи, останали недоразрешени дотогава в литературата ни. Да вземем за пример опита на Пенчо Славейков да разработи неразвитото епично начало в поезията ни. Именно поради липсата на методологическа чистота на техните позиции по-интересно и по-полезно би било може би тяхното дело да бъде разгледано не само в рамките на определени литературни школи и художествени методи, но и в по-едри мащаби — като момент от движението на нашата литература от един към друг етап на художественото съзнание. Тогава то ще бъде само част от оная обща задача, с която се бе нагърбила нашата художествена мисъл през оня период.

В своите „Философски тетрадки“ Ленин е отбелязъл, че изкуството не изисква признаване на негови произведения за действителност. Една подобна мисъл предвардва самото изкуство от вулгаризации и насочва съзнанието ни към отношението между обективна действителност и естетическа реалност. Установяването на отношението между тия две категории е твърде важно за определяне естетическото съзнание и художественото равнище на дадена епоха. Има периоди в развитието на една литература, когато въпросът за това съотношение не се поставя, той като че ли се разбира от само себе си. Има други моменти, когато той изниква с особена острота. Това са мигове на промени в самото естетическо съзнание и светоусещане на дадена среда. Такъв период в нашето художествено развитие бе краят на миналия и началото на тоя век. Цялата наша възрожденска литература като че ли не се интересува от горния въпрос. Той не стои пред нея. Колкото по-близо е тя до суровите факти на живота, до насъщните задачи на деня, — толкоз по-добре за нейните цели. Характерно в това отношение е онова добре известно и проникновено изказване на Ботев за естетическите нужди на нашия читател по онова време. „За французкия народ — казваше той — могат да бъдат „полезни и поучителни“ романите даже и на Пол-де Кока. А за нас не ще да има смисъл даже и Гетевият Фауст. Романите, повестите, разказите и въобще чисто литературните произведения трябва да се приравняват или по-право да кажем — да отговарят на стремленията на онзи народ, на езика, на който се пишат или превеждат те. На основание на това за нас са потребни сега за сега такива литературни произведения, които отговарят на нашите потребности и които имат съвременен и общочовешки характер.“ Тия мисли са родени от дълбоко познаване нуждите на литературния процес у нас. Гениални по своята дълбочина и прозорливост, те са проникнати от съзнанието за конкретно-историческото своеобразие на литературния развой на всеки народ. Те са насочени не против художествеността, а към нейното конкретно-историческо разбиране като естетическа необходимост. Те изхождат от предпоставката, че развитието на естетическото съзнание у нас не бе постигнало онова разграничение между естетическа и обективна реалност, което е необходимо за създаването и възприемането на произведения с художественост от класически тип. Че Ботев не отрича художествеността, а търси оня тип художественост, който отговаря на естетическото съзнание на съвременника му, говори фактът, че дори от произведенията, които смята за необходими при оная невисока степен на естетическо съзнание, той не изпуска да изисква две качества абсолютно присъщи на всяка ху-

дожествена (именно художествена!) творба — да представляват „съвременен и общочовешки интерес“.

Или да си спомним само проникнатия с искрен патриотизъм предговор на Васил Друмев към „Нещастна фамилия“. С убеденост, която днес изглежда наивна, но на времето си е била реална, необходима и единствено възможна естетическа позиция, той сочи, че „в Европа просветените народи от едно малко събитие, което е произвело впечатление макар на едно селце, написват цели томове от повести, на които съдържанието е повече измислено и те се приемат от всички европейци с възторг и много се гордеят с тях“. В същото време, „ние българите, ако щем, можем написа безчислени повести, не измислени, а истински“. Без да иска, Друмев много точно е отбелязъл две съществени тогава разлики на тогавашното развито европейско, от зараждащото се наше нефолклорно естетическо съзнание. Това е, от една страна, издребняването на житейските мащаби, които се предоставят като сфера за проява на човека в изкуството на Запада. Нашият художник има епичната свобода да говори за цял народ и от името на цял народ, а неговите колеги на Запад се задоволяват с едно малко събитие, което очевидно с а м о п о с е б е с и (без художествена обработка) не може да има общонационално значение. Така Друмев вярно е забелязал, че за Запада епосът е вече мъртъв, докато у нас е все още жива възможност. Затова и нашето изкуство показва склонност към синкретично единство на обективна и художествена реалност. И днес, изследвайки този въпрос, ние можем спокойно да отбележим, че в това няма нищо неестествено или антихудожествено. Напротив, тъкмо такъв е пътят на всяко голямо изкуство в началото на неговото зараждане. Народното творчество също започва като историческа памет на народа (т. е. държейки се близо до суровите факти), за да се превърне по-нататък в цяла художествена система със свой реквизит от сюжети, мотиви и изразни средства, към които следващите певци посягат, без да се интересуват от конкретното ритуално-трудово значение или историческата вярност на даден мотив. Артистичното отчуждение не от живота, а от суровите факти на живота е важен и необходим момент в развитието на всяко ново изкуство. То не го откъсва, а го доближава към живота, към неговата същност. Защото в случая и изкуството, както всяка познавателна дейност, следва пътя на човешкото познание, движейки се от конкретното към общото, от факта към същността. Така че голямата задача, която възниква пред нашата литература още от първият момент на отделянето ѝ от фолклорното художествено съзнание, бе да намери свои форми за съвременно индивидуално творчество, за всестранното и задълбочено естетическо усвояване и реалистично отражение на новата действителност. И тя по своему се „справя“ с тая задача. Нейното решаване бе един не много продължителен, но сложен и динамичен процес. През годините, за които говорим, тоя процес се извършваше на широк фронт. Макар че в центъра му дръзко, прибързано и „узурпаторски“ застанаха писателите от „Мисъл“, в него участвуваха в различна степен всички по-големи художници от онова време. Вазов се бореше срещу художествената примитивност, срещу естетическата изостаналост, срещу станчовщината в нашата литература. Докосваше се той като художник и до общочовешки въпроси. Интересът му към тях имаше, разбира се, повече просветителски характер, но това ни най-малко не намалява значението на усилията му в тая област. Елин Пелин успя да създаде разказ с психологически подтекст и поетично настроение, напомняща за чеховския втори план („Кал“, „Спасова могила“) и заедно с това да се домогне за първи

път в нашата литература до строго обективна епична нарация с пълно скриване на автора зад обективната картина на рисувания живот. Художници като него и Стаматов извършиха оня преход от художествен тип към художествен характер в нашата литература, за който говореше Сент Бьов в статията си за Лабрюер.

Както виждаме, редица писатели от онова време се стремяха да отговарят на новите естетически въпроси на времето, решавайки конкретни художествени задачи в произведенията си. Групата около „Мисъл“ обаче се опита да обсеби тоя въпрос. Тя го направи свой монопол и смесвайки го с редица други проблеми, го постави в центъра на естетическата си програма. Затова крайно необходимо е да се отдели в тяхното дело полезното от утопичното и привнесеното отвън, като се държи сметка за нуждите на нашия литературен процес, за ония вътрешни закони на естетическия ни развой, за които пише и проф. Г. Цанев в студията си „Традиция и новаторство“.

Сравнително широко художествено образовани, Пенчо Славейков и неговите другари почувствуваха и по своему изтълкуваха нуждите на нашата литература. За тях това бе въпрос за едно ново светоотношение, въпрос за по-висока естетическа култура, за усвояване естетическата конвенция на една нова цивилизация — европейската. Това значеше нашият зрител или читател да почувствува, че изкуството не е тъждествено с живота, а е негово своеобразно отражение, че художественият образ не е равен на своя прототип и не е длъжен да го има и заедно с това — да се научи, че изкуството му дава същността, есенцията на живота, да свикне да си прави важни изводи за живота от изкуството. Едно подобно естетическо съзнание бе абсолютно необходимо, за да може нашата литература да продължи своя развой по пътя на реализма. Защото реализмът наред с вярното отражение на действителността предполага и определено художествено равнище. Но тук нещата се усложняват поради закъснелостта на нашето художествено развитие. От съзнанието, че изкуството не е тъждествено с живота, а го отразява по свои закони (което утвърждава спецификата му), до концепцията, че то няма нищо общо с живота, а е само затворен свят, без цел извън себе си (която абсолютизира спецификата му, за да го превърне в самоцел) формално-логически има само една крачка. Но литературно-исторически между тях лежи огромна дистанция: това са два различни етапа от историята на новото европейско изкуство. Първият (изкуството не е тъждествено с живота, но му служи, отразявайки го по законите си) е свързан с раждането на новото нефолклорно съзнание и със замирането на религиозното изкуство, процес, който всички европейски народи изживяват през ренесанса си. Той се ражда заедно със здравото ренесансово чувство за живота и способността за естетическото му изживяване и превъплъщаване. Вторият (изкуството няма цел извън себе си) е онова бягство на художника от обществената действителност, което крушението на социалните идеали на миналия век превърна в началото на тоя в първи литературен декаданс в Европа след Възраждането. Това бе дистанцията от Шекспир до Оскар Уайлд, от Пушкин до Арцибашев, от Балзак до Верлен и Рембо. Това е разстоянието от първите хроники на гениалния актьор от театър „Глобус“, в които английският зрител се приучваше да не гледа на драматичното произведение като на автентичен разказ за борбите на бялата и червената роза, а да търси дълбочината на общочовешки страсти и преживявания — до превърната в самоцел художествена фикция у Оскар Уайлд, който в прочутия си трактат за упадъка на лъжата,

обясняваше „опошляването“ на съвременното изкуство с „упадъка на лъжата като изкуство, като наука, като обществено развлечение“, съжалявайки, че докато „старинните историци ни преподнасят възхитителни измислици във формата на факти, съвременният романист ни поднася скучни факти във вид на измислици. . .“ Ето тая дистанция нашият литературен развой съкрати до неузнаваеми размери. И в това е същността на противоречието на Пенчо Славейков и неговите другари. У нас етапите, които стоят от двете страни на това исторически крупно разстояние, толкова се доближиха, че почти съвпаднаха. Затова от Пенчо Славейков и неговите другари излизат две противоречиви традиции в нашата литература: оная, която роди символизма и подхрани крайностите на модернистичното изкуство с неговия индивидуализъм и антисоциалност. Тая традиция Пенчо Славейков, д-р Кръстев и Петко Тодоров не признаваха, не разбираха и не искаха да приемат. Тя им бе чужда. Навярно Пенчо Славейков много би се учудил и разгневил, ако чуеше, че е своеобразен духовен баща на онова войнство дечурлига, чийто път наричаше пътя на умопомрачения символизъм. Тая традиция бе незаконнороденият и нечакан плод на упоритите им литературни усилия. Но именно нея литературната ни история никога не изпуска да им припише. Затова пък поради неумението да се отделят ония така парадоксално съвпаднали периоди в литературния ни развой, за които вече стана дума, тя често забравя да оцени заслугата им за издигане нашето изкуство на един по-висок етап на естетическо съзнание. Винаги когато се опитваме да оценим ролята на Пенчо Славейков и неговите другари за развитието на реализма в нашата литература, за издигането ѝ на по-високо художествено равнище, за утвърждаването на един нов етап на естетическо съзнание, който други народи, при други условия бяха изживяли като тържество на пълноценен реализъм — всякога в такива случаи пред нашата критика се изправя призракът на самоцелното изкуство, което също тъкмо тогава се появяваше в литературата ни. Той пречи на някои да видят положителната страна в делото на тия писатели. А това прави още по-наложително онова разграничение между тия така различни моменти в литературния развой, за които вече стана дума. Толкоз повече, че основен в нашата литература си остава потокът на реалистичното изкуство. И Пенчо Славейков и неговите другари имат немалка заслуга за развитието му. Те подготвиха естетическо светоотношение и стилистична база за по-нататъшен развой на литературата ни. В това отношение тяхното творчество води към най-високите постижения на литературата ни след тях и ги прави сътрудници на всички наши големи писатели, техни съвременници — дори и на ония, с които враждуваха.

Това е общият положителен смисъл на литературните им усилия за нашето изкуство.

Но конкретните им творчески постижения си останаха в областта на битово-психологичното. (Това важи особено за Пенчо Славейков и за Петко Тодоров.) Очевидно съпоставени с претенциите и амбициите им, тези резултати не са големи. Такъв е може би крайният резултат на всички преднамерени литературни амбиции. А може би тук се проявява един факт, който е твърде интересен за ония, които мислят, че биха могли да намерят някои вътрешни закономерности в развоя на нашата литература и се опитват да ги търсят.

Критико-реалистичното изкуство направи най-много за разкриване дълбочината на човешкия характер и тайните на човешкия дух. Походът към глъбините на човешката душевност, който започна още през Ренесанса,

завърши в изкуството на XIX век в творчеството на художници като Достоевски, Толстой, Чехов и др., оставяйки на своя приемник, XX век една значителна традиция в художествения анализ на човешката психика. Нашият реализъм преди Освобождението не разработи такава традиция. Пенчо Славейков и другарите му пристъпиха към етичните и психологически проблеми на своето време, без да имат зад гърба си значителен опит в художественото разкриване на българската душа. Това придаде историческа ограниченост на техните възможности и известен утопизъм на естетическия им максимализъм. В 1901 г. Петко Тодоров пишеше (в едно писмо до Ив. Кирилов), че той се стреми не да изследва и анализира детайлите, а да даде едно синтетично изкуство. Но литературният развой има, види се, свои потребности, които не могат да бъдат прескочени и пренебрегнати. Петко Тодоров искаше да даде художествен синтез на българската душа, без някой да бе разработил преди него методологията на нейния художествен анализ. Неговите съвременници, модерни писатели на Запад и в Русия, имаха свои предшественици в лицето на цялото класическо реалистично и романтично изкуство в своите страни. Нашите изследователи на духовното начало у човека нямат такива традиции. Вече стана дума за неумението на П. Тодоров да изведе всякога сполучливо битовия материал до художествен символ. Тук е мястото да кажем, че независимо от личните му възможности тоя недостатък е резултат и на литературно-историческата ограниченост, в която се бяха оказали Пенчо Славейков и неговите другари в своите новаторски търсения. Затова и техните най-големи резултати, като изключим Яворов, се ограничават в сферата на битово-психологичното. Те очевидно не можаха да изпълнят своята естетическа програма-максимум, не съумяха да дадат пълно творческо покритие на естетическата „заявка“, която бяха направили пред литературата ни.

В тая тяхна художествена „неустойка“ е драмата им на художници. По-друга съдба има Яворов, който в много отношения се чуждее от групата. От по-друг род е и неговата „неустойка“. Но това е вече тема за друг разговор.

КЪЛНОВЕ НА РОМАНТИЗЪМ В ПАИСИЕВАТА «ИСТОРИЯ СЛАВЕНОБОЛГАРСКАЯ»

Кръстьо Генов

„За нас, българите, хилендарският иеромонах и проигумен Паисий е национална гордост.“ Тази висока и в известен смисъл нова оценка за първия български възрожденец, прозвучала от нелегалната радиостанция „Христо Ботев“ по време на въоръжената антифашистка борба, беше оценка не само на революционната работническа класа и Комунистическата партия, но и на цялата наша прогресивна общественост, на героично борещия се срещу фашизма и капитализма трудов народ. Ето защо след победата на социалистическата революция у нас Паисий Хилендарски привлече силно вниманието на мнозина литературоведи, историци, философи — Т.Павлов, Ж. Натан, Д. Косев, П. Динеков, П. Зарев, Ем. Георгиев, В. Велчев, Хр. Христов, Вл. Топенчаров, Б. Ст. Ангелов и др. По-специални интереси към неговата личност и дело проявиха и някои чуждестранни (главно съветски и италиански) учени — А. Н. Робинсон, Г. Д. Гачев, Р. Пикио и др. В отпор срещу натрупани заблуждения от страна на пристрастни буржоазни учени в миналото, сега най-актуален се оказа естествено проблемът за Паисиевата идеология. Във връзка с този проблем и до голяма степен като подчинени нему бяха подхвърлени на ново, по-широко, марксистко-ленинско проучване въпросите за епохата, за социално икономическото, политическото, културното състояние на българския народ през 18 век, както и въпросите за домашните книжовни извори на „История славеноболгарская“.[1]

И все пак, въпреки сериозното им придвижване напред, не би могло да се каже, че са поставени и осветлени вече всички проблеми в тази област. От такова значение според нас например е въпросът за създадените от „История славеноболгарская“ художествено-естетически традиции в литературата на Възраждането, пък и изобщо в новата българска литература. Изследвачите на тази епохална творба все още не са разкрили с необходимата конкретност и пълнота заложените в нейните страници исторически обусловени жизнени кълнове на литературния процес в аспекта на литературните методи. Ето защо сравнително малко нашата наука е направила и в тази насока — да покаже как тези кълнове (под въздействие на развиващата се обществена действителност, на фолклора и на чуждите литературни влияния, най-сетне на самите индивидуални склон-

---

[1] Вж. по този въпрос Библиографията, изготвена от Ив. Дуйчев и Вес. Трайков, в сборника „Паисий Хилендарски и неговата епоха“, изд. на БАН, С. 1962, стр. 605—640.

ности на авторските таланти) се развиват, видоизменят и обогатяват по-нататък в творчеството на българските писатели — по-специално на Чинтулов, Раковски, Друмев, стария Славейков, Каравелов, Ботев, младия Вазов. Нещо повече. Нашата литературна история още не е разрешила задоволително една от основно важните задачи при изучаването на възрожденската литература — да очертае типологичния релеф на българската литература от онази епоха. А без да се разреши тая задача, мъчно може да се начертае действителният типологически релеф на литературата след Освобождението, тъй като при разрешаването на такава задача не ще се борави с достатъчно ясна представа за закономерностите в традиции и новаторство при аспекта на художествените методи — т. е. тъкмо при онези компоненти на литературния процес, които стоят в най-тясна връзка със самата естетическа същност на литературното изкуство.

За тази цел на първо място тук се налага „История славеноболгарская" да бъде проучена от литературоведческо гледище, да се изясни нейното съдържание и форма откъм типологична страна, за да се установи по-пълно и по-правилно изворът и характерът на онези художествено-естетически кълнове, които органически свързват тази книга с талвега на нашето литературно развитие през епохата на Възраждането.

Относно основно важния въпрос за идеологията на Паисий Хилендарски днес нашата наука е склонна да приеме като сравнително най-обоснована тезата, че авторът на „История славеноболгарская" „се явява пръв идеолог на зараждащото се българско национално-освободително движение, на зараждащата се българска буржоазно-демократическа революция"; че „той пръв ясно очерта пътя и основното съдържание на българската национална демократическа революция", на борбата за национална просвета на роден език, културна самостоятелност и политическа независимост.[1] Някои учени направиха допълнителни изследвания с цел да установят историческото място на Паисий между Ренесанса и Просвещението.[2] В най-новите проучвания епохата на 18 век все по-релефно изпъква като „бунтовно време", изпълнено с „разнообразни и многобройни прояви на народна съпротива срещу турската феодална система", „с непрестанни, почти ежедневни сблъкновения на угнетените народни маси с представителите на отоманската власт", време, раздвижено от „повсеместно разпалване на хайдушкото движение".[3]

В резултат на тези и други (не споменати тук) изследвания стана ясно, че този бележит син на българския народ е бил нещо повече от страстен глашатай на „просветителски" национално-хуманистични освободителни идеи, че той е носител на един по-друг духовен мир, на едно борческо-патриотично и нравствено-естетическо светоотношение, което носи ярки признаци на прогресивния романтизъм.

Впрочем няма нищо случайно в обстоятелството, че както в подзаглавието, така и в послесловната автобиографична бележка на „История сла-

---

[1] Д. Косев, За идеологията на Паисий Хилендарски. Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, стр. 31; В. Велчев. Идеологията на Паисий Хилендарски, сп. Език и литература, кн. 6 от 1962 г., стр. 34, 39—40 и др.

[2] Ем. Георгиев, Паисий Хилендарски — между Ренесанса и Просвещението, Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, стр. 270, 284; В. Велчев, Идеологията на Паисий Хилендарски, стр. 18; П. Динеков, Литературни въпроси, С. 1963, стр. 129.

[3] Б. Цветкова, За някои форми на съпротива срещу турския феодален строй през XVIII в., Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, стр. 214, 240, 249.

веноболгарская“ Паисий не пропуска да даде именно такава „светска“ изява на своята личност. Тук не ще срещнем вече обичайните и дори задължителни за средновековния книжовник „скромни“ автоепитети и укорителни автохарактеристики като „грешний“ и „недостойний“. Липсва традиционната „молба“ към читателите да простят „невежеството“ му, да молят бога за „спасение“ на душата му. Тук определено, прямо и силно се изявява личност на нов човек от онази епоха, на гражданин-патриот, а не на „духовник“ в типичния за времето смисъл на думата. Тази нова личност се възправя пред читателите още с първата фраза от автобиографичния послеслов: „Аз, Паисия йеромонах и проигумен Хилендарски, съвъкупих и написах. . . на болгарски прости речи и словенски“ тази история (стр. 84).[1] Тук не става дума за никаква „божия“ воля и намеса, за никакво мистично „вдъхновение“ свише. Историята той е замислил и написал просто като патриот и човек от народа — подтикнат от естествена „ревност и жалост по роду своему болгарскому“ и като патриот-гражданин я предназначава „на ползу роду нашему болгарскому“ — за онези орачи, копачи, овчари и прости занаятчии, които като него обичат да знаят „за свой род и язик“. Както изглежда, сам Паисий добре е съзнавал заетата от него народностна позиция, та изрично подчертава, че не бил учил нито „граматика“, нито „политика“, и „простим болгаром“ написал „просто“ книгата си (един израз, който в контекста на историята търпи с еднакво право двояк превод — „за простите българи“ и „като прост българин“). Нещо повече. Своята книга светогорският монах обективно поставя по-високо и от „свещените книги“ — издига я като по-отговаряща в дадения исторически момент на действителните насъщни национални нужди на народа. Той не се стеснява даже изрично да „наставлява“ читателите как да се отнасят към написаната от него история — не само да я пазят като нещо изключително ценно и потребно, но и най-широко да я разпространяват, без да жалят за това нито средства, нито време и сили. Никой от съвременните на Паисий наши книжовници не си е позволил подобна ярка „светска“ дързост, да настоява сам пред грамотните свои съотечественици — „Преписуйте историйцу сию и платите, нека вам препишат, кои умеют писати, и имейте ю да се не погуби!“ (стр. 5).

Наистина в края на послеслова Паисий споменава и за християнски мотив — извършеното от него дело да бъде „в славу и похвалу господу нашему Иисусу Христу“, в изложението на историята неведнъж говори за „решаващата“ в историческите съдбини „воля божия“. Всичко това обаче са отделни, странични и явно традиционни елементи в мирогледа му, а не — негова основа, негова същност (стр. 84—87). Доказателство за това е преди всичко самото съдържание за историята, изцяло и страстно насочено не към „небето“, а към „земята“, към „светските“ човешки работи и проблеми — към съдбоносния въпрос за историческото минало, за настоящето и за бъдещето на поробения български народ. Мисълта и грижата за „спасение“ на народа измества решително и напълно мисълта и грижата за „спасение“ на малката, собствената „грешна“ душа.

И не само това. Паисий намира за напълно уместно и нормално да занимава читателите (и народа си) с такива лични неща, каквито почти не срещаме — поне в такава степен — у съвременните нему български кни-

---

[1] Всички цитати от Паисиевата история, с означени след тях страници, са по изданието на Йордан Иванов: „История славеноболгарская“, С. 1914.

жовници: как при писането на „История славеноболгарская“ „много време“ страдал от „главоболие“ „и утробою. . . велми“, как „от желание много“ да напише книгата си „презрял“ големите неудобства и страдания в живота си, как „повече за то намерение“ ходил и „у Немска земля“. Той си дава съвсем необичайната и дори недопустима за тогавашния монах свобода да съобщава данни и обстоятелства от най-тясно „светско“ автобиографично естество — че негов брат бил хилендарският игумен Лаврентий (по-точно: брат „едино мати роднаго“), че Паисий бил по-млад от него (пак точно!) двадесет години, че през втората година, когато пишел историята, се видял принуден да напусне Хилендарския и се установи в Зографския манастир, тъй като не можел да търпи настъпилото в Хилендар „смущение и несогласие братское“ (във връзка с определени материално-политически обстоятелства) и пр. (стр. 84—85).

Всички тези и подобните на тях факти ни най-малко не дават основание да се прави заключение, че като „човек, който е посветил живота си в служба на бога и се е отрекъл от земните блага“, авторът на „История славеноболгарская“ бил считал „за грях да занимава другите със своята личност“.[1] Работата е там, че не от този тип монаси е бил великият хилендарец. От цялата история е ясно, че той нито се е бил „отрекъл от земните блага“, нито е бил „посветил“ живота си „на бога“. Затова и не е могъл да счита „за грях да занимава другите със своята личност“. От душа и сърце той е бил отдаден на народа си като жива реалност, като „национален“ и „човешки“ проблем, а не като „християнска“ нравствено-религиозна фикция. Не случайно никъде в историята Паисий не призовава народа в духа на „традицията“ — да пази „вярата“ си. Като главни, от решаващо значение устои на народния „дух“ и национално развитие той сочи родния език, народното историческо минало и родната земя. Съвсем естествено за своята „личност“ Паисий говори дотолкова, доколкото се касае до живите му връзки с народа, доколкото своето битие чувствува като неделима „част“ от реалното битие на народа, доколкото неговата „личност“ разрешава една народна по същност и значение задача. Изобщо този пламенен херолд и герой на формиращата се българска нация просто „насища“ със своята „личност“ изцяло съдържанието и формата на своето историческо повествование. Патосът на тази „личност“ пулсира в основния замисъл на книгата, в нейните борческо-патриотични тенденции, в оригиналната „субективна“ концепция за „славното“ минало на българския народ, в особения подбор и композиране на историческия материал, най-сетне в самия език и стил на повествованието.

Това ново, дълбоко хуманистично по същност и изключително по размери за времето „изявяване“ на авторовата личност е закономерен израз на качествено нов момент в духовното развитие на българския народ (обусловено от настъпилите производствено-икономически и социални изменения в турската империя през 18 век). Този факт свидетелствува безспорно за започнал вече в тогавашното българско общество решителен процес на хуманистична еманципация и разкрепостяване на личността от господствуващото средновековно християнско-аскетическо светоотношение, за ярко надигане на народната стихия като „творец на историята“. И трябва да подчертаем веднага: анализът на „История славеноболгарская“ като „литературно“ произведение ни убеждава, че в случая се касае до

---

[1] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 204.

такъв процес не само в обсега на идеите, на идеологията. В „История славеноболгарская“ се открояват определено индивидуалните психически, етични и естетически качества, склонности, предпочитания на нейния автор, които по твърде осезателен начин изместват „научното“ историческо повествование в руслото на една народна, субективно-творческа по основните си признаци концепция за българската древност. Доста много и сериозни са фактите и съображенията, които ни насочват към заключение, че Паисий действително разчита „предимно на художествено-емоционалното въздействие“ на „История славеноболгарская“, и то — ще прибавим ние — въздействие в романтично-окриляващ дух.[1] Всъщност, както ще се види от анализа на Паисиевата история, заложените в нея нови литературно-естетически кълнове я характеризират не толкова като исторически труд, колкото като романтична патриотично-публицистична поема на историческа тематика.

В тази насока, макар че няма още специални изследвания, все пак нашата литературна наука е направила немалко, за да се пристъпи към изграждане на една по-цялостна теза относно художествено-естетическата страна на Паисиевото историческо повествование, да се определи с по-голяма яснота и убедителност типологическата същност на литературните кълнове в „История славеноболгарская“. Още Боян Пенев, като изхождаше от правилно доловената закономерност в южнославянските литератури през 18—19 век (особено на историческа тематика), че те се отличават с „романтично отношение към историческата старина“, логически заключаваше, че и „отношението на Паисий към историческата действителност“ може да бъде само „патриотично и романтично, а не научно“.[2] „От разхвърлените и разсипаните руини“ на историческото минало, както образно се изразява Боян Пенев, авторът на „История славеноболгарская“ „строи величествени кули, в които се носи възкръсналата слава на българското име“.[3] В подобен смисъл се изказва и Михаил Арнаудов. Според него, „род и отечество“ в Паисиевата книга добиват „нова нравствена стойност (ще прибавим: и естетическа стойност — б. м.), превръщат се в мит, който излъчва неподозирана сила за душите и става стимул за общи стремежи и желания, каквито не се знаят дотогава.“[4] Макар да смята Паисиевата история за „реалистична в основата си книга“, Владимир Топенчаров също не отрича изявеното в нея „романтично отношение към историческата старина“.[5] Или както това схващане е формулирано в едно от последните изследвания — Паисий Хилендарски е „историк-романтик върху една стабилна демократична основа“.[6]

В този ход на наблюдения, изводи, хипотетични твърдения ние естествено стигаме до сърцевината на въпроса — къде и как се изявява типологически Паисиевото идейно-естетическо отношение към възпроизвежданата от него историческа действителност, какви са присъщите нему субек-

---

[1] Н. Драгова, Домашни извори на „История славеноболгарская“, Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, стр. 338.
[2] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 254, 255.
[3] Пак там, стр. 256.
[4] М. Арнаудов, Български образи, т. I, стр. 46.
[5] Вл. Топенчаров, Портретът на Паисий, стр. 47.
[6] Н. Драгова, Домашни извори на „История славеноболгарская“, стр. 337.

тивни „творческо-художествени“ склонности при отражението на тази действителност в повествованието на „История славеноболгарская“.

Както ни убеждават особено най-новите изследвания в тази насока, по начало Паисий се заема да напише една „обективна“ история на българския народ, да нарисува цялостна и „вярна“ картина на неговото историческо минало. За тази цел той се опира съзнателно само на „достоверни“ писмени източници, на „безспорни“ факти и документи. (По онова време историята не използува още фолклора като извор на научни доказателства). Днес вече може да се смята за окончателно опровергана буржоазната теза, че уж авторът на първата българска история — както основателно възразява Н. Драгова — „с право и без право, произволно идеализира българското минало“, че уж нему била липсвала „високата култура на книжовника“.[1] От друга страна, както доказва А. Н. Робинсон, Паисий е имал „законно основание“ да величае древното българско минало не само по силата на „субективните си патриотични чувства“, а и в съгласие с „обективните традиции“ в съвременната нему източнославянска историография. Известно е, че тези традиции, характеризиращи се с „благосклонност“ в това отношение към нашия народ, повече или по-малко са пропити от южнославянски патриотично-романтичен дух.[2]

Впрочем най-убедително доказателство за „обективните“ намерения на Паисий е подчертаният му стремеж да проучи всички известни и достъпни нему книжовни източници относно българската история — като ги търси не само в библиотеките на Хилендар и Зограф и по манастирите из България; дори чак „у Немска земля“ отива „повече за то намерение“ (стр. 85). Начинът, по който е подготвена и „съставена“ Паисиевата история, говори за необикновена, „научна“ добросъвестност у нейния автор. Работата обаче е там, че той не всякога доверява на чуждите историци (особено на „гърци“ и „католици“), показва „простодушно доверие изключително към домашните извори, без да подозира, че някога може да е съмнителна тяхната автентичност“. Също така по правило той „осмисля“ събраните от него исторически вести и свидетелства в посока на една утвърдена у него патриотично-романтична концепция за характера и живота на българския народ през епохата на някогашната му държавна независимост.[3] И това в значителна степен вече е показано и доказано — по-специално в изследванията на Боян Пенев, Велчо Велчев, Надежда Драгова.

Паисий е съзнавал ясно, че след почти четиривековно чуждо иго, българският народ изведнъж се оказва застрашен от бързо национално претопяване и изчезване — преди всичко от страна на формиралата се вече едра гръцко-фанариотска буржоазия. Процесът на погърчване сред върхушката заможни и образовани българи около средата на 18 век, силното денационализаторско влияние на тези българи върху „простата“ народна маса — всичко това хвърля в тревога горещия и далновиден патриот, „органически“ свързан с тази маса, тласка го, от една страна, към съответна разяснителна работа (както бихме се изразили днес), а от друга — към идеен отпор и борба за спасяване на българската народност от асимилация. По такъв начин задачата на историка съществено отстъпва пред задачата на патриота-публициста, а „обективният“ учен — пред

---

[1] Н. Драгова, Домашни извори на „История славеноболгарская“, стр. 339, 340.
[2] А. Н. Робинсон, Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский, стр. 132.
[3] Н. Драгова, Домашни извори на „История славеноболгарская“, стр. 298—299.

народния трибун-романтик. Паисий съвсем не е типичен за времето духовник. Той е израсъл и възпитан в средата на онези българи, които „любат за свой род болгарски знати“, закърмен е с тяхното непрекършено от робството гордо човешко и народностно самочувствие. При това той е волево-емоционален темперамент — духовен брат на положителните герои от борческо-патриотичния народен епос. Главно във връзка с тези обстоятелства в душата на Паисий се заражда и така наречената „предпоставена“ идея, неговата „субективна“ — изградена в духа на романтичната героизация — концепция за българския народ в историята. Вече може да се смята за установен факт, че „идеята“ за българите като „мал народ, но непобедим“, като „славни“ и „страшни въсему миру“ (стр. 12), е оригинална Паисиева концепция[1] — плод на романтично хиперболизиране на иначе действителни исторически факти. Тези факти той специално подбира, засилва и обобщава още в първата глава на своето историческо повествование, а по-нататък като лайтмотив повтаря многократно в една или друга форма.

Българите, подчертава авторът на „История славеноболгарская“, „не били учени покарати се царем, но били свирепи и диви, безстрашни и силни на бран, люти како лъвове. Един ишел на десет небоязнено, како и до нина от северна и полунощна страна све силен народ и крепок на бран. В прва част Бароniа. . . : „Болгари страшни въсему миру, мал народ, но непобедим.“ Тако и грци пишут в нихни истории: „Болгари диви и непобедими в брани“, и паки: „Тежки народ болгарски и непобедими в бранех“. . . (стр. 12).

Както ще видим, тази героична идеализация на българския народ чрез такива епически мащабни образи Паисий е могъл да утвърди в съзнанието си най-напред и най-дълбоко от фолклора, по-специално от историческия епос и лирика. Там например Крали Марко, като романтична мечта на поробения народ за „истинския“ народен закрилник, е нарисуван по начало като „юнак над юнаци“ с легендарна, колосална фигура и мощ, който се бори дори с „непобедимия“ Муса Кеседжия (олицетворение на турската феодална воинска мощ) и накрай го побеждава; той „освобождава“ поробените българи, строи църкви и манастири без султанско разрешение, защото не се бои и от самия султан. Царската дъщеря Мара отказва да се потурчи и стане жена даже на всемогъщия цар Мурад; тя просто си „играе“ с неговото предложение за женитба. Момци и девойки предпочитат да „изгният“ в „тъмни тъмници“, но не скланят да изменят на народността си, на „вярата“ си. Хайдутите мъстят люто и безпощадно на народните поробители и потисници, без да се плашат дори от бесилката; а когато накрай увиснат на нея, тяхно единствено желание е — и обесени да изглеждат „хубави“. Една борческо свободолюбива, героична идея пронизва целия хайдушки епос:

Дорде е Стара планина —
на турчин не се покланям!. . .

В борческо-патриотичния народен епос и лирика се чувствува подтекст, изявен по най-ярък начин в известната историческа песен:

Българско, та пак българско!. . .

В тази насока с основание отбелязва и съветският литературовед Георги Гачев, че в историята си Паисий „сякаш възстановява

---

[1] А. Н. Робинсон, Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский, стр. 97.

древния, епическия базис, върху който едва-що започва да се развива литературата на новото време“.[1]

Тъкмо защото е „овладян“ от такава концепция за историческото минало и характера на българския народ, затова Паисий и „видоизменя“, и „преосмисля“, и „субективно“ подбира използваните от него исторически свидетелства. Той просто не може да си представи другояче картината на древното минало, освен както е нарисувана тя в героично-романтичните поетични творби на народа. Търсените и намерени исторически писмени вести и оценки идват само да подкрепят вече „предпоставената“ — народна и Паисиева — романтична концепция. Ще отбележим мимоходом тук съгласието си със схващането, че проявяваният от Паисий „критицизъм“ към историческите източници има не „научен“, а тъкмо патриотично-публицистичен характер, че той се движи от „мощен субективен патос“.[2]

Твърде обстойно и конкретно Боян Пенев посочи по какъв начин и в какъв „дух“ Паисий „използува“ историята на Мавро Орбини. Нашият пръв историк по принцип разширява и допълва със суперлативни определения делата на „славните“ български царе, говори с най-голям възторг за онези от тях, които са воювали за свободата на народа и са побеждавали нейните похитители, като същевременно „изоставя“ опетняващи българската чест вести и оценки. Паисий съвсем не може да се помири с такъв „факт“ например (у Мавро Орбини) — че „българите“ били повикали турците като свои съюзници на Балканите: той твърди обратното — че „гърците“ първи били виновни турците да се настанят отсам морето и то в съюз с тях срещу българите. Обикновено Паисий представя работата така, че византийците „просят“ за мир българите, че българите повече пъти са ги надвивали, че са вземали многократно „дан“ от тях, предлагани им са императорски дъщери за съпруги и т. н.[3]

По-късно Велчо Велчев показа как Паисий Хилендарски, ръководен неизменно от „субективната“ си патриотична концепция за българското минало, видоизменя или допълва и коригира заетото из Цезар Бароний. В книгата на дубровнишкия историограф (в която също има славянска романтика) се говори например, че българите били воювали и със „сарацини“, че били ги побеждавали и вземали дори от тях данък. В своята история Паисий превръща сарацините в „турци“ — твърдейки по такъв начин, че някогашните българи неведнъж са побеждавали и самите „турци“, като и от тях са вземали данък. У Бароний се твърди, че при едно от големите сражения за Цариград византийската столица била спасена с „божия помощ“. Паисий пропуска този пасаж и представя работата така, като че ли спасяването на града е заслуга само на намесата на българските войски. Според Бароний хан Крум избил 6 хиляди Никифорови войници и народ, а според Паисий — 600 хиляди. По същия начин стократно увеличава Паисий погубените от българите воини на византийския император Анастасий и т. н.[4]

И още веднъж ще подчертаем: тези изменения и субективни осмисляния авторът на „История славеноболгарская“ прави съвсем не подтикван от някаква воля да фалшифицира „научните“ данни и преценки, а с искрено убеждение, че както ги представя той в патриотично-романтично „обобщение“ —

---

[1] Г. Д. Гачев, Ускоренное развитие литературы, стр. 41; к. м.

[2] Срв. А. Н. Робинсон, Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский, стр. 137; Г. Д. Гачев. Ускоренное развитие литературы, стр. 37.

[3] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 270, сл.

[4] В. Велчев, Отец Паисий Хилендарски и Цезар Бароний. С. 1943, стр. 47, 49, 50, 51, 52.

това е самата „историческа“ истина. Паисий не съзнава, че заедно с действително реалното внася в повествованието си и доста неща от света на „желаното“, на горещите си патриотични мечтания: отделното, конкретното се превръща във всеобщо. В това отношение създаването на „История славеноболгарская“ би могло да се сравни с оня процес, в който народната „мечта“ за свобода и победа над поробителите „ражда“ героичния епос за Крали Марко.

Именно този „мощен субективен патос“, който властно определя светоотношението на Паисий, обяснява не само романтичната патриотично-героична насоченост на неговите идеи, чувства, въображение, но и своеобразната композиция и „лиричен“ стил на „История славеноболгарская“. Те са изрично доказателство и за това, че на първо място в книгата се налага патриотът-публицист. След като е разказал цялостно за българското минало, изтъквайки почти изключително само борческо-героичните моменти в него, Паисий отново се връща в отделни глави да „изброи“ накратко, първия път — всички известни български царе, втория път — само „знаменитите“ от тях. При тези повторни повествования той отново набляга на героичните дела и „слава“ на някогашните български държавни ръководители. Вмъкнатата посред повествованието кратка сръбска „история“ — с похватите на контраста и антитезата — преследва все същата цел. В края на изложението Паисий отново и със засилени романтични хиперболи все така обобщено величае древните българи: „Знамение на печат царски имеяли изображение лъвово. То знаменует како бил народ болгарски силен на бран и войска, како лъви имали народ. Но славно име имеяли и от кесари много крати дан възимали“ (стр. 61).

За особената склонност на Паисий към патриотично-героичното свидетелствува и обстоятелството, че в „История славеноболгарская“ най-широко място отрежда той на епизоди като победата на хан Крум над император Никифор и въстанието на велможите Асен и Петър. Тук с такова живо чувство и въображение се пренася той в тези „славни“ битки за народна свобода, че стилът му придобива ярък епически характер. Не е трудно в подтекста на тези епизоди да се долови съкровената патриотична „мечта“ на повествователя за подобен патриотичен подвиг и в бъдещето, за ново достойно, героично извоюване на повторно отнетата народна свобода.

Когато характеризира обществено-политическите нрави на българския народ в миналото, горещият патриот явно изхожда от идеализирана представа за патриархалния народен демократизъм. Той представя държавните работи така, като че ли по своя воля и разбиране „народът“ сваля и качва царете: едни българите „прогонали. . . от царство, други убивали за некое несогласие“, а изобщо не търпели „неблагополучните“ от тях (стр. 67). Прави силно впечатление обстоятелството, че той, „монахът“, сочи като висока добродетел на народа именно непокорството пред всяка несправедлива власт и насилие, величае онзи род демократизъм (революционен по дълбоката си същност), който предвижда правото на народа да определя и санкционира държавните си ръководители. А това ще рече: този „див светогорец“ съвсем не схваща царската власт като „богопомазана“, а зависеща от „волята“, от жизнените интереси на самия народ. Изобщо в една или друга мяра Паисий идеализира и величае българите в

духовно-нравствено отношение. Според него те са не само юначни, свободолюбиви, родолюбиви, не търпят ничия власт и обида, но са и великодушни, правдолюбиви, честни, добросърдечни, гостоприемни, чужди на всяка покварена „цивилизация“. Една романтична идеализация, която доминира в литературата на Възраждането.

Впрочем съвсем не случайно в своето остроумно „Aperçu“ Иван Шишманов лансира идеята за вътрешно идейно-емоционално родство между Паисий Хилендарски и „бащата“ на сантиментално-романтичните настроения в европейската литература Жан-Жак Русо.[1] Трябва обаче тук да се държи сметка за обстоятелството, че авторът на „История славеноболгарская“ не само издига в култ „първобитната“ стихия в живота, характера, нравите на българския народ, не само отдава широка свобода на „сърцето“, на непокварената от „цивилизацията“ човешка личност и народен характер. Тези качества той цени, когато са съчетани с борческо-патриотичното, с героичния подвиг в името на общото народно благо. Едва ли е възможно по друг начин да се изтълкува фактът, че Паисий показва типично романтично преклонение пред „простите“ хора и народи, останали чужди на „хитрата“, „политична“ буржоазно-спекулативна цивилизация. Защото негова истинска и неизменна любов са тъкмо „простите“ орачи, копачи, овчари и занаятчии. Негов нравствено-естетически идеал са честността, чистосърдечието, добронравието, патриархалното гостоприемство на „неучения“ български народ — какъвто си го рисува неговата „субективна“ патриотична фантазия: като украсен със същински букет от добродетели. Крайно показателно в това отношение е контрастното сравнение, което Паисий прави между „политичните“ и „хитри“ гърци и „простите“ и „незлобиви“ българи:

„Ти, болгарине, не прелащай се. . . боле ест болгарска простота и незлобие! Болгари прости свакого у свой дом примают и гощавают, и дарую(т) милостиню, кои у них просят. А мудри и политични (гърци) то никако не творат, но и отнимают от прости и похищают неправедно, и више грех, а не полза от нихна мудрост и политика приемлют. . . Аз на то в кратце ти скажу: . . .колико биха праведни и свети пророци, патриарси, н а р е к о х а с е в е л и к и н а з е м л и . . . не беше от них никой ни търговец или прехитър и горделив, като сегашни хитреци. . . но они праведни праотци сви са били землоделатели и овчаре, и били богати със скоти и с плоди земелни, и б и л и п р о с т и н а з е м л и и н е з л о б и в и. . .“ (стр. 6—7).

Когато четем Паисиевата история, у нас заляга дълбоко впечатление от една личност, която има най-живо чувство за достойното и героичното в делата на народа и неговите държавни ръководители, която разбира величието и красотата на патриотичния дълг, на героичния подвиг за благото на народа, която копнее за свободен и достоен живот на своя народ. Това е личност „народна“, изпълнена с най-чист и всевластен патриотичен патос, ръководена във всичко от беззаветна „идеализираща“ любов към трудовия народ — към неговото минало, език, нрави, обичаи; личност, силно вдъхновена от мечтата за достойно и „славно“ като в древността битие на народа и в бъдеще. Пламенният родолюбец от Хилендар искрено и силно изживява онова, за което пише — то го засяга интимно, дълбоко. В подтекста на рисуваната от него картина на м и н а л о т о ние чувствуваме страстен копнеж да се промени н а с т о я щ е т о, разбираме, че „историкът“ сочи миналото като образец на б ъ д е щ е т о. Зад историческите факти, преценки, идеи ние осезателно долавяме не само патриотичния, но и е с т е-

[1] Сп. Денница, кн. 7—8 от 1890 г., стр. 353—354.

тическия критерий, естетическия идеал на писателя. Той внушава неотразимо на читатели и слушатели своите високи норми за достойнството и красотата на народния и личния живот — норми, които се градят върху добродетелите на патриотизма, свободолюбието и героизма. Даже когато говори за територията на българската държава в миналото, Паисий не се задоволява само с географска „научна“ характеристика: „добра и питома. . . и изобилна земла“. И тук неизменно се намесва емоционално-естетическият критерий: „тая земла възлюбили болгари“, защото тя била и „земла красна“ (стр. 11, 12, 14).

Най-сетне в жизнено закономерно единство с художническите героико-романтични наклонности у автора на „История славеноболгарская“ се намира и неговият повествователен стил. Наред с епическия патос тук ние чувствуваме присъствието на необикновено силен и непосреден лиризъм, който наистина както у романтиците има „предимно сатиричен и елегичен характер“, съдържа в неразделно „единство“ тези два елемента.[1] В тази необикновена „история“-поема действително са заложени плодотворни кълнове и на епиката, и на лириката, и на сатирата във възрожденската литература. Стилът и жанровите предразположения на първия новобългарски писател се раждат от доминиращите в идейно-естетическото му светоотношение романтични склонности — при това от склонности, обусловени категорично от налагащия се нов „дух“ на епохата, в историческото развитие на българския народ по пътя на неговото формиране като жизнеспособна нация.

Колко засилени, императивни са емоционално-оценъчните реакции и склонности у Паисий Хилендарски, надхвърлящи далеч задачите на „учения-историк“, най-добре личи в неговото знаменито предисловие-обръщение към читателите и слушателите на „История славеноболгарская“. Обективните истини за историческото минало и за насъщните задачи (при тогавашното положение) на българския народ тук са съчетани с неудържимо напиращи чувства, оценки с рязко противоположно съдържание и морално-емоционална насоченост — с безпределна любов и непримирима омраза, с патетично възхищение и сурово изобличение, с възторжено утвърждаване на „хубавото“ и с категорично осъждане на „лошото“ в съвременното му общество. Наистина на какви контрастни психически, емоционални, естетически реакции е способна Паисиевата натура! И в това отношение той показва дълбоко родство с ярки романтици като Бозвели, Раковски, Ботев. Да си спомним пасажи като следните:

„О, неразумне и юроде, поради что се срамиш да се наречеш болгарин, и не четиш по свой язик и не думаш? Или не са имали болгари царство и господство? За толико лета царствували и били славни и чуени по сва земла! И много пъти от силни римлане и от мудри грци дан възимали, и давали им царове и кралеве свои царски дъщери в супружество, да би имели мир и любов с цари болгарские! И от всего славенскаго народа най-славни били болгари. Прво се они царове нарекли, прво они патриарха имели, прво се они крстили, найболе земла они усвоили. . .први свети славенски от болгарски род и язик прссияли. . .“ (стр. 6). „Тако чловеци в оно време имеяли скрб на скрб и жалост на жалост, плакали горко и жалостно по царство болгарское. . .“, задето изгубили свободата си, държавата си, имота си и „стали нижайши раби турски“ (стр. 58, 62).

В тези и подобните на тях пасажи наистина ярко личат плодотворните кълнове на редица жанрове — на епиката, на сатирата, на лириката. При

[1] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 297.

това в „История славеноболгарская“ тези кълнове се намират не толкова в „синкретично“ състояние, колкото в живо, органическо, новаторско съчетание, характерно за перото на прогресивния, революционния романтик.

Тук ние опираме до друг един, също така недоизяснен голям въпрос, а именно — къде и под влияние на какви обективни и субективни фактори от решаващо значение се извършва формирането на Паисиевата личност, за да създаде тя дело, което слага историческо начало не само на новата българска литература, но и на идейната борба за национално осъзнаване и освобождение на нашия народ. Този въпрос наистина отдавна занимава изследвачите на „История славеноболгарская“. По него, както е известно, досега са се очертали по-определено две мнения. Според по-старото мнение, застъпвано и развито главно от Боян Пенев, Паисий Хилендарски дължи духовно-идейното си израстване на качествата на своята личност и на полученото от библиотеките и общуванията си в Атонските манастири. „Без съмнение — подчертава видният историк на възрожденската литература — в богатите манастирски библиотеки той е имал възможност да разшири образованието си, а също и кръга на своите наблюдения и духовни интереси. Манастирската среда, в която са влизали калугери от различни народности, отделни лица с по-високо образование и по-значителни литературни влечения, е благоприятствувала в много отношения за развитието на тоя възприемчив, наблюдателен и трудолюбив монах.“ Именно „в манастира“, смята той, Паисий „е имал възможност да се предаде на книжовен труд, на размишления върху съдбата на своя народ, могъл е да се вглъби в тая съдба и да дири нейното обяснение“.[1] Като прави преценка на „външни“ и „вътрешни“ условия, играли роля при формирането на Паисиевата личност, Боян Пенев заключава: „И тъй, външните условия, които са подтиквали Паисия да напише историята, се определят от особената манастирска среда, в която са се сблъскали противоположни национални домогвания, от просветителските манастирски традиции, от чуждите влияния, а също така и от богатите атонски библиотеки. Ала не трябва да се забравя, че външните условия. . . само са подбуждали Паисия да осъществи една замисъл, зародена у него при наличността на благоприятни фактори не толкова от външен, колкото от вътрешен характер. Написването на „Славянобългарската история“ се е налагало преди всичко от националното чувство и самосъзнание на Паисия, от обичта му към народа, от неговата прозорливост и обществена активност, на които той в дадения исторически момент като че ли е бил предопределен носител.“[2]

Според по-новото мнение (застъпено от Петър Динеков, Владимир Топенчаров и др.) решаващите фактори за формирането на Паисиевата личност трябва да се търсят вън от манастирските стени — в живота на монаха сред народа. Когато престъпва прага на Хилендарския манастир, вече 23-годишният Паисий е бил натрупал богати „наблюдения и впечатления“ от народния живот вследствие „внимателното“ си вглеждане в него. Като манастирски пътуващ изповедник той има възможност да „задълбочи“ тези наблюдения и впечатления, така щото „преди да се оформи писателят Паисий, оформя се Паисий общественикът, патриотът, борецът“[3]. Изобщо „възелът“, който трябва да се развърже в Паисиевата био-

[1] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 205, 219; к. м.
[2] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 222; к. м.
[3] П. Динеков, Възрожденски писатели. С., 1964, стр. 43.

графия, за да се разбере образът на Паисий“ — смята Вл. Топенчаров — е „като че ли“ неговото битие и дейност като „народен изповедник“, манастирска длъжност, която той изпълнява многократно и която го поставя в непосреден контакт с поробения народ от цялата страна. Или както на друго място се изразява — Паисий „намира българския народ не в книгите (като отшелник), а народът го води да се рови в книгите“. Така щото за автора на историята „отшелническата килия се превръща само временно в тиха лаборатория“.[1]

Макар в двете изложени тези да са налице някои съвпадащи положения, те се градят върху различна идейно-методологическа основа. Боян Пенев очевидно подхожда към поставения проблем от емпирично-идеалистически позиции. Поради това той не само оставя без пряк отговор въпроса, по силата на какви фактори хилендарският монах стига до такова необичайно високо за времето „национално чувство и самосъзнание“, до толкова силна „обич към народа“, до подобна изключителна „прозорливост и обществена активност“. Ученият е склонен да „обясни“ появата на тази в много отношения изпреварила епохата си личност дори с фаталистичното предположение за някаква „предопределеност“ — именно тази личност да стане „носител“ на историческите тежнения на епохата. Много естествено, такова обяснение е научно неубедително. Защото ако манастирските условия (богати книгохранилища, общувания с по-образовани монаси от сравнително по-културни страни, широк досег с народа при „изповеднически“ пътувания из България) са били решаващият фактор в случая, то „създаването“ на паисиевци в онзи преломен исторически момент би трябвало да бъде правило, а не изключение, каквото е в действителност. И друго сериозно възражение: нима само Паисий е пътувал като манастирски изповедник и нима единствен той е имал възможност да натрупа богати наблюдения и впечатления за робското положение на народа и по такъв начин да схване насъщните му национални нужди? Очевидно като личност авторът на „История славеноболгарская“ е по-особена „съвкупност на обществените отношения“ през онази епоха. Както у всяка индивидуалност, така и у Паисий „личните“ качества имат корените си не само в неговата „натура“, но също така в специфичните въздействия и исторически задачи на тогавашната национална културно-обществена действителност.[2]

Впрочем, ако и да не са чужди на известна философско-идеалистическа окраска, което ги прави вътрешно противоречиви, не може да се отрече правотата по същество на Боян Пеневите твърдения, че Паисий Хилендарски „обобщава в своя дух смътните домогвания на угнетения народ, изяснява ги, осмисля ги и поставя определени идеали на националния подем“; че в негово лице ние имаме в този смисъл „бележита личност, която типично представя и изразява началото на нашето пробуждане“.[3] Как конкретно обаче се формира духовно-идейният свят на тази личност, къде са всъщност живителните извори на нейния

---

[1] Вл. Топенчаров, Портретът на Паисий, С., 1961, стр. 9, 22, 25; к. м.

[2] Крайно показателни в това отношение са „вътрешните“ и композиционни различия между „История славеноболгарская“ и нейната преработка в т. н. „Царственик“ на Хрисаки Павлович (1844 г.). В учебника на този типичен „просвещенец“-дидактик Паисиевата книга присъствува почти само с историческите факти и патриотичните си идеи. Тук нарочно бихме търсили необикновената личност на хилендарския „историк“ с ярко изявените ѝ психически, етични, естетически черти, с присъщия ѝ неукротим патриотично-романтичен патос.

[3] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 330—335.

ните толкова ярко изявени качества на патриот и общественик — на този въпрос не само Боян Пенев, но и съвременните наши изследвачи на Паисий не са успели да дадат достатъчно обоснован и убедителен отговор.

Както е известно, липсата на достоверни данни относно биографията на Паисий Хилендарски сериозно затруднява „обективното“ изясняване на третирания проблем. Това особено важи за периода, преди авторът на „История славеноболгарская“ да се посвети на монашество. По изрично посочване от самия Паисий, той отива в Хилендарския манастир, когато е вече 23-годишен. Няма никакви що-годе надеждни податки в подкрепа на предположението, че преди отиването си в Света гора Паисий е служил като „послушник“ в Рилския манастир. Една такава подробност той не би пропуснал нито в автобиографичната бележка към „История славеноболгарская“, нито на онова място в изложението на историята, гдето възторжено говори за голямото национално значение на този манастир за поробения народ. Трябва да се съгласим следователно, че тук се касае до проява необичайна, до изключителен случай — когато един повече от нормално развит българин тъкмо когато се намира „във младост и сила мъжка“ се „отрича“ от светския живот и приема битието на монаха. По всичко личи при това, че в Хилендар той отива направо от родния си край, което също така изрично отбелязва още в заглавието на своята история: „бившаго и пришедъша ва Святие гори Атонские от епархии Самоковские“. Какви конкретни причини и обстоятелства обуславят този изключителен акт, остава неизвестно в науката. Фактът обаче си е факт: романтично вдъхновеният и неукротим борец за национално осъзнаване и обособяване на българския народ прекрачва прага на манастирския живот не по установената традиция — като „младо“ и „глупаво“ още момче, а вече като зрял „мъж“, като оформена „личност“, на възраст, когато съгласно с тогавашните нрави той е трябвало да има вече и жена и деца.[1] Положителните автобиографични данни дават достатъчно основание да се заключи, че до 23-та си годишна възраст Паисий расте и се развива — физически и духовно — в светска обстановка, живее с нравите, обичаите, ежедневните радости и скърби на поробения народ, усвоява и укрепва в себе си неговото трезво, „материалистично“ светоотношение, нравствено-естетически кодекс, патриотични и социални идеали.[2] Тъкмо през този период от живота си хилендарският монах е могъл най-непосредно и най-дълбоко да опознае и обикне своите сънародници — онези „прости ораче и копаче, и овчаре и прости занаятчии“, за чиято „полза и похвала“ написва историята (стр. 6). Също така съвършено близко до ума е, че тези „прости“ негови еднородци и съжители са се възпитавали духовно-патриотично преди всичко чрез произведенията на фолклора — особено чрез историческите, юнашките и хайдушките народни песни, предания, легенди, пословици. А с какви характерни черти се отличава фолклорът в будния планински (поради това и по-малко „достъпен“ за поробителите) роден край на Паисий — „епархия Самоковская“, за това най-добра представа може да даде сборникът на братя Миладинови, основната част в който заемат именно борческо-патрио-

---

[1] Затова и създадената върху почвата на тези нрави народна пословица предупреждава — „Или млад се жени, или се млад покалугери“.

[2] Правилно изтъква в това отношение М. Арнаудов, че „израсъл в недрата на една предприемчива и смела селска среда, Паисий прегръща нейния ропот против тиранията, нейната жажда за просвета и нейното патриотическо настроение“, че поради тези обстоятелства става „говорна тръба на широките народни слоеве“ — М. Арнаудов. Паисий Хилендарски. Личност, дело, епоха. С., 1962, стр. 23.

тичните и героично-романтичните народни песни. С особена сила в „Български народни песни“ се чувствува дълбоката любов и преклонение на българина към родната земя и природа, към благодатния труд, към здравите демократични народни нрави и обичаи, към човешки достойното и красивото — у мъжа и жената. В множество песни тук „юнакът над юнаци“ Крали Марко се бори като непобедим и „дивен“ патриот — народен закрилник срещу „турци, еничери“, убива дори Муса Кеседжия — олицетворение на турската воинска мощ, дръзва да гради църкви и манастири „без везиров и без царев изан“. А Крали Марко не е сам — заедно с него и като него се борят срещу народните поробители цяла плеяда „юнаци“. В Миладиновия сборник за пръв път бива публикувана и бележитата историческа маршова песен за последния героичен поход на цар Иван Шишман срещу турските нашественици. В не една от тези „български народни песни“ бие мощни криле „възрожденският“ романтичен патос за възстановяване на някогашното свободно българско „царство“. Даже майката, когато приспива едничката си мъжка рожба, не забравя да я закърми с този копнеж. Люлее я тя „в златна люлка“ и със задушевен глас ѝ пее: да расте, да стане „най-добър юнак“, та „царството“ да си отърве „от чужди ръце“ —

що ти йе царство б а щ и н о,
бащино, уще м а й ч и н о. . .

Изобщо голяма част от песните в Миладиновия сборник, както и множество народни умотворения, записани от областта на някогашната Самоковска епархия, ни пренасят в героиката на борбата срещу турския поробител, напомнят за далечните исторически дни, когато българите са имали народна и държавна свобода, вдъхват у поробения народ бодрост и вяра във възможността да бъде строшен яремът на чуждото иго.[1]

Едва ли може сериозно да се оспорва тезата, че тъкмо атмосферата на народния бит и нрави, моралният кодекс на трудовите народни маси и най-сетне фолклорът с патриотичния си и героичен патос са играли ролята на п ъ р в о и о т р е ш а в а щ о значение у ч и л и щ е в духовно-етичното и естетическо изграждане на Паисиевата личност. Впоследствие, като пътуващ манастирски изповедник той несъмнено е имал възможност да обогати и задълбочи наблюденията и впечатленията си от живота на своя народ, да почувствува още по-дълбоко трагедията му под турско и фанариотско иго, да заживее още по-силно с народния копнеж по друг, достоен и свободен живот, с романтичната мечта за „възвръщане“ на някогашното „славно българско царство“. При тези свои многократни пътувания и общуване с любимите нему орачи, копачи, овчари и „прости занаятлии“ (творци и „носители“ на фолклора) нима е могъл този горещ родолюбец да остане равнодушен и чужд на народното поетично творчество и специално на борческо-патриотичния епос и лирика? Наистина авторът на „История славеноболгарская“ не използува народните умотворения като „доказателствен“ материал в подкрепа на преследваните патриотични цели. За това естествено му пречи господствуващата тогава „просветителска“ традиция в историческата наука (особено на Балканския полуостров), както и отрицателното отношение на средновековната християнска църква към фолклора. Тази традиция и отношение обаче явно не са били в състояние да го отклонят до 23-та му година от всекидневното влияние на народния бит и нрави, на народното поетично творчество. Пък и с историческата наука Паисий

---

[1] Вж. нашата статия „Фолклорното дело на братя Миладинови в развитието на българската литература“, сп. Литературна мисъл, кн. 6, от 1961 г., стр. 106—110.

влиза в досег сравнително много късно. По изрично свидетелствуване на нейния автор, „История славеноболгарская“ бива написана в течение на 1761—1762 година: „того ради — съобщава той — восприях труд много за две лета собирати по мало от много истории“ (стр. 84—85). До това време той несъмнено е попадал на едни или други данни за българското минало, после и съзнателно (за отпор срещу „отцеругатели“ и чужди народни хулители) ще е търсил исторически сведения за българския народ в различни книги, ръкописи, документи. Най-сетне при пътуванията си като манастирски изповедник не може да не е слушал и народни исторически песни, предания, легенди. Безспорно засилването на Паисиевия патриотичен патос в манастира се дължи не малко и на онези произведения от старата книжнина, в които пулсира ярко патриотично (отчасти и романтично) чувство — като сказанието на Черноризец Храбър, словата и житията на Патриарх Евтимий и Григорий Цамблак, „Солунската легенда“ (за Кирил Философ), т. н. „Български апокрифен летопис“ и пр. Нека обаче не забравяме, че там този елемент е тясно свързан с определена християнско-религиозна тенденция, докато Паисиевото патриотично чувство е твърде „чисто“: то носи подчертан гражданско-патриотичен, народен характер.

В този ред на обстоятелства и съображения добиват, струва ни се, точното си съдържание и правените на Паисий характеристики — че той изпъква пред нас като „един установен темперамент“ и ярко индивидуална личност на „нов човек“ от онази епоха, че в „История славеноболгарская“ той дава „обобщен и определен израз“ преди всичко на народни, „колективни устреми“;[1] че авторът на историята е „нов тип писател, ново явление в българската литература“;[2] че „Паисий намира българския народ не в книгите (като отшелник), а народът го води да се рови в книгите“, да „изкопава“ от там аргументи за надеждите му в по-щастливо бъдеще.[3]

Според нас именно към такъв основен извод навежда конкретното проучване на този въпрос — че „светския“, „народния“ дух на своето светоотношение, необикновено живите си патриотични пориви и тежнения, които всъщност го тласкат към толкова всеотдайна обществено-публицистична, народно-будителска и писателска дейност, Паисий носи в душата си още преди да надене монашеското расо. При неговата възраст, характер и възпитание манастирският живот и царуващата в него християнско-аскетична атмосфера се оказват безсилни да изтръгнат или отслабят този дух, пориви, тежнения, а върху развитието му въздействуват на първо място напиращите нови прогресивни, патриотично-хуманистични тенденции на просветителството. Да припомним тук, че в Атонските манастири се „учи“ и Софроний Врачански — макар сравнително по-кратко (около шест месеца) и все така на „зряла“ възраст — когато е към 35-годишен. Колко малко обаче и в неговата личност се чувствува „духовникът“ от средновековен тип! Изобщо с автора на „История славеноболгарская“ е станало обратното на онова, което (разбирано като условна аналогия) става с „пращаната“ на Земята „душа“ в Лермонтовото стихотворение „Ангел“: „скучните песни“ на отшелническото битие съвсем не успяват да заглушат в неговото съзнание трагично-тъжните и призивно-тревожни „песни“, които говорят за народния живот и нужди в условията на жестокото чуждо владичество; напротив „светското“ по начало държи връх над

[1] Б. Пенев, История на новата българска литература, т. 2, стр. 329, 322; к. м.
[2] П. Динеков, Възрожденски писатели, стр. 41; к. м.
[3] Вл. Топенчаров, Портретът на Паисий, стр. 25; к. м.

„религиозното“ и непрестанно се разгаря под влияние на разширения контакт с поробения народ и на новите, прогресивни елементи в манастирската обстановка.[1] Нищо чудно, че тъкмо такъв си представя образа на хилендарския монах — в одата „Паисий“ — и толкова родственият нему по дух народен поет Иван Вазов:

Тъй мълвеше тоз мъж, в килията скрит,
със п о г л е д умислен, в б ъ д е щ е т о в п и т,
който м н о г о б д е н и я, у т р и н и пропусна,
но пачето перо н и в г а н е и з п у с н а
и п р о т и в к а н о н а и ч е р к о в н и й з в ъ н
работи без отдих, почива без сън. . .
тоз д и в светогорец — з а р а я н е г о д е н,
и фърляше т а й н о през мрака тогаз
най-първата искра в н а р о д н а т а с в я с т.

За манастирския дух и обстановка първият наш възрожденски писател бил наистина „д и в светогорец“, със с ъ щ н о с т т а на делото си насочен „п р о т и в“ установения там средновековен „ к а н о н“, затова и своята история той пише „в килията скрит“ — „тайно“ от блюстителите на този „канон“. Привърженици на новите патриотично-хуманистични веяния там не са могли да бъдат правило — като пришелецът от „епархие Самоковские“ те са били само и з к л ю ч е н и е. Тук е възможно, разбира се, действието и на някаква друга, неизвестна за науката причина от биографско естество, ала тя едва ли е могла да бъде от „съдбоносно“ значение при ф о р м и р а н е т о на Паисиевата личност.

Интересно е да се отбележи, че и най-новите проучвания върху епохата на Паисий Хилендарски идат да подкрепят застъпваната тук теза. Става все по-ясно, че и други съвременни нему книжовници-патриоти, макар и в сравнително по-малка степен, са притежавали и характер, и идеи, и чувства, и дела, родствени с тези на Паисий, че всъщност той само „най-добре долавя и изразява тенденцията на новото в живота“. Така например монахът-книжовник Йосиф Брадати е бил също „н е с п о к о е н д у х, б о р ч е с к а н а т у р а“, която „постоянно дири форми за с а м о и з я в а, за а к т и в н о у ч а с т и е в ж и в о т а“; изпъква като „личност“ на патриот-просветител, който „р я з к о с е о т л и ч а в а от мнозина свои съвременници книжовници“. Дори „със своята с а т и р а Йосиф п р о п р а в я п ъ т на Паисий Хилендарски, сближава се и з в ъ н р е д н о м н о г о с него“.[2] Още по-интересен в това отношение е случаят с Партений Павлович. Той се разкрива не само като „я р ъ к п р е д с т а в и т е л на южнославянското движение за родно просвещение и родна църква през XVIII в.“, но и като „п л а м е н е н р а д е т е л з а о б щ о с л а в я н с к о в ъ з р а ж д а н е“. При това „п о х а р а к т е р а на своята л и ч н о с т и д е й н о с т той показва н е щ о о б щ о с Григорий Цамблак и Г. С. Р а к о в с к и“.[3] А какво да кажем за ревностните преписвачи на „История славеноболгарская“, начело с бележития Паисиев духовен ученик Софроний Врачански!“[4]

---

[1] Дори свойственият на съвременните му славянски историографи провиденциализъм „получава у Паисий своеобразна насоченост“. Както правилно отбелязва А. Н. Робинсон, според Паисиевите представи „българите удържат исторически победи тогава, когато „волята божия“ се проявява във вид на народно единение“. А. Н. Р о б и н с о н, Историография славянского возрождения и Паисий Хилендарский, стр. 99.

[2] Б. С т. А н г е л о в, Съвременници на Паисий, ч. I, С., 1963, стр. 19, 21, 77; к. м.

[3] Б. С т. А н г е л о в, Съвременници на Паисий, ч. II, С., 1964, стр. 192, 193; к. м.

[4] Вж. по този въпрос Б. С т. А н г е л о в, Преписи на Паисиевата история, Известия на Института за бълг. литература, кн. 7 от 1958 г., стр. 299 сл.

И все пак нито един от книжовниците-съвременници на Пайсий, дори онези, които също пишат „истории“ на българския народ (иеросхимонах Спиридон, неизвестния по име автор на т. н. „Зографска история“) съвсем не могат да се изравнят с неговата личност — с идейно-емоционалния му свят, с обществено-патриотичната му активност в национален мащаб, с историческата му далновидност. Нито един от тях не е обладан от толкова силен патриотично-романтичен патос, който се ражда в литературата заедно с първите пориви на българския народ към национално обособяване и освобождение, към самобитна национална култура и държавна независимост. Защото и никой като Паисий не е носел в душата си толкова живи кълновете на този окрилява щ патос, идещ от самите недра на народнитемаси, от най-здравите среди на българския народ и конкретно от тяхното поетично творчество — преди всичко от борческо-героичния народен епос и лирика (юнашки, исторически песни и поеми и др.). Както се вижда от анализа на „История славяноболгарская“, действителноновото, народновъзродителното, борчески и творчески вдъхновяващото в нея е тъкмо този патос. Да се „пробуди“ и приготви духовно за ново историческо битие един векове потискан под чуждо робство народ в условията на феодализма, е възможно преди всичко с оръжията на патриотичната романтика, върху основата на самите народни мечти и надежди за по-щастлив живот, отразени най-добре тъкмо в народния героичен епос. Изобщо както вярно изтъква Боян Пенев „не може да бъдеш сроден със своя народ и в същото време да бъдеш чужд на неговото поетично творчество“.[1] А да добие способност и право да „учи“ народа, да сочи вярно историческия му път напред може само писател, който предварително и достатъчно проникновено се е „учил“ най-напред от народа, с ум и сърце е станал негов духовен син. Такъв писател е и Паисий Хилендарски.

В съгласие с нашата литературна наука, правилно подчертава историкът Христо Христов, че в лицето на Софроний Врачански, Неофит Бозвели, Петко Славейков, особено на Раковски, Левски, Каравелов, Ботев „делото на Паисий намерило по-нататъшно развитие и въплъщение във великата революционна националноосвободителна борба“.[2] Но такова „развитие и въплъщение“ делото на Паисий намира и в областта на художествената литература. Пръв от книжовниците на Възраждането Паисий Хилендарски, под прякото и косвено влияние главнонафолклора, изгражда цялостна „светска“ народностна представа за историческото минало и националния характер на българския народ, създава оня положителен образ на българина (обективно и в лицето на самия разказвач) — като беззаветен патриот, неукротим свободолюбец и самоотвержен герой, — който образ се налага като диминиращ в цялата възрожденска литература (а отчасти и в първите години след Освобождението — например във „възрожденските“ произведения на Иван Вазов). Същевременно Паисий набелязва все от народностно гледище и чертите на „героите“ от противонародния лагер — на чорбаджии и отроднена интелигенция, които заемат еднакво широко място в творчеството на писателите от епохата на Възраждането. Като тръгнем от Софрониевото „Житие“ и „Одата“ на Димитър Попски, „Мати Болгария“ на Бозвели и „Древные и ньнешные

[1] Б. Пенев, Западноевропейската романтика и нейните отражения в славянските литератури, ч. II. Годишник на Соф. университет, Историко-филологически факултет, т. 35 (1938), статия 18, стр. 59.

[2] Хр. Христов, Паисий Хилендарски и Българското възраждане, Сб. Паисий Хилендарски и неговата епоха, стр. 66.

болгаре“ на карпатския русин Венелин, минем през Геровата поема „Стоян и Рада“ и Чинтуловите бунтовни песни, патриотичната поезия на Петко Славейков, фолклорните сборници — и на първо място „Българските народни песни“ на братя Миладинови, „Горски пътник“ на Раковски и „Черен арап и хайдут Сидер“ на Козлев, борческо-патриотичните повести на Друмев и Каравелов, Друмевата драма „Иванко“ и Войниковите исторически пиеси и комедията му „Криворазбраната цивилизация“, поезията на Ботев и първите патриотични песни на младия Вазов — във всички характерни и значителни творби на възрожденската литература ще усетим в една или друга степен подловени, обогатени или издигнати на по-високо стъпало идейно-естетическите традиции на „История славеноболгарская“, ще видим как се доразвиват залегналите в нея плодотворни литературни кълнове. Тук, разбира се, не става дума само за п р я к о влияние. Важното в случая е да се установи колко вярно и дълбоко великият хилендарец е доловил най-жизнените и плодотворни тенденции в литературата на онази епоха, колко правилно е набелязал типичните за нея образи, емоции, граждansко-патриотични идеи, естетически идеал от позициите на н а р о д н о с т т а. А нека не забравяме, че тъкмо „възникването на понятието н а р о д н о с т в р о м а н т и ч н а т а е с т е т и к а беше п ъ р в и я т п р и з н а к на осмисляне н а р о д н и я ж и в о т като п о ч в а и и з т о ч н и к на и с т и н с к о т о и з к у с т в о“.[1]

Така щото, ако е вярно, че още през 18 век „в с в о я т а д ъ л б о к а с ъ щ н о с т българската литература с е в к л ю ч в а в общото идейно и литературно развитие на славянските и европейските народи“,[2] то също трябва да се приеме за безспорно и това, че този процес започва именно с Паисиевата „История славеноболгарская“. От идейно-естетическо гледище в онзи исторически преломен момент формирането и развитието на нашата нова, национална по дух литература бе възможно при органическо съчетаване прогресивните традиции от старата литература с романтичните социално-борчески и патриотично-битови насоки в народното творчество.

Изобщо Паисий Хилендарски има това огромно значение за българския народ и литература, че изведнъж, с романтична яркост и сила разкрива пред тях пътя на н а р о д н о с т т а и и с т о р и з м а, насочва погледа им в самото начало на Възраждането към спасително и плодотворно историческо съзнание на основата на националното самосъхранение, патриотизма, хуманизма и демократизма. Авторът на „История славеноболгарская“ като никой друг от своите съвременници „усвоява“ духа на патриотично-героичния фолклор, за да го „заложи“ обогатен с просветителски идеи в съзнанието на поробения народ и на писателя едновременно като конкретна, „практическа“ национална платформа и с окрилящата мощ на борческо-патриотичния романтичен патос. Казаното от един съветски автор относно ролята и мястото на т. н. „хроники“ в творческото развитие на Шекспир — че те били „онази ш к о л а н а м ъ д р о с т, която го извела към т р а г е д и и т е“,[3] в известен смисъл може да се отнесе и за Паисиевата книга. Тя действително „повежда“ възрожденските писатели към национално самобитно литературно творчество.

---

[1] Н. Г е й, Народность и партийность литературы, М., 1964, стр. 31; к. м.
[2] П. Д и н е к о в, Литературни въпроси. С., 1963, стр. 134; к. м.
[3] Л. П и н с к и й, Театр Времени, сп. Вопросы литературы, кн. 6 от 1965 г., стр. 148; к. м.

ВЪПРОСИ НА ХУДОЖЕСТВЕНОСТТА, ПОЕТИКАТА И ЛИТЕРАТУРНАТА ТЕОРИЯ В СТАРОБЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Боню Ст. Ангелов

Въпросите на естетиката винаги са представлявали голям интерес както за науката, така и за творците на изкуството. Този интерес очевидно разрасна в последно време, благодарение на което се появиха доста изследвания. Въпреки тази активност обаче все още няма единство между учените по редица въпроси. Една от причините за това състояние е обстоятелството, че теоретическите обобщения невинаги се свързват с непосредственото проучване на художественото майсторство на отделния творец-писател.

Ако тази постановка важи за съвременната художествена литература, то колко повече е в сила и за средновековните славянски литератури, по-специално за старата българска литература. Разбира се, днес вече никак не може да се поддържа схващането, че тази литература е чисто религиозно-догматична, суха и неинтересна, че има предимно познавателно значение като ни подпомага по-пълно да разкриваме съответната историческа епоха. Да се отрича всяка художественост в старобългарската или в старорускатa литература не е оправдано нито исторически, нито фактически. Защото „в разные века было разное представление о художественности, и при оценке степени художественности того или иного памятника мы должны становиться не на свою точку зрения, не со своими претензиями к художественности мы должны выступать, а учитывать понимание художественности в обществе той эпохи, которая была современна каждому из этих памятников“.[1]

От друга страна, старата българска литература, подобно на сръбската и руската средновековна литература, притежава несъмнени художествени достойнства: тя задържа вниманието на своя читател, задоволява неговото естетическо чувство, действува на въображението и разума му, възвишава помислите и чувствата, дава знание от разнообразно естество. Стилно-езиковата форма на произведенията безусловно отговаря на съответна културна подготовка на читателя, за да може той да ги възприеме, да се вълнува от тях. Тук е абсолютно нужно спазване на известно съотношение между творец и читател. Когато това съотношение е нарушено, въздействието на книгата е незначително, срещу него започва реакция, появява се противоположно движение. Тъкмо поради това старите български книжовници, общо взето, държат връзка с живота на народа, стремят се да

---

[1] А. С. Орлов, Древняя русская литература. Москва—Ленинград, 1945, стр. 5.

дадат (в превод, компилация или самостоятелен труд) такива съчинения, които не само да отговарят на определени обществено-политически и културни нужди, но и да се възприемат от читателя. Тази тенденция е особено характерна за нашата литература през IX—XII в. Главният замисъл на нейните създатели е бил именно такъв — книжнината да се твори на жив народен език. Тук, разбира се, абсолютно е наложителна известна диференциация на понятието ч и т а т е л — от каква среда произхожда този читател, в каква среда живее, какво образование има, лични качества и пр. Напълно естествено е, че всеки читател не може да разбира дълбокофилософското съчинение „Шестоднев“ и подобни на него творби.

Би могло да се каже, че поради забавеното по силата на особени исторически обстоятелства обществено-политическо и културно развитие на българския народ, богатата книжнина, с която векове наред той си служи, съответствува на неговото културно развитие, задоволява определени изисквания от практическо (църковно-богослужебно) и художествено естество. Иначе е необяснимо това няколковековно задържане и използуване на едни и същи литературни жанрове. А всичко това става още по-понятно, като се има предвид постоянната връзка (макар твърде често несъзнателна) между книжнината и живата народна реч, взаимното общуване и взаимодействие между книжнина и фолклор, между литературни и народно-поетически образи, стилни похвати и пр. Без такава взаимна връзка е немислима нито книжнината, нито народно-поетическото творчество. Благодарение на нея се създава онова значително сближаване на литературата с народния живот, което се наблюдава през турското робство.

Старата българска литература познава немалко жанрове, някои от които имат голямо приложение, а други се срещат рядко. Обикнати литературни жанрове са: житие (кратко или обширно), похвално слово, поучително слово, служба, послание. Тези съчинения имат тясна връзка със съвсем определени и специфични задачи на християнската църква. Широко застъпена е повествователната проза — повести, разкази, легенди, апокрифи. Не липсва и историческият жанр, най-вече преводни хроники и летописи, покрай които се появяват и оригинални исторически съчинения. Старата българска литература има и немалко стихотворни произведения, начело на които стоят прочутите творби „Азбучна молитва“ и „Проглас към евангелието“. Тя добре познава големия философски трактат, апологията, граматическото съчинение, полемиката, познава и пътеписа; дори може да се говори за автобиография (Солунска легенда). В нея липсва драматичната творба, макар диалогът да се среща и в някои повествователни съчинения.

Характерно явление за българската литература през IX—XIV в. е, че тя се стреми да запознае читателя с всички най-ценни творби на богатата византийска литература, да даде в превод или компилация бележити нейни творби, предмет на внимание и в други литератури. Този факт не е дързост и безпочвено самонадценяване, а разкрива творческите дарования на книжовниците (разбира се, в лицето на видните книжовници-творци, оставили трайни следи) и възможностите на българската литературна реч да изрази такава богата мисловност и фразеология, с каквато е характерна византийската литература. Крайно печален факт е, че настъпилото в края на XIV в. жестоко турско робство прекъсва тази блестяща традиция на нашето литературно-културно развитие, нарушава това развитие, като го ограничава в рамките на преписване на вече съществуващи съчинения. Епохата

на робството има наистина някои свои нови литературни прояви и елементи (особено през XVIII в.), но все пак неин основен пълнеж остава старото книжовно наследство.

Поради това съвсем неоснователно звучат оценки от рода на тая: „Всички истории на българскаса литература започват със светите братя Кирил и Методий: „Прежде убо словене не имеахѫ кънигъ. . .“ азбуката, кирилица, глаголица, преводи на свещени книги, златния век на Симеона и пр. Всичко това — цялата стара българска литература — е само упражнение в писменост; в най-добрия случай — книжнина, не обаче литература (с изключение може би на богомилските сказания).

Литературата, литературното творчество, започва отвъд азбуката и упражняването в писменост и е преди всичко: т в о р ч е с т в о. Литературата предполага преди всичко присъствието на индивидуалност и на индивидуален импулс.

Така, цялата българска „литература“ до средата на XIX век е само предмет на археологически, филологически, но не и литературни изследвания“.[1]

Срещу такова остаряло и чисто естетско схващане говорят редица творби на старобългарската литература, разкриващи „присъствието на индивидуалност и на индивидуален импулс“, наситени не само с богато съдържание, но и с богата художествена образност, с поривист и пламенен стил, с владеене на родната реч, с емоционалност и пр. Достатъчно е да се споменат напр. творбите „Азбучна молитва“, „Проглас към евангелието“, Сказанието на Черноризец Храбър, Беседата на Козма, „Похвала на патриарх Евтимий“ от Григорий Цамблак и др.

Като отпор срещу подобно формалистично схващане бих желал да припомня следната мисъл на Л. Н. Толстой, макар тя да е казана за богатата староруска литература: „Словесность наша вообще не есть, как еще думают многие, перенесенная с чужой почвы детская забава. . . она стоит на своих прочных основах. . . и есть серьезное сознание серьезного народа“.[2]

*

Да се говори за х у д о ж е с т в е н о с т в старобългарската книжнина е твърде мъчно поради това, че досега тя малко е била изследвана откъм тази страна. Художествените достойнства в творчеството на всеки писател най-често биваха изтъквани с общи думи при разглеждане на отделни съчинения, изказваха се общи установки за наличие на сравнения, метафори, повторения, епитети, психологически рисунък, индивидуализация на героя, природни картини и пр.

Тази методологическа слабост при разработване историята на старобългарската литература не е специфична само за нея; подобна слабост е характерна също при изследването на старата руска и сръбска литература. Тя до голяма степен е оправдана, защото естествено се свързва с важен момент от историографията на тези литератури — момента на издирване и публикуване на фактическия материал, показване на отделни творци и

---

[1] Г е о М и л е в, Български литературни портрети. София 1941, стр. 3—4. Такова естетски отрицателно мнение изказва и П. П. С л а в е й к о в, Българска литература. Втора книга. София 1923, стр. 5.

[2] Л. Н. Т о л с т о й, Собрание сочинений, т. V, стр. 272—273.

техни съчинения, разкриване на периоди в литературното развитие и пр. Това е неизбежен предварителен момент в развитието на всяка книжнина, след който вече закономерно се явяват по-обобщителни изследвания, в това число и изследвания за художествеността на литературата.

Характерен в това отношение е случаят със старата руска литература. Без съмнение тази литература е по-богата от нашата жанрово и по количество на съчинения, при това по-ярко изпъкват художествените достойнства на нейните творби (особено повествователен и лиричен жанр). И въпреки това разработването на въпроса за художествеността в тази литература е явление сравнително късно. Дълбоко укорително към руската дореволюционна литературна история звучат думите на А. И. Яцимирски: „У нас очень мало внимания обращают на литературную сторону памятников древней письменности, с непонятным упорством ищут в них „исторические источники", чрезвычайно редко даже останавливаются на форме и художественных средствах изучаемого произведения, и почти ничего не сделано для изучения техники старинного писательства, для установления „типиков" литературных жанров. Большую поэтому услуги оказал А. Соболевский, выделив из обширной наличности памятников группу, которая представляется совершенно особой прежде всего в глазах историка литературы (а не учительства, культуры, церковности и т. д.)".[1]

Чувствуващ необходимостта от такова профилиране на изследванията, сам Яцимирски често отделя внимание на стилно-езиковите достойнства на проучваните от него произведения — български, руски, сръбски, румънски (напр. „Из истории славянской проповеди в Молдавии XV века", „Валашкий Марк Аврелий и его Словеса поучительные", „Славяно-молдавская летопись монаха Азария" и др.). А. С. Орлов, съвременник на Яцимирски, още през 1908 г. пристъпва към по-конкретно разработване на проблема за художествеността в староруската литература, главно с оглед на нейната историческа белетристика.[2] Разбира се, въпросите на художествеността не са били чужди и на други руски учени, работили преди и след тях (Ф. Буслаев, А. И. Соболевски и др.). Общо взето обаче тези издирвания са спорадични, несистемни.

След Великата октомврийска социалистическа революция доста време продължава тази линия на изследвания върху староруската литература, въпреки че е осъзната нуждата от проучване на художествеността. Все още няма общо подети организационни форми за разработка на актуалния вече проблем, а заниманията се обуславят от личното влечение и подготовка на отделен научен работник. Особено ценна и важна в това направление е книгата на В. П. Адрианова-Перетц — „Очерки поэтического стиля древней Руси", излязъл през 1947 г. Въз основа на богат фактически материал, почерпен от руската, византийската и южнославянските литератури, тук обосновано са разгледани два въпроса: метафорично-символическият стил в руското средновековие и лироепическите плачове в староруската литература. Между другото Адрианова-Перетц изказва и такава заключителна мисъл: „Наконец наблюдения показали, что для древнерусской литературы — равно светской и церковной — характерно

---

[1] А. И. Яцимирский, Малкие тексты и заметки. . . Известия ОРЯС, XXII, 1918, кн. 4, стр. 77.

[2] А. С. Орлов, О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVII в. Известия ОРЯС, XIII, 1908, кн. 4, стр. 344—379.

постоянство определенных поэтических приемов — „формул“, выполнявших в течение всего средневековья одну и ту же функцию: изобразить типичное, доведеннсе до идеала качество объекта. Наи-лучше выполнявшие эту функцию словосочетания сохранялись и в постоянной стилистической форме“ (стр. 182).

За сериозен обрат в това отношение може да се говори едва от десетина години насам. Съветските литературоведи-медиевисти, занимаващи се с литературата на древна Русия, не се задоволяват само с изнасяне на ново градиво, те настояват вече да се правят по-големи обобщения върху литературното развитие, като особено наблягат на художествеността в литературата, на стилното ѝ богатство, наличие на литературни течения, метод и пр.

Тъкмо в такава насока последните десетина години бяха доста активни, появиха се немалко проучвания върху художествеността и художествения метод в староруската литература.[1] Руските учени проведоха и все още водят задълбочена дискусия по този сложен проблем. Основателно се сочи, че досегашните изследвания се движат предимно в кръга на стилистиката, изразяват се в анализ на стилистическия строй на творбите. Важно е още едно — спорещите изхождат и се придържат твърде много към общи историко-литературни и теоретични положения, без да насищат изследванията си с конкретни примери. До голяма степен на този факт се дължи неизясняването на проблема. Правилна е констатацията: „Ближайшая задача нашей науки и заключается в том, чтобы всесторонне изучить все изобразительные способы, которыми на практике осуществляется художественный метод древнерусской литературы: описать их, понять их природу, уяснить себе их внутреннее соотношение.“[2]

Несъмнено някои от методологическите постановки на въпроса, както и някои изводи от дискусията на съветските учени може и трябва да се вземат под внимание от българските учени, занимаващи се с историята на нашата средновековна литература. Преди всичко наложително е по-активно разработване на въпроса.

---

[1] Ще назова само част от появилите се публикации, които на свой ред дават по-пълна библиографска информация по проблема: В. Адрианова-Перетц, Об основах художественного метода древнерусской литературы. Сп. Русская литература, 1958, кн. 4, стр. 61—70; О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв). Труды ОДРЛ, XVI, 1960, стр. 5—35; И. П. Еремин, О художественной специфике древнерусской литературы. Сп. Русская литература, 1958, кн. 1, стр. 75—82; К спорам о реализме древнерусской литературы. Сп. Русская литература, 1959, кн. 4, стр. 3—8; Новейшие исследования художественной формы древнерусских литературных произведений. Труды ОДРЛ, XII, 1956, стр. 284—291; С. Азбелев, О художественном методе древнерусской литературы. Русская литература, 1959, кн. 4, стр. 9—22; Реализм и древнерусская литература. Русская литература, 1963, кн. 1, стр. 45—78; Д. С. Лихачев, У предистоков реализма русской литературы. Вопросы литературы, 1957, кн. 1, стр. 73—86; К вопросу о зарождении литературных направлений в русской литературе. Сп. Русская литература, 1958, кн. 2, стр. 3—13; Литературният етикет в староруската литература. Сп. Език и литература, XV, 1960, кн. 4, стр. 255—268; Человек в литературе древней Руси. Москва—Ленинград 1958; Анэстетизм и древнерусская литература. Сп. Русская литература. 1963, кн. 1, стр. 79—87; В чем сущность спора о реалистичности в древнерусской литературе? Русская литература, 1965, кн. 2, стр. 59—69; А. Н. Робинсон, К вопросу о народно-поэтических истоках стиля „воинских“ повестей древней Руси. Сборник „Основные проблемы эпоса восточных славян“. Москва 1958, стр. 131—171; Я. Лурье, О художественном значении древнерусской прозы. Сп. Русская литература, 1964, кн. 2, стр. 3—28 и др.

[2] И. П. Еремин, К спорам о реализме в древнерусской литературе. Сп. Русская литература, 1959, кн. 4, стр. 8.

И действително съветските изследвания внасят сериозно раздвижване сред българските учени. Наистина конкретният израз на това въздействие още не е голям, но то се чувствува в общото възприемане и тълкуване на отделен писател или отделно произведение, към които се пристъпва по-литературоведчески. Основателно се изтъква, че „първата задача, която се поставя пред българската наука, е да променя основно своето отношение към старата българска литература, да потърси художествените ценности в нея, да я отнесе към категорията на художествените явления“.[1] Отзвук от така поставената задача е статията на Лиляна Грашева — „Към въпроса за творческия облик на старобългарския писател“.[2] Статията на Грашева е само „опит да се изтъкнат някои най-общи особености, характеризиращи изобразителната система, а чрез нея — и творческия облик на старобългарския писател. . . В действителност художественият свят на средновековния писател е много по-пъстър и разнообразен. Не всичко в него е с а м о несъответствие на нашия естетически вкус, само литературен канон, само трафарет. Старобългарският писател излиза понякога и извън пределите на литературния канон, защото се поддава на влиянието на жизнения си опит, на непосредствените си влечения.“[3]

Като е дума за чувствувана нужда от разработване на художествеността в нашата стара литература, справедливо е да се каже, че тя е била предмет на занимания от чуждестранни и български учени още преди Девети септември. Ценни наблюдения изнасят преди всичко руските учени К. Ф. Р а д ч е н к о — Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием (Киев 1898) и А. И. Я ц и м и р с к и — Из истории славянской проповеди в Молдавии. Неизвестные произведения Григория Цамблака (СПБ 1906).

У нас проф. Йордан Иванов в своите лекции винаги посочваше художествените достоинства на бележити старобългарски произведения (Панонски легенди, съчинения на патриарх Евтимий, Владислав Граматик, Григорий Цамблак, Константин Костенечки, Матей Граматик и др.). Плод на това му отношение бе и неговата книга „Старобългарски разкази“ (София 1935). За голямо съжаление той не остави по-цялостно изследване по този толкова важен и специален въпрос, ценни мисли по който изказва в предговора към горепосочената си книга. Друг български учен — проф. Б. Пенев — също отделя голямо внимание на проблема, засегнат в лекции и някои публикации. Основна насоченост на лекциите му е да разгледа и да покаже старата българска литература като художествено творчество, строго обусловено от редица исторически и културни условия.[4] Като говорим напр. за широко разпространената „Беседа на тримата светители“ (Разумник), Б. Пенев пише: „Само един г о л я м п о е т би могъл да създаде тия поетични символи: очите са създадени от слънце и роса — от там иде техният блясък, тяхната светлина, от там са и техните сълзи. От облаци е създадена човешката мисъл: като тях мътна понякога, гнетителна, неподвижна, а друг път като тях лека, ефирна, отлитаща, и винаги устремена към небесата. . .“[5] Няколко негови мисли и за апокрифите, понеже ярко разкриват отношението му: „Изобщо, апокрифната литература е богата

---

[1] П. Д и н е к о в, Основни черти на старата българска литература. Сп. Литературна мисъл, III, 1959, кн. 1, стр. 36.
[2] Сп. Литературна мисъл, VIII, 1964, кн. 5, стр. 45—66.
[3] Пос. съч., стр. 65—66.
[4] История на новата българска литература. Том II, София 1932, стр. 8—190.
[5] Б. П е н е в, Българска литература. Пловдив 1930, стр. 71—72.

с велики поетични символи, които ясно личат и в нейните български преработки. . . Трябва да се подчертае тук, че това съкровище на славянските литератури все още не е достатъчно изучено и оценено. . . Апокрифите са оказали силно въздействие върху народното въображение и са оставили дълбоки следи не само във възгледите и суеверията на народа, но и в народната словесност. . . Простата маса се увлича от тия фантастични измислици, от тия поетични, увлекателни разкази и конкретни поучения — сродява се с множество апокрифни образи и понятия и ги влага в творенията си.“[1]

Естествен резултат от тази висока оценка за художествеността на българската литература до Паисий Хилендарски е появата на няколко по-специани проучвания. Като се говори за творчество на отделен книжовник, в тези проучвания се засягат и по-теоретични въпроси — личност на писателя, композиция, стилно-езикови средства и пр. Такива са напр. трудовете на П. Динеков, Софийски книжовници през XVI век. I. Поп Пейо (София 1939); Емил Георгиев, Произведенията, приписвани на Кирила. Част първа (София 1939), Книжовното дело на славянските просветители Кирил и Методий (София 1943); М. Г. Попруженко, Косма Пресвитер, болгарский писатель X века (София 1936); В. Велчев, Константин-Кирил и Методий в старобългарската книжнина Първо българско царство (София 1939). В случая особено място заемат студиите на Цветана Романска — „Апокрифите за Богородица и българската народна песен“[2] и „Стилни похвати на Патриарх Евтимий“[3]. Според думите на авторката Евтимий „се явява продължител на традициите на големите представители на старата българска литература. . . Несъмнено Евтимий е един от най-големите оратори и от най-добрите майстори на поетичния стил всред всички представители на старата българска книжнина“.[4] Макар и малка, нужно е тук да се спомене статията на Лозьо Георгиев, Старобългарският писател и природата.[5]

Литературоведческият подход към творчеството на старите български писатели стана много по-задълбочен в проучванията, появили се след Девети септември 1944 г. (П. Динеков, Емил Георгиев, Велчо Велчев и др.). Особено ярък израз той намери в излязлата през 1962 г. „История на българската литература. Том I. Старобългарска литература“. Следва да се посочат също статиите на Донка Петканова, Старобългарският книжовник (обща характеристика)[6], Литературни особености на пространното житие на Константин-Кирил[7], и на Константин Мечев, Из художествения свят на три старобългарски разкази.[8]

И така задачата за проучване на художествеността в нашата стара литература е поставена от самото досегашно развитие на проучванията върху нея, тя е естествен резултат от тях. Но нужно е вече, освен по-общите постановки и изводи, да се премине към по-конкретно и цялостно изследване на художествените достойнства на тази литература, по-литературоведчески подход към творчеството на видни старобългарски писатели, разглеждане

---

[1] Пос. съч., стр. 74—76.
[2] Сборник БАН, XXXIV, 1940, стр. 1—208.
[3] Сборник БАН, XXXVII, 1942, стр. 105—280.
[4] Пос. съч., стр. 118.
[5] Сп. Българска реч, XVI, 1941—1942, кн. 2, стр. 85 сл.
[6] Славистични студии. София 1963, стр. 493—512.
[7] Хиляда и сто години славянска писменост. София 1963, стр. 127—154.
[8] Известия на Института за литература, кн. XIV—XV, стр. 211—224.

на извънредно сложния въпрос за метода в творчеството на писателя, за наличието на литературни направления, някои теоретични норми, по които се ръководи творецът и пр. Необходимо е по-задълбочено проучване на литературните жанрове през Средновековието, тяхното състояние в отделни периоди на българската литература, на какво се дължи тяхната устойчивост, връзката им с литературите на съседни народи — гръцка, сръбска, руска, румънска. Стилно-езиковите издирвания да се насочат преди всичко към показване богатството на българския книжовен език през даден период от неговото развитие, както и връзките му с живата народна реч; нужно е също те да разкрият в цялост художествените достойнства в творчеството на отделния писател, да се намери общото и новото у книжовниците, групирането им в книжовни школи и пр.

Изграждането и развитието на художествеността в нашата стара литература, на нейните стилно-поетически изразни средства безусловно трябва да се разглежда в тясна връзка с народното творчество и с класическото художествено наследство, възприемано чрез византийската литература.

Безусловно за изграждане на художествеността в старата ни литература, такава, каквато я познаваме, не без значение са били и известни съчинения, свързани с по-теоретични въпроси. Такива съчинения, завещани от древните гърци и римляни, не само са били съхранени през средните векове, но са били използувани и доразвити от видни представители на християнската книжнина, по-специално от византийски писатели. От Византия тази книжовна теория и практика прониква у нас, понеже животът на българския народ протича в тясна връзка с живота на съседна и културна Византия. Старата наша литература широко загребва от византийската литература — съчинения, литературни жанрове, стилно-композиционни и езикови особености, символика и пр. Естествено е, че от нея тя черпи и теоретични съчинения и изказвания, обосноваващи византийската литературна практика или разясняващи теоретични понятия.

*

Разностранната книжовна продукция на средновековна България красноречиво свидетелствува за разпространяване на знания от теоретико-естетически, литературоведски и стилистически характер. Те са били усвоявани преди всичко от самата книжовна практика, от книжовната традиция. Има всички основания да се допуща, че знания от този род са давали и училища или някои по-специални книжовни школи. Стилно-езиковата изразност и образност в група съчинения и периоди в развитието на старата наша литература говори за нещо подобно. Не представлява особена трудност дори по този външен белег да се определи времепоявата на известен ръкопис: IX — X в., XIII — XIV в. или времето на робството. Въпреки това чувствителна е понякога разликата между отделни писатели. Тези различия се дължат преди всичко на личните дарования и култура на писателя, а после на някои общотеоретични норми, насаждани чрез школа и книжнина.

За съжаление тази извънредно важна задача в историята на средновековните славянски литератури (по-специално българска, руска и сръбска) досега не е била предмет на задълбочено проучване, въпреки да е чувствувана нужда от подобни издирвания. Яцимирски напр. пише още през 1908 г.: „Мы лично придаем громадное значение анализу стилистических приемов у старых писателей. . . На основании подобного материала совре-

менем можно будет восстановить своего рода теорию поэзии славянских писателей старого времени, быть может, даже для определенных периодов и литературных школ".[1] След като посочва, че изучаването на поетиката в славянските литератури изостава и че тя би трябвало да се постави на широки историко-сравнителни наблюдения, видната съветска литературоведка В. П. Адрианова-Перетц заключава: „Исследование поэтики славянских литератур старшего периода, хотя бы до XIII в., могло бы стать общей задачей южнославянских и русских филологов с тем, чтобы итоги, полученные при изучении каждой из национальных культур, были затем сопоставлены и теоретически обобщены. Тогда явится возможность определить и то общее, что присуще им всем, и те черты национального своеобразия, которые характеризуют развитие на данном историческом этапе поэтики древнеболгарской, древнесербской и древнерусской".[2] Специално отбелязване заслужава появилата се през 1964 г. статия на проф. П. Н. Берков — Очерк развития русской литературоведческой терминологии до начала XIX в.[3] Тук важно място заема трактатът на Георги Хировоск, за който се казва: „С этого документа и необходимо начинать историю русской литературоведческой терминологии". С не по-малко основание с това съчинение на Георги Хировоск трябва да започва и историята на българската литературоведческа мисъл.

Успешното разработване на задачата се затруднява от малкото вести, познати днес на науката в тази област. Важно е, че все пак има такива вести, които на свой ред подсещат за извода, че ще да е имало и други подобни материали. Една от важните причини за малкия им брой безспорно е обстоятелството, че те не са били много и в самата византийска книжнина. От друга страна, голямото разпространение на едни и същи литературни форми, тяхната продължителна употреба говори за известна теоретико-преподавателска работа, провеждана от ръководещи книжовни среди. Както в областта на граматиката са били давани знания чрез училища и книжнина, което виждаме от познатите в старославянските литератури граматически съчинения, така също знания по теория и стилистика са били организирано поднасяни на книжовни люде. Колкото повече вести от този род се изнесат в науката, толкова по-успешно и по-пълно ще бъде изясняването на проблема за поетиката в старите славянски литератури. Такова е предназначението на настоящата бележка.

Много показателен е фактът, че в един ранен период от развитието на старобългарската литература се появява превод на съчинението на Георги Хировоск за поетическите фигури. Преводът е трябвало да задоволи определени изисквания на културни дейци, да утвърди една книжовна практика и теория. Неговата поява е немислима във времето на цар Борис, но е напълно закономерна за разцвета на българската литература при цар Симеон. Този превод, макар първоначално да се явява в прочутия Симеонов сборник, запазен по препис едва от 1073 г., не е бил предназначен само за царя и царските приближени. Безусловно неговото предназначение е било по-широко. В момента обаче по-важно е друго — поместеното в Симеоновия сборник съчинение за поетическите фигури е първо по рода си съчинение от този род в старославянските литератури. Макар и преве-

---

[1] А. И. Яцимирский, Славяно-молдавская летопись монаха Азария. Известия ОРЯС, XIII, 1908, кн. 4, стр. 56—57.
[2] Сборник ответов на вопросы по литературоведению. Москва 1958, стр. 284.
[3] Известия АН СССР, XXIII, 1964, кн. 3, стр. 238—247.

дено от гръцки език, то красноречиво говори не само за показан интерес към такива съчинения, но разкрива също високото развитие на българския език и творческата инвенция на книжовника-преводач.

Въпросната статия има наслов „Георьгиѣ Хоуровьска о образѣхь“ (листове 237 — 240). В тази „теория на поезията“ са дадени описания и обяснения на 27 (29) стилни и риторични фигури — алегория, метафора, синекдоха, метонимия, хипербола, плеоназъм и пр., придружени от подходящи и живи примери.

Вън от всяко съмнение е констатацията, че „старобългарската статия за стилните фигури оказва влияние върху старославянските и особено староруските писатели, които се ползуват от нея, когато усъвършенствуват своя стил. Изобщо тая статия играе роля при създаването на поетиката на старославянските писатели“.[1]

Добър израз за въздействието на Георги Хировоск върху старославянските литератури е наличието на преписи от статията му, която досега бе позната само по преписа в Симеоновия сборник от 1073 г. Оказва се обаче, че интересът към нея продължава и векове по-късно. Библиографски вести за такива преписи са дадени отдавна, но са останали неизползувани. Те се намират например в ръкописите:

1. Сборник, пергаментен ръкопис, българска редакция, XIII — XIV в., №72 в Библиотеката на Румънската академия на науките, листове 235 — 245: Геѡргиа Хировоскаго въпрось о образѣхь (вж. А. И. Яцимирский, Славянские и русские рукописи румынских библиотек. Сборник ОРЯС, том LXXIX, 1905, стр. 201, даден под № 73).

2. Сборник, среднобългарска редакция, XV в., № 33. 8. 15 в Библиотеката при Академията на науките — Ленинград, листове 231—235.

3. Сборник, сръбска редакция, XVI в., № 310 в Библиотеката при Румънската академия на науките, листове 327—333: Геѡргиа Хировскаго въпрось о образѣхь (Яцимирский, пос. съч., стр. 487, под № 156).

За отбелязване е, че всички тези ръкописи по съдържание напомнят на Симеоновия сборник.

Макар да не дават определение за художествената реч, старобългарските книжовници имат не само усет за нея, но и често я противопоставят на обикновената прозаична реч. Нашето сегашно понятие художественост те изразяват с думата хытрость, позната напр. още на Йоан Екзарх (Шестоднева), а по-късно се явяват и съвременните думи художество, художникъ. Само един пример: Владислав Граматик напр. пише, че не се решавал да започне своя сборник от 1469 г., понеже не можел да се мери с предишните книжовници — „инѣхъ бо бѣше яко въ истиноу таковое дѣло, иже зѣло добрѣ оумѣющихъ писателное проходити хоудожьство, и благоискоуствоующихъ въ въсемь, а не наше“ (вж. Л. Стоянович, Стари српски записи и натписи, т. I, Београд 1902, стр. 105).

Редица изрази в писателското дело на патриарх Евтимий го разкриват като съзнателен творец и художник на словото. Напр.: „IАже бо иже прѣжде насъ о немъ нехытрѣ нѣкако и грѫбѣ съписаша, сіа мы по лѣпотѣ, іакоже ключимо есть. оусръдно съповѣдати потъщахомъ сѧ“ (Житие на Иван Рилски), или: „Не просто и туніе, нъ оусрьдно и съ тьщаніемъ слову изыавлєніе твор8“. Тази особена

---

[1] Емил Георгиев, Разцветът на българската литература в IX—X в. София, 1962, стр. 287.

нагласа на Евтимиевата реч е причина за възторжената и висока оценка, която ѝ дават негови съвременници и последователи. Според Йоасаф Бдински Евтимий е измежду многото „любомоудрьцы и вѣтіи.“ Константин Костенечки смята, че Евтимий „въ тѣхъ странь художнѣйшіи бъıстъ“.

Употребата на понятията „по лѣпотѣ“, „художество“, „художнѣйшій“ е свързана с определено съдържание на съчиненията, за което са били давани дефиниции, съществували са теоретични норми и указания. Разграничаването на литературните жанрове — поучение, похвала, житие, служба, повест, стихотворение, пътепис, сказание, летопис и пр. — също е свързано с широка разяснителна работа в тази насока. Употребата на разните литературоведчески термини за ранния период в развитието на средновековните славянски литератури X—XV в. е единна, а не различна за всяка от тях (такава терминология, тясно свързана с по-специалното развитие на руската литература, се наблюдава едва от XVI в. насам); те имат обща идейна насоченост, обикнати писатели и творби, езиково-стилна близост и художествена образност.

Известният руски книжовник Кирил Туровски (XII в.) говори за „творьцы и вѣтиѧ, рекше лѣтописцы и пѣснотворцы“, които прославят делата на своите господари.“ (Москва — Библ. „В. И. Ленин“, ф. 218, ръкописен № 864, сборник XV в., л. 424). В прочутия Манасиев летопис за Омир е казано: „Омир бо сладкым языкомъ и доброумны различныими шаровы прѣмѫдрости украшаетъ словеса, инѫду же много обращаетъ и прѣлагаетъ“ (П. А. Лавров, Обзор звуковых и формальных особенностей болг. языка. Москва 1893, Приложения, стр. 4).

Славянската или по-точно казано руската поетическа мисъл през Средновековието намира блестящ израз в бележитата руска поема „Слово о полку Игореве“ (XII в.). Приема се, че за нейното високо поетично изграждане значителен дял има и утвърдената тогава литературоведческа терминология и теория, главен изразител на която, според сега познатите данни, е съчинението „За образите“ от Георги Хировоск. За такава именно връзка между литературна теория и художествена практика става дума в изследването на Юстиния Бешарова „Изобразителната система в „Слово о полку Игореве“ в светлината на византийско-славянските поетически теории.“[1]

Към литературната теория спада и следното определение на понятието ораторска реч, на която дори е направено разчленение: „Вьсако риторско слово раздѣлѧѥть се вь сьвѣтноѥ и прѣпирателноѥ и трьжьствноѥ. Есть же сьвѣтноѥ, еже сьвѣтовати отстоупати злыихъ, блага же въсприиѥмати. Прѣпирателноѥ же, еже прети се сь нѣкымъ. Трьжьствноѥ же, еже оукрашати и праздновати и трьжьствовати... Риторъ же глаголетъ се, по нашемъ езыку рѣчоточьць, за еже много разумѣваетъ писати и глаголати“ (Е. Спространов, Опис на ръкописите в Рилския манастир. София 1902, стр. 84; А. И. Яцимирский, Славянские и русские рукописи румынских библиотек. Сборник ОРЯС, том LXXIX, 1905, стр. 510, 726). Заслужава да се посочи, че по-голяма повествователна творба понякога се означава с думата роман, както е напр. в препис на „Александрията“ от XVI в.: „сь богомь почи-

[1] Рецензия за книгата дава Д. С. Лихачов, Известия АН СССР, XV, 1956, кн. 6, стр. 549—552.

наемь романьць, житие и повесть. . .“ (вж. речника на Миклошич, стр. V).

По-внимателното вглеждане в съчиненията на старославянските литератури ще ни поднесе още материали, свързани със стилно-теоретични въпроси в тези литератури, разкриващи естетическите вкусове и знания на средновековните книжовници.[1] Развитието на науката е бавен, но настъпателен процес, свързан с постоянно изнасяне на нови материали, както и с преоценка на вече установени положения. По този път ще върви и важният, но все още достатъчно сложен и неясен въпрос за поетиката в старославянските литератури. Както вече се каза, тук са нужни координираните усилия на учени-медиевисти от всички славянски народи. Само тогава разясняването му ще бъде по-бързо и по-успешно.

[1] Би могло да се отбележат напр. две кратки статии на сръбския проф. Д ж. С п. Р а д о и ч и ч, Prve naše autobiografske beleške (сп. Delo, V, 1959, кн. 1, стр. 149—150) и Počeci književne kritike kod nas u srednem veku (същото списание, кн. 2, стр. 289—291).

СПОМЕНИ ЗА ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

Николай Дончев

Първата световна война беше приключила вече, когато към средата на 1919 г. свалих пагона на набързо произведен подпоручик. Тогава, през време на тази злополучна война, донесла толкова страдания и лишения на народа, от така наречената „школа за запасни подпоручици“ в Княжево излизаха, след няколко месечно обучение, кандидат-офицери, които биваха разпращани веднага по фронтовете и в ариергарда. От Русе, където се демобилизирах, в полуцивилни дрехи, се озовах в София, за да се запиша в университета. В София остро се чувствуваха сетнините от катастрофално завършилата за България война. Нищета в материалния живот, покруса и отчаяние в духовния! Народът реагираше силно, обладаван от гняв срещу виновниците за катастрофата. Из улиците на столицата маршируваха чужди войски, в страната се разпореждаше френският генерал Кретиен. . . Народният поет Иван Вазов бе обнародвал малка сбирка стихотворения под надслов „Не ще загине!“, за да окуражи своя народ, да внесе ведрина в дълбоко смутената негова душа, да възвърне вярата му за по-честити дни:

Подигни главата! Не унивай,
Твоята звезда високо свети,
Тя ще свети и през вековете,
Знамето в душата си не свивай!

От поколението млади поети, дебютирали в литературата преди войната и взели участие в последната като бойци на фронта или като военни кореспонденти, Димчо Дебелянов не се завърна. Не се завърнаха и други млади писатели, като Владимир Мусаков, автор на посмъртно излязлата книга „Кървави петна“. Едва уцелял, Гео Милев се върна с разтрошена глава, загубил едното си око.

Възхождащи поети през тази епоха, печатали вече значителен брой стихотворения в списания или в отделни книги, бяха Николай Лилиев, Людмил Стоянов, публикувал две обемисти сбирки „Видения на кръстопът“ (1914) и „Меч и слово“ (1917), Теодор Траянов, Емануил Попдимитров, Христо Ясенов, чийто „Рицарски замък“ бе излязъл вече от печат. До 1919 г., когато основа списание „Везни“, Гео Милев бе познат предимно и главно като преводач на модерни чужди поети: Маларме, Верлен, Метерлинк, Райнер-Мария Рилке, Верхарн. . .Това бе период на увлечение в символизма, което най-добре и най-ясно бе изразил Людмил Стоянов в краткия предговор към „Видения на кръстопът“. По-късно и Людмил Стоянов, и Христо Ясенов, и Гео Милев, и Емануил Попдимитров отстъпиха от символистическото „верую“, за да се ориентират постепенно и ярко към една реалистична поезия, изявена в техни по-сетнешни творби.

До Първата световна война Емануил Попдимитров бе напечатал две стихотворни сбирки: „Сънят на любовта“ (1912) и „Песни“ (1914). Ето какво казва сам поетът за тези свои първи произведения: „От м. септември 1905 г. започна да излиза в София илюстрованото списание „Художник“ на Павел Генадиев, под редакторството на Симеон Радев и Александър Балабанов. Мечтата на всеки писател, особено млад, беше да стане негов сътрудник. И сега, по поканата на моя сърдечен приятел Иван Йотов, който беше се удостоил

с честта да сътрудничи там, и аз изпратих един ръкопис. Каква приятна изненада беше за мене ласкавият прием, който в лицето на редактора Симеон Радев намерих в страниците на това списание! И какво значение имаше за мене тоя пръв щастлив дебют!"

Първите стихотворни опити на Емануил Попдимитров носят всички несъвършенства във версификационно отношение на младия начеващ автор. Но срещу несръчната още форма, срещу тромавия още стих се долавяше пулсът на едно лирически развълнувано сърце, трепетът на един поетически темперамент!

След 1919 г. Емануил Попдимитров става активен сътрудник на почти всички наши периодични и други литературни издания, започнали да излизат след войната. Единственото голямо литературно списание, дето неговото име не се появи нито веднъж, беше „Златорог".

Поетите от по-младото поколение обичаха автора на „Песни", дружеха с него, учеха се от него. Защото Емануил Попдимитров, получил солидно литературно-философско образование в чужбина, беше не само талантлив поет, но и учен литературовед. При това, Ем. Попдимитров пленяваше с редица прекрасни човешки качества: кротост и благост на характера, простота и скромност в обноските, никаква завист или болезнена саморевнивост, напротив, радост от постиженията и успехите на приятеля, на близкия, на непознатия съотечественик, стига тези постижения, този успех да се дължат на безспорен талант, на одареност и хубави нравствени качества. На младите, които се обръщаха към него за съвет, за препоръка, за творческа помощ, той отговаряше винаги с голяма щедрост, не жалеше ни време, ни сили да помогне, да упъти, да насърчи. Липсата на поза, топлотата и демократичността в отношенията с хората, другарското чувство — естествено, непринудено, отстъпчивостта пред самонадеяно тупащите се в гърдите, че знаят много, че знаят всичко, правеха от Емануил Попдимитров рядко мил, рядко привлекателен човек. Ето — тези човешки качества и крупния му поетически талант, заедно с литературната му ерудиция, тъй ярко изявена в редица публикации, ме бяха силно привързали към него. Така, между нас възникна хубава приятелска дружба, която при едни или други обстоятелства на сътрудничество, намираше все по-нови и силни акценти.

Подобно на друг наш поет, Ник. Вас. Ракитин, в периода между 1922 и 1930 Ем. Попдимитров обичаше сам да издава своите малки стихотворни сбирки. Макар да беше вече известен и талантлив поет, мъчно можеше да се намери по онова време издател за книга стихове на автор дори като Емануил Попдимитров. Тези малки „лирически дневници" на поета не минаваха незабелязано от страна на младите тогава литературни критици. В тях имаше богато творческо съдържание, чувствуваше се присъствието на една творческа индивидуалност, изявена не толкова в музиката на стиха, колкото в неговата вътрешна експресия, в инкантацията на словото, в обаянието на лирическия образ, на ония изящни видения, които населяват поетическата вселена на Емануил Попдимитров.

През 1931 г. се навършиха двадесет и пет години от литературната дейност на поета, който бе напечатал своето първо стихотворение „Орли" през 1906 г. в сп. „Художник". Приятели и почитатели на Емануил Попдимитров, които познаваха неговата скромност и стеснителност, взеха почина да честват тази годишнина на поета, като устроят юбилейно тържество в негова чест. Образува се юбилеен комитет и на мен се възложи секретарството. Грижата на този комитет се състоеше главно и предимно в подготовката на едно издание — юбилеен сборник за поета, и сетне в уреждане на едно скромно тържество, което стана в салона на тогавашния военен клуб. В програмата на тържеството имаше слово за поета-юбиляр, рецитации на негови произведения, приветствия и адреси. Накрая поетът отговори, развълнуван, с благодарствено слово.

В салона присъствуваха предимно млади хора, почитатели на поета, което придаваше на този скромен празник на поезията топъл, интимен характер. Доколкото помня, нямаше представители на официалните власти. Впрочем Емануил Попдимитров не поддържаше връзки с тогавашните управляващи среди, той странеше и водеше уединен живот. Но той

имаше своя среда, с която беше в постоянен допир и с която споделяше впечатления, мисли, проекти. . .

Юбилейният сборник в чест на поета излезе през март 1931 г. Поместените в него материали: критически очерци, статии, спомени, бележки, библиография разкриваха на читателите цялостния образ на Емануил Попдимитров. Писатели, учени, приятели и почитатели пишат за него искрено, топло, задушевно. Старият лекар-общественик Д-р В. Ив. Ненов пише за поета: „Да беше написал Емануил Попдимитров само две-три от пролетните си песни, той пак щеше да остане най-нежният, най-непринуденият и любимият наш поет, вдъхновеният бард на родната ни реч — благатко чедо на нашия народ. . . Но Емануил Попдимитров — добавя същият автор — е и отличен приятел, отличен човек, който облаква сърцето и възторгва мисълта. Аз се радвам на неговото приятелство ето близо петнадесет години, и не намирам как да му се отблагодаря за неговата близост."

Връстникът и близкият приятел на Ем. Попдимитров, поетът академик Людмил Стоянов, с когото авторът на „Преображение" и „Кораби" е делил преди години обща квартира в Княжево, както той ми е разказвал, пише в малък „спомен": „Много от песните на Емануил Попдимитров са ме възхищавали като израз на чисто и непосредствено вдъхновение, не само защото сами по себе си носят печата на таланта, но и защото съм бил свидетел и съвременник на тяхното зараждане. . . Преди двадесет и пет години, когато Ем. Попдимитров бе в разцвета на духовните си сили, пред него се откриваше широк и плодотворен творчески друм. Днес, когато завършва първия етап на своето литературно дело, той може да се обърне към миналото без тъга и съжаление! Отлетели са поривите и химерите, но е останало голямото дело на живота, подвига на една бликаща с творчески възможности душа."

— — —

Емануил Попдимитров беше роден и прекарал детството си в едно китно кюстендилско селце, разположено на самата българо-югославска граница. Един хубав юнски ден, когато в местността „Славчето", до родното село на поета, на празника „Петдесятница", става традиционно народно тържество, Емануил Попдимитров ни покани неколцина негови приятели, между които и колегата му от университета проф. Жорж Ато, директор на бившия френски институт в София, да прекараме един ден сред неговите съселяни. Рано сутринта потеглихме с кола и след няколкочасово пътуване из един път, лъкатушещ край река Струма, прекосявайки тучни зелени поляни и потънали в зашумени дървеса градини, ние пристигнахме на самата граница, където се бе насъбрало огромно множество хора от близки и далечни селища: мъже, жени, деца.

От ведрото, опънато като безкрайна синя лента небе юнското слънце припичаше силно. Виковете и глъчката не стихваха нито миг. Един стар свещеник с голяма бяла брада, прегърбен от товара на годините, с бавна стъпка се насочи към нашата група. Беше бащата на поета. Емануил Попдимитров излезе напред, видимо развълнуван, и се поклони. Баща и син сляха устните си в дълга гореща целувка. Когато поетът, хванал баща си под ръка, го поведе към нас, двамата с овлажнели очи, аз усетих и силата и глъбината на бащината и на синовната обич. Старият човек трепереше, той едвам изрече, стискайки ръката на всеки един от нас: „да си ми жив, сине!" Няколко минути минаха в дълбоко мълчание, сякаш то, мълчанието, можеше най-добре да изрази ония чувства, които в оня миг изпитвахме всички. Тази среща се вряза незаличимо в паметта на присъствуващите. Тя е описана с много топлота в един „спомен" на покойния проф. Жорж Ато, напечатан в юбилейния сборник за Емануил Попдимитров.

На връщане, съпроводено с доста премеждия, поради неочаквано разразилата се буря с искрометни светкавици и проливен дъжд, пътувайки край подлизналите брегове на Струма, поетът и ние, неговите гости, мълчахме дълго, с унесен поглед, тъй силно ни беше поразила вълнуващата среща на стария баща със сина, пред чиито очи се нижеха — невидими — в този миг може би картини от безгрижните му детски години в потъналото в кичури зеленина и хладна сянка родно селце. Едва, на раздяла, в София, бледното лице на поета бе възвърнало цвета си и в погледа му засия познатата подкупваща топла усмивка.

— — —

След юбилея дружбата ми с Емануил Попдимитров стана още по-сърдечна. Уважението и признанието, което обществото му бе засвидетелствувало по случай неговата двадесет и пет годишнина, писмата на приятели и познати от всички краища на страната, изпълнени с думи на искрена почит и радост, всичко това окрили силно поета, и за виждах как той чувствуваше у себе си приток на нова енергия, импулси за още по-широко развърната творческа дейност като поет и труженик на литературно-научното поприще.

Макар да четеше лекции в университета, като частен доцент при катедрата по сравнителна литература, да имаше часове и в една от столичните гимназии, да държеше беседи и да работеше неуморно в своя писателски кабинет, Емануил Попдимитров не правеше впечатление на много зает човек. Той винаги имаше свободно време за приятелите си, беседваше с тях, приемаше ги в своя дом. Беше почти всекидневен мой гост в редакцията на френския всекидневник „Ла Бюлгари“, по-късно „Ла Парол бюлгар“, в който работех като завеждащ литературния отдел. Разговорите с Емануил Попдимитров биваха винаги приятни, плодотворни, водеха се предимно и главно на литературни теми по въпроси на поезията, литературната теория и история, философията. Емануил Попдимитров беше поет с разностранни интереси, а и дисциплината, по която четеше лекции в университета — сравнителната литературна история — изискваше широки познания из областта на много литератури. Това беше наложило и задължението и усилието му да изучи няколко чужди езика, което му позволяваше да чете в оригинал големите класически и съвременни писатели на Европа и другите неевропейски страни.

Една лятна привечер поетът дойде в редакцията на вестника, доста изморен и запъхтян от стълбището, което бе изкачил бързо. Отпусна се на едно кресло срещу писмената ми маса и, като си поотдъхна, рече: „знаеш ли, уча усилено испански и то предимно езика от времето на Сервантес, във връзка с една литературна студия, която ще бъде посветена на театъра на героичните борби“. Тази студия излезе насетне в отделно издание. В нея Емануил Попдимитров разглеждаше редица драматически творби от края на XVI до началото на XIX век, в които бяха изобразени масовите борби на народите за извоюване на духовна и политическа свобода и независимост. Особено нашироко той се спира тук на испанския театър, главно на Сервантесовата трагедия „Нумансия“, от която привежда отделни реплики в оригинал и на български, и в заключение пише: „В сравнение с опитите на Вируес и Куева, „Нумансия“ се явява като най-сполучливата историческа драма. Тя е същевременно и завършек на един период от историята на испанския театър, защото след това настъпва златният век на националната драма с нейните представители Лопе де Вега и Калдерон.“ По-нататък авторът преминава върху театъра на героичните борби във Франция, Германия, Англия и накрая се спира върху „Конрад Валенрод“ на Адам Мицкевич и „Защитата на Перущица“ от Вазов. „Както „Нумансия“ — пише Ем. Попдимитров — и „Защитата на Перущица“ е породена от възторга пред героичното национално събитие. . .“

Успоредно с поезията, на която бяха посветени главните му сили, Ем. Попдимитров работеше с увлечение и в областта на литературните изследвания. Току-що постъпил като частен доцент в тогавашния историко-филологически факултет, Ем. Попдимитров публикува няколко труда из областта на сравнителната литература: „Ибсен и ибсенизъм в литературата“, студия, отпечатана в „Годишник на историко-филологическия факултет“ за 1924 г. и „Френският символизъм“ (издание Т. Ф. Чипев, 1924). Ценното в тези две студии беше прилежно събраният и систематично изложен фактически материал, плод на широки проучвания в досежната литература, на консултации и информации, почерпени от редица изследвания в обширната област на литературознанието. Естествено в тези трудове на нашия учен не липсваха недостатъци и неточности относно известни оценки и положения от методологически и друг характер, но те имаха и тази стойност, че бяха първи опити, които ни запознаваха с интересни въпроси на европейската литературна история. Ибсен беше вече един твърде известен и игран у нас драматически автор, и едно изследване, макар изградено на широки заимствувания от чужди критици, като това на Ем. Попдимитров, представля-

ваше полезен труд за българския читател, когото интересуваха идеите и проблематиката в творчеството на големия норвежки писател. Същото може да се каже и за втория труд на нашия автор „Френският символизъм“. Учил във Франция по време, когато символизмът продължаваше да шествува тържествено във френската поезия, в която господствуваше фалангата поети, чиито портрети така остроумно е изписал Реми дьо Гурмон в двата тома на своята забележителна „Книга на маските“, Ем. Попдимитров като поет бе също видимо повлиян от символизма. Това влияние се чувствува осезателно в едни от най-известните стихотворения на поета, типичен образец на които се явява стихотворението „Есен“ писано през 1910 г., с подчертана символна образност:

Есента ме приспива, и пурпурни капят листа,
И плаче над мене, и плаче с листа Есента. .

Така започва стихотворението, за да завърши със следното петстишие:

Огромните свещи потухват; брезите оронват
Листа многоискри, димят белорунни мъгли. . .
В подземия слизам по стълби, мъхнати скали,
В подземия слизам, покрива ме, плаче с листа,
Покрива ме, плаче над мене с листа Есента.

Символизмът — пише Ем. Попдимитров — бе „онова литературно течение, което обхвана Европа и особено Франция през осемдесетте години на миналото столетие, и чиито макар и слаби вълни докоснаха (към началото на двадесетия век) и брегoвете на нашето отечество. . .“ Символизмът и явилите се след него нови литературни течения намериха своя най-ярък израз в първите години след Първата световна война главно на страниците на списание „Везни“, основано и редактирано от Гео Милев, около когото се образува фаланга млади и по-възрастни поети, който насетне преминаха на други позиции.

Символизмът не е единствен навей в поезията на Ем. Попдимитров. Нашият поет не остана чужд и на френския парнасизъм в лицето на един Леконт дьо Лил, на един Теодор дьо Банвил, на един Ередиа. . . Но това са въпроси, вън от нашите „спомени“ днес. Те могат и трябва да бъдат предмет на интересно критическо изследване. Тези години съставляват един отрез от нашата литературна история, който тепърва ще трябва да намери осветление с оглед на чуждите влияния проникнали в нашата литература.

Като говорим за дейността на Ем. Попдимитров като човек на ерудицията трябва да отбележим, че с поета съжителствуваше и философският писател. Още през 1921 г. Ем. Попдимитров пише в „Наши дни“ (кн. 5) статия за съвременното изкуство с особен превес към естетическите проблеми. По-късно през 1923 г. като учител в кюстендилската гимназия той публикува едно изложение на естетиката на Бергсон. Този труд излиза насетне като отделна книга в събраните съчинения на поета, през 1931 г. Нашият автор просто излага естетическите възгледи на френския философ, един от най-ярките представители на идеалистическата философска мисъл от началото на нашия век, без критически забележки, което се вижда от неговите заключителни думи, където четем: „да критикуваш или просто да излагаш учението за естетиката на Бергсон, означава и сам да изплетеш една сложна паяжина от уморителни съждения. . . Има обаче моменти, когато философът дръпва юздите на крилатата мисъл, и тогава конят удря с копитата си в твърда земя — така той почерпва сила за нови подеми. Най-ценни в естетиката на Бергсон са именно тия докосвания до реалната основа на изкуството. . .“

През 1937 г. поетът събра в един малък том и други свои студии на философски теми, пръснати дотогава в различни повременни издания, под надслов „Философски студии“, които имат предимно осведомителен характер, и са твърде еклектични по съдържание и идеи. Те са плод не толкова на специални проучвания, което се вижда и от обема им — някои от тях имат размерите на статия — колкото бележки върху четива на поета в различни моменти от неговото книжовно дело. Самите наслови на някои от тези текстове сочат ясно характера им: „Мистицизъм в индийската философия“; „Свобода на волята според Шопенхауер“; „Механични процеси в процеса на еволюцията“; „Двете направления във филосо-

фията". Тези очерци и статии показват все пак твърде разширения умствен хоризонт на нашия поет.

— — —

Излязъл от недрата на народа, искрен демократ, Емануил Попдимитров посрещна превратa на 19 май 1934 г. с явно неодобрение Той знаеше и не го криеше, че управления, които нямат опора в народа, и то в неговите широки трудови слоеве, се израждат в особен род диктатури, във фашизъм. Но той се зарадва искрено, когато узна, че деветнайстомайската власт е решила да установи дипломатически връзки със СССР.

— Каква аномалия — заявяваше Ем. Попдимитров — ние българите, които по исторически връзки, език и културни традиции стоим най-близко до русите, сме напълно изолирани от тях, само по вина на една реакционна политика на управляващата буржоазия.

Това, което особено радваше поета с установяването на преки връзки със Съветския съюз бе, че руската книга, наша учителка, няма да среща занапред преграда, за да премине у нас. Ем. Попдимитров изпитваше особен пиетет към руската класика: от Пушкин и Гогол до Чехов и Горки, но той познаваше добре и писатели като Лесков и Салтиков-Шчедрин, Григорович и Писемски, Короленко и Леся Украинка. Пръв той, спомням си, ми каза един ден: „прочети „Тихият Дон", окълцан е от цензурата, но се чувствува голямата творба на големия писател. Не го намерих тогава, нито го бях видял. Едва след 9 септември ми стана известно името на Шолохов, когато в първите още години след историческата дата излезе Жечевият превод на „Тихия Дон".

В ония години преди 9 септември 1944 г., когато за съветските поети се знаеше малко, и то главно от антологията на Хр. Радевски „Съвременната руска поезия" и от очерците за съвременните съветски писатели, които публикуваше в. „Литературен глас" на покойния Д. Б. Митов, Ем. Попдимитров по околни пътища, чрез чуждестранни източници познаваше редица съветски автори: Маяковски, Едуард Багрицки, Еренбург, Алексей Толстой, Серафимович. . . Спомням си какъв жив интерес прояви той към първия конгрес на съветските писатели, състоял се през 1934 г., на който Максим Горки бе изнесъл историческия доклад за новата съветска литература и бе формулирал с пределна яснота метода на социалистическия реализъм. Когато показах след време на поета цяла страница, посветена на конгреса във френския седмичник „Ле нувел литерер", където френският писател Владимир Познер, взел участие в този конгрес, бе разказал подробно за неговата работа и бе поръсил дори своето изложение с няколко любопитни анекдота, Ем. Попдимитров се зарадва силно, все вестника и не помня дали ми го върна.

— — —

Нежен и дълбок лирик, романтик по природа, Ем. Попдимитров боравеше в същото време и с проблеми на литературната наука. Но той не беше затворен кабинетен учен. Имаше будно и остро обществено чувство, интересуваше се от политическите събития, от социалните разтърсвания и промени, които се извършваха на едно или друго място в света.

Набезите на фашисткия империализъм в Абисиния, испанската гражданска война, войнствената нацистка пропаганда и бързото въоръжаване на Германия, която се готвеше открито за реванш, това бяха темите на деня, които привличаха вниманието на нашия поет.

— Нещата вървят към война — каза ми той един ден след привидното мирно Мюнхенско споразумение, дори когато държавници с опит и авторитет се залъгваха с надеждата, че катаклизмът е избегнат.

През юни 1938 г. в Прага се състоя конгресът на международната организация ПЕН. В навечерието на този конгрес в София дойде лично нейният председател френският писател Жюл Ромен, за да проагитира масово посещение от страна на секциите ПЕН на този конгрес и се засвидетелствува по този начин на чехословашкия народ в онези тежки моменти на заплаха от страна на нацистка Германия симпатия и опора. И действително от София, освен двамата официални делегати, писателите Стефан Л. Костов и Константин Константинов, замина една група от близо двадесет души, в числото на които бях и аз. В Прага се чувствуваше сгъстяването на политическата атмосфера. Хенлайн, нацисткият

агент и глашатай в Судетите, държеше непрекъснато насъсквателни речи. Чешкият драматург Франтишек Лангер, чиито пиеси „Камила през иглени уши“ и „Гранд хотел Невада“ бяха играни с успех на сцената на Софийския народен театър, което го радваше много и когото видях в униформата на офицер от Чехословашката армия на един от многобройните приеми в чест на конгресистите, беше съвсем категоричен: „войната ще избухне“. И други чешки писатели, с които разговарях, като отличният и незабравим наш приятел проф. Йосиф Пата, жертва на нацисткото варварство през време на окупацията на Чехословакия, прекрасният франколог Хануш Йелинек, бяха убедени, че катастрофата, надвесена над Европа, е неизбежна, тъй като Хитлер е решил да воюва.

След връщането ми от Плага споделих с Ем. Попдимитров впечатленията си от видено и чуто в чехословашката столица.

Само една година след конгреса на ПЕН, войната, за която едни гадаеха, други уверено говореха, че е предстояща, се разрази мълниеносно.

— Ние няма да останем вън от нейния огнен обръч, въпреки всички декларации на управляващите — казваше той. Балканът пак ще пламне. Дано не изгорим съвсем!

Макар да бе написал крупната поема „Златни ниви и бойни полета“, в която има силни патриотични акценти, Ем. Попдимитров бе чужд на всякакво патриотарство. Той осъждаше рязко шовинизма, който убива хубавото, истинско и разумно патриотично чувство. Наред с дълбокия и сочен лирик у него живееше и поетът-сатирик, тъй ярко изявен в книгата му „Смях и присмех“ и особено в сатирико-хумористичната му поема „В страната на розите“. Тази поема в римувани стихове ни разкрива едни нов аспект на творческата индивидуалност на талантливия поет и ни го показва като ярък критически реалист. Впрочем още в 1931 г. когато предприе сам едно издание на своите събрани произведения, поетът писа в предговора към това издание: „. . .чрез него считам, че се освобождавам от задължението към миналото, което е намерило вече успокоение и една завършена форма.“ Поетът бе направил вече равносметка на своето дотогавашно творчество, за да поеме след това път към нови творчески открития. Сбирките „Кораби“ и „Вселена“ са първите жалони на новия творчески път на Ем. Попдимитров — пътя към реализма, един реализъм вече социално обагрен.

През годините на Втората световна война Ем. Попдимитров ме навестяваше редовно в редакцията на излизащия тогава в. „Ла Парол Бюлгар“, където работех. Последният бе станал седмичник. Успоредно с френския вестник, който имаше вече дълга традиция. тъй като е бил основан от група български публицисти и университетски професори през 1913 г., след катастрофата, която претърпя страната, бяха почнали да излизат и други два седмични вестника — един на немски език и друг — на италиански. И трите вестника бяха под един покрив. Когато ме заварваше сам в редакцията, Ем. Попдимитров се отпущаше и рязко критикуваше политическото късогледство на тогавашните управници.

Спомням си: когато нацистите се втурнаха на Запад и нахлуха във Франция, след като прегазиха Норвегия, Дания, Холандия, Белгия, поетът ми рече един ден: „Повтаря се историята от 1916—1918 г. Но ще се намери втори маршал Фош да прогони немците от родината на Виктор Юго.“ Ала когато по-късно германците нахлуха в териториите на СССР, Ем. Попдимитров ми каза един ден съвсем самоуверено: „Помни, Хитлер ще си счупи главата о твърдата руска земя“. Поетът говореше с нескрита симпатия за съветската страна и вярваше, че един велик народ като руския никога не пада на колени. Когато в началото на февруари 1943 г. дойде съкрушителният удар над германските войски при Волгоград, Ем. Попдимитров колкото и предпазлив да беше в разговорите, които водеше когато имаше малко познати нему лица, не можа да скрие задоволството си от голямата съветска победа.

— Спасението на света ще дойде от Изток! Тези думи на поета са останали дълбоко врязани в съзнанието ми.

— — —

Само три месеца преди смъртта си, през един февруарски ден, Емануил Попдимитров дойде в редакцията и с влизането си още ми направи впечатление, че изглеждаше по-пре-

гърбен от всеки друг път, лицето му бе променило донякъде цвета си, видът му бе на човек, който има някакво страдание. Сетне извади от винаги претъпканата си чанта с книги и ръкописи книга с пепеливи корици и ми я подаде с думите: „последният ми труд“. Дали това бяха случайно казани думи или премислени със съзнанието, че наистина той вярва какво този негов труд е последен, не можах да схвана, нито да отгатна. Книгата ми бе, както винаги, приятелски надписана, и посвещението носеше дата: 25 февруари 1943 г. Този труд на Ем. Попдимитров, който, уви! остана действително последен, бе озаглавен „Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия“. Аз бях в течение на този труд на поета, бях му посочил някои френски извори, които той прегледа и използува. Този твърде ценен труд на поета, над който той работи дълго време и чието резюме на френски писахме на времето заедно, излезе в XXXIX том на „Годишника“ на Историко-филологическия факултет за 1943 г. В нашата съвсем бедна откъм теоретични книги върху строежа на стиха литература, изследването на Ем. Попдимитров, написано с нужната ерудиция, илюстрирано с богати образци из българската поезия, бе и си остава до днес най-солидното изследване в досежната област, едно ценно ръководство, което може да бъде четено и изучавано винаги с полза от поетите.

Срещнах на няколко пъти след това поета. Здравето му не се подобряваше, той чувствуваше все по-остро пристъпите на болестта и трябваше да постъпи в болница.

— Как му се искаше да живее, да работи, да твори! — ми каза веднъж неговата другарка.

Емануил Попдимитров почина на 23 май 1943 г., едва петдесет и шест годишен. Погребението му се извърши в деня на славянските апостоли Кирил и Методий в присъствието на писатели, приятели и почитатели.

Накрая искам да припомня тук онова, което писа за него писателят-комунист Крум Кюлявков в статията си „Още едно знаме“ (вж. в. „Литературен фронт“, брой 31 от 2 юни 1945 г.): „Обичам го за това, че беше едно голямо човешко сърце, един истински поет, който не съчиняваше, а твореше — зовеше към нови хоризонти и вдъхваше на млад и стар вяра в близкото, хубаво бъдеще. И още: „един ден — и то трябва да стане час по-скоро — неговият изследовател ще ни покаже всичката дълбочина и сложност на неговото творчество, където има толкова драматични и възвишени, благородни чувства, неповторими моменти.“

Такъв един труд, представляващ задълбочено и всестранно изследване на многогранното и сложно откъм теми и проблеми поетическо и общо културно дело на Емануил Попдимитров, все още чака своя автор.

ТЕАТРАЛНИ ВЕЧЕРИ

Ваня Бояджиева

Красива и горда жена е издигнала меч пред себе си. В нейния полет все напред и все нагоре има много величие, трагизъм и красота. Това е новият паметник на падналите герои за свобода, който се намира пред Народния театър във Варшава. В скулптурата е уловено разнообразно движение. Не зная защо, освен за съдбата на полската нация, тя навява асоциации и за полския театър. За неговата история и за настоящата му младост. Неволно си припомням „Задушница“ на Мицкевич, „Кордиан“ и „Баладина“ на Словацки. Поглеждам часовника — трябва да бързам — не бива да изпусна началото на „Смъртта на поручика“ от Мрожек. Очаквам да бъде нещо извънредно забавно и тъжно. (И не се излъгах. . .). Хвърлям последен поглед към Театралния площад. Отдалеч някак по-осезаемо се долавят принизяванията или може би принудителните спирания и вихрените полети, които крие в себе си тая странна жена с меча. Но чувствуваш — каквото и да стане — тя е несломима, ще вдигне своето прояснено чело.

Спокойно навлизам в театралната зала и веднага ставам нейна пленница. Времето лети неусетно, спектакълът продължава около два часа. Още е само 9 часът вечерта и навън дори не е достатъчно тъмно. Има време да се разходиш, да поговориш и поспориш с поляци за техните театрални представления, за нашумели драматурзи, за интересни сценични образи.

Без да е излязъл от своите вековни традиции, съвременният социалистически полски театър разкрива примамливо, малко необичайно, но ярко и до голяма степен свое оригинално лице. В момента той е в полет. Зашеметяващ. Изпълнен с рискове и изненади. С голямо вдъхновение и сериозност към проблемите на нашето време.

В докладите и дискусиите на полския театрален печат винаги най-ясно се открояват две имена — Леон Кручковски, който дава облик на полската драма, особено в първото десетилетие и напоследък все повече заискрява звездата на Мрожек. Той смайва с чудноватите си герои, със странните си на пръв поглед концепции и ситуации. У него има нещо много полско и общочовешко. „Смъртта на поручика“ се оказа една съвсем тънка пародия на „Задушница“! Пълна със съвременна философия и чисто полски хумор. Галерията се смее и ръкопляска, а някои на почтена възраст господа, възмутени, демонстративно напускат залата. Във вестниците една след друга следват дискусионни статии. Наистина само Мрожек може да накара Мицкевич да слезе за малко от портрета си и да „поспори“ с младежта от своето и нашето поколение. . .

В Съвременния театър дават представлението „Кариерата на Артуро Хи“ от Брехт. Тук актьорът Тадеуш Ломницки е изумителен, прави просто чудеса. А постановката — бисерна: кратка, експресивна, с много остър политически акцент. Тези страшни гипсови маски, които героите постепенно, без сами да забелязват, придобиват на лицата си, след като са загубили човешките си качества, са извънредно театрално ефектни и същевременно доизграждат неповторимия образ на спектакъла и главния герой.

По случай 200 години от полския театър във в. „Култура“ от 28 март 1965 г. имаше дискусия по въпросите на театъра и драмата. Специалистите отбелязват, че 50% от съвре-

менния репертоар заема западната драматургия. Водеща група са Йонеско, Бекет, Дюренмат, Ж. Ануи, Сартър, Лакур. Това не е чудно, защото полската литературна традиция е била винаги по-тясно свързана със западни автори. Наистина силното влияние може безспорно да обезличи полските драматурзи, но, от друга страна, се създават благодатен климат и условия за благородно съревнование. Традициите в Полша са силни и трайни. Те не могат да бъдат лесно омаломощени. Различните чужди навеи обикновено се асимилират по своеобразен творчески път. Те помагат на полските творци и зрители да намерят за своите търсения мащаби и измерения и в други художествени светове. И затова полската национална самобитност в драмата и театъра успява да показва своя съвременна физиономия.

От по-старото поколение драматурзи свое място имат И. Шанявски, Л. Х. Морцин, Я. Ивашкевич. За всеки поотделно би могло да се напише цяла студия. Морцин се занимава главно с исторически сюжети. Ивашкевич е един прекрасен новелист, автор на „Майка Йоанна" и на много драми, най-прочутата от които е „Лято в Нонант" (из живота на Шопен). Шанявски в пиесата си „Два театра" поставя по оригинален начин важни философско-психологически проблеми, които не са загубили своето значение. Интересна е концепцията му за същината на човешкото щастие. Той я търси в мечтата.

Своя собствена линия в развитието на полската драматургия набелязва безспорно Леон Кручковски. През 1947 г. с „Немци" той завладя сърцата и на много чуждестранни зрители. Показателно е първоначалното заглавие на пиесата „И немците са хора". „Първият ден на свободата" има много сценични трактовки. Тази пиеса прави силно впечатление главно с проблематиката си. Най-интересна, с дълбок философски смисъл и оригинална композиция е последната драма на Кручковски „Смъртта на губернатора". В нея по своеобразен път, неприсъщ досега на автора, са повдигнати съвременни въпроси, които не търпят отлагане. Най-хубава постановка има „Смъртта на губернатора" в Камерния театър в Краков. Режисурата тук така успява да представи диктора (тази, понякога напаст божия), че той не е просто коментатор, а необходимо действуващо лице, без което не може да се разкрие образът на главния герой; той ту се смесва с останалите, ту излиза на преден план. В Камерния театър на Краков ярко впечатление прави и постановката на „Калигула" от Камю. Пластиката и философският размисъл са си дали среща в това представление.

За театрален Краков има какво да се каже. Особено за театъра в Нова Хута през времето на Скушанка. Нова Хута е голямо работническо предградие със свой собствен театър, основан през 1956 г. Репертоарът е изключително разнообразен. Режисурата на Скушанка е своеобразно новаторска, с много смели търсения. Декорацията — оригинална, често драстична. Скушанка поставя всичко — полски съвременни пиеси, чужди драматурзи, класика, Брехт, драматизации. И на голямо равнище, култура, стил и театрално майсторство.

В първите дни след войната в Полша преобладава класическият репертоар, който и досега е запазил голямото си значение. През 1947 г. има фестивал на Шекспирови пиеси. Шекспир е винаги на сценатз. Класиката не шуми, но има много трайно, определено и незаменимо място в репертоара на полските театри. „Жаби" на Аристофан е едно незабравимо представление на Народния театър във Варшава. Духът на Аристофан присъствува в спектакъла и това е толкова важно, но още по-важно е, че зрителите възприемат „Жаби" сякаш Аристофан е някъде на първите редове. На другата вечер смехът се сменя с безпощадна размисъл при „Ричард II" в същия театър. Строгостта на постановката тук хармонира със сериозните проблеми за властта в тази хроника на Шекспир. Пластиката е „вътрешна", не се вижда, но се усеща. Главното е, разбира се, пределно съвременното тълкуване на текста, заедно с което обаче не се загубват ни най-малко основните черти на отдалечената епоха. А Густав Холубек се запомня най-силно в трагичните епизоди на своята роля. Това е един аргист, който след Ломницки има може би най-силно обаяние върху публиката. Културен, мъжествен, точен, със силен интелектуален заряд. И Ломницки, и

Холубек нямат строго определено амплоа. Те са с разностранен талант. Но интересно е, че винаги с голям интерес се гледат в някоя характерна роля.

Народният театър е винаги богат с класически представления. Вдъхновено и с дълбочина работят театралните творци върху класиката. „Агамемнон“ на Есхил и „Електра“ на Еврипид оставят много трайни впечатления. Но никога не можеш да забравиш представлението на „История за възкресение Христово“. Това е средновековна религиозна мистерия, преработена от талантливия режисьор Кажимеж Деймек. Красотата от нещо отдавна отминало, за което можеш само в книги да четеш, а не с очите си да видиш, има своеобразен ефект. От друга страна, ясно съвременната трактовка на сюжета, лекото пародиране на сцените, приятната музика и хорът на децата му придават миловидност, където се съзират черти на прекрасното.

Театралната пародия в Полша има свое специално място и публика. Чувството за хумор у поляка е много силно изострено. Затова в Краков можеш да видиш дори пародирана, с ясни съвременни оттенъци, „Стара басня“ от Крашински. Непрекъснат смях, особено към финала, съпровождат това странно представление със сюжет от ранно средновековие — с коубойски панталони и барове, което се играе под открито небе. „Деветият праведник“ на Йежи Юрандот в Драматичния театър във Варшава е новоизлюпена пародия с древен сюжет и с много съвременен подтекст. Да се смееш и да мислиш те кара представлението „Дипломати“ в театър „Розмайтошци“ във Варшава по комедии от Здислав Сковронски. Изобщо пародиите са интересни и привлекателни не само с пикантната си форма, която не е без значение, а със силното си и топло съвременно звучене.

Особено продуктивни съвременни полски драматурзи са Йежи Брюшкевич, прочут с пиесата „Скандал в Хелберг“, К. Брандис, Б. Дроздовски. Те умеят да се нравят на публиката, желани са и това безспорно ги стимулира. А Адам Тарн е нещо съвсем друго: извънредно културен автор, същевременно теоретик, преводач, главен редактор на сп. „Диалог“. . .

Но преди да кажа нещо отново за Мрожек (за него не може човек да не говори често), иска ми се да отделя двама драматурзи: Станислав Гроховяк (автор на „Шах“ и „Партитура на дървен инструмент“) и Тадеш Ружевич. Най-талантливите съвременни поети стават драматурзи, без да са престанали да са и поети. Внасят нещо ново в драмата. Това се отнася особено за Ружевич. Както големият английски поет и драматург Т. Елиот, така и Ружевич идва в драмата с поезията си. Зачитайки традициите, той се стреми нищо да не повтаря, а да създаде и нещо ново, което би вълнувало. Поезията не пречи, а служи на драматичните повели. Всяка пиеса е едно откритие. . . Силно впечатление правят драмите на Ружевич „Нашата малка стабилизация“ и особено „Досие“.

У Мрожек понякога можем да усетим и известни реминисценции от западни драматурзи (напр. Бекет и др.). Но той съумява да си остане винаги самобитен автор. За степента на „полското“ у него всякога може да се дискутира. Но иначе едва ли би излъчвал този автор толкова голям интерес. В абсурдните му пиеси се съзира иронията на съвременния човек, която удря безмилостно по слабостите и, осмивайки ги с острието на сатирик, търси и апелира за повече топлота и щастие. Драмите на Мрожек са прочути в САЩ, Скандинавия и у нас.

Коя е най-хубавата творба на Мрожек? Може наистина да се спори и то отчаяно. Лично аз смятам „Полицаи“, много поляци — „Пуяк“. Но Мрожек винаги ще изиграе някаква шега. Ще ни остави малко да се питаме. Може би е все пак „Танго“, което се „върти“ сега непрекъснато и зашеметяващо по полските театри. Специалистите вече го обявиха за неповторим и най-висок творчески връх на автора. Мрожек се усмихва загадъчно. Сигурно е зает с някоя нова шега, която той в най-разгорещения спор на критиците върху негова пиеса ще поднесе на публиката с небрежно красив и театрален жест.

Когато си мисля за полските театри, веднага ги отделям един от друг. Защото всеки има свой собствен облик, стил, своеобразен артистичен състав. Мисля, че всичко това е

особено важно. Във Варшава най-много привличат Студентският театър, Атенеум край Висла, където в Камерната зала героите на Мрожек често гостуват. Особено много се откроява Съвременният театър във Варшава. Там можеш да видиш всичко, но разбира се, най-вече съвременни пиеси. Ломницки е ту Артуро Хи, ту щабскапинът от „Три сестри" на Чехов. Една вечер те занимава Б. Шоу, другата — Йонеско. И най-сетне непременно ще видиш Мрожек. Без него едва ли театърът би заслужавал своето название — съвременен. В режисурата трябва всичко да очакваш, особено съвременен подтекст. Но най-малко такива неща, които не отговарят на замисъла на творбата. Без Съвременния театър Варшава духовно би обедняла. От него незабелязано се ражда съвременен театрален ритъм.

Започналите след XX конгрес на КПСС сериозни промени в различните области на изкуството създават естествена почва за развитие на социалистически полска драма и театър. И резултати има. Макар и дискусионни. Но тази дискусия в областта на драматургията е необходима и плодоносна.

Разтърсвана от проблеми, а не напластена с проучвания.

Красива възраст има новият полски театър — двадесет и една година. В перспективи, все още „луди" проекти, експерименти, сериозност, строгост и пламенно дръзновение.

ПРЕВОДАЧЕСКОТО ИЗКУСТВО СВЪРЗВА НАРОДИТЕ

Ванда Смоховска-Петрова

Едно от най-интересните събития в културния живот на Полша през тази есен беше първият международен конгрес на преводачите на полската художествена литература (първа проява от този род в социалистическите страни), състоял се от 4 до 12 ноември т. г.. По покана на Агенцията на авторите[1] пристигнаха във Варшава над 60 души (от СССР и социалистическите страни[2], от скандинавските държави, от Англия, Франция, Италия, ГФР, Южна и Северна Америка, Монголия, Япония и Израел), между тях и изтъкнати поети и писатели, които на 32 езика превеждат полската художествена литература. Целта на конгреса беше полската страна да даде израз на своята благодарност и признателност към тези, които със своя труд запознават чуждестранните читатели с постиженията на полската литература, и да им даде възможност да се запознаят с живота в Полша, да влязат в тясна и непосредствена връзка с писателските среди и да опознаят по-отблизо проблемите на литературното развитие в Полша.

Една внушителна изложба на полската книга, преведена на чужди езици (макар и непълна), както и голяма карта на света, окачена в конгресната зала и осеяна с числата на преведените полски книги в разните страни, създаваше доста точна представа за шествието на полската литература из континентите. Както в изложбата, така и на картата важно място заемаше полската книга, преведена на български. И нищо чудно, щом България по преводи на полската литература (94 след войната) отстъпва само на СССР, Чехословакия, Югославия, Унгария, Италия и Източна и Западна Германия.

Първият доклад, изнесен от председателя на Съюза на полските писатели Ярослав Ивашкевич, „Преводите като средство за обединение на народите" внесе сърдечна атмос-

---

[1] Създаденият в 1965 г. център за информация и пропаганда на полската художествена литература в чужбина и сключване на договори с чуждестранните издателства.

[2] България беше представена от Блага Димитрова, Първан Стефанов и Димитър Икономов.

фера на дружба. В следващия доклад „Обсегът на полската литература в съвременния свят“ М. Русинек, изтъкнат писател и главен директор на Агенцията, между другото заяви, че огромните успехи, които Сенкевич жъне и днес в света, са доказателство за победата на фабулната литература. Критикът Влодзимеж Мачонг говори за полската проза през последните 20 години. Той отбелязва, че напоследък полската литература прави „световна кариера“ и потърси обяснение на този факт в особената съдба на полския народ, на чиито земи се намираха през последната война най-голям брой концлагери, и който днес строи своя нов социален строй на обществена справедливост. Собственият жизнен опит на полския народ, различен от опита на другите народи, буди жив интерес. Доклад за полската поезия изнесе А. Менджижецки, за драмата — Едвард Чато, а за най-новата по ска литература — Анджей Лам.

След всеки доклад ставаха твърде интересни и обширни изказвания на гостите. Повдигнати бяха основни въпроси, свързани с художествения превод, с творческата лаборатория на преводача-творец. Изникна проблемът за необходимостта от философското овладяване от страна на преводача и от страна на читателската публика на известни литературни течения в литературния живот на страната, чиято литература е обект на превода. Без това овладяване преведените творби ще останат мъртви както за преводача, така и за чуждестранния читател. Някои изтъкнаха като основна черта на полската съвременна литература нейният алюзиен характер, за което преводачът трябва да държи сметка. Някои протестираха против своеволията на режисьорите и театрите, които така работят върху представения им превод, че в поставената вече пиеса никой не може да познае автора. Те често погребват остротата, хумора, а понякога и идейния замисъл на преведената творба, като се съобразяват само с вкуса на публиката, „помагат“ на автора да стане по-достъпен и т. н. Преводачът от Япония подчерта огромната роля на филма в страните, които не познават още литературата на дадения народ, но в които вече се прожектират филми, създадени от този народ. И така, филмът „Пепел и диамант“ отвори границите на Япония първо пред Анджеевски, а след това и пред други полски писатели.[1]

Говорейки за трудностите при издаването на полските книги, преводачите от капиталистическите страни (особено от САЩ и Франция) изтъкнаха недостатъчното уважение към преводаческия труд и враждебния дух на търгашеството, обхванал издателствата, а преводачите от социалистическите страни говориха за недостига на доверие, което издателствата трябва да оказват на преводачите, които са най-компетентните съветници на издателствата при подбора на книгите за превод. Някои изтъкнаха нуждата от издаването на нови речници и особено на речник на неологизмите в полския език. Като лайтмотив във всички изказвания се възвръщаше мисълта за огромното значение на преводаческия труд. Изрично бе подчертано, че само един народ, който превежда много и от различни литератури, може да прецени правилно собствената си литература, като я види в по-широк, световен контекст. Изтъкна се и фактът, че Нобеловите премии се дават обикновено въз основа на превода на наградената творба и се апелира към Международния съюз на преводачите да продължи борбата си за признаването на преводача за творец и да бъде установена международна награда за най-хубав превод, равна на Нобеловата.

Най-голямо вълнение събуди в конгресната зала изказването на преводача от ГФР, който заяви: „По-добре е да четем взаимно книгите си, отколкото да се убиваме. Убеден съм, че никога повече не ще стреляме един срещу друг!“ Така, по спонтанен начин първият международен конгрес на преводачите на полската литература се превърна в гореща манифестация в защита на мира. И нищо чудно! Най-ценното и най-хубавото, създадено от писателите от цял свят винаги е свързвало най-здраво и най-трайно народите от всички континенти. А този, без когото тази връзка би била неосъществима, е преводачът.

---

[1] Изглежда, че филмът „Крадецът на праскови“ би могъл по същия начин да отвори границите на разни страни първо пред Емилиян Станев, а след това и пред други съвременни български писатели.

СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА ВЪВ „ФРОНТ НА ТРУДОВОБОРЧЕСКИТЕ ПИСАТЕЛИ“

Васил Колевски

Една от най-ярките прояви на борбата на българските писатели против капитализма и фашизма е основаването и дейността на Съюза на трудовоборческите писатели. Трудовоборчески писатели! Днес това понятие е почти забравено. То е свързано с определен период от политическото и литературното развитие в България — началото на 30-те години. Това е период на голям революционен подем на масите, време, когато стълкновението между експлоатирани и експлоататори придобива такъв остър характер, че мнозина са очаквали то да завърши с открит въоръжен конфликт, със смъкване на фашистката диктатура. Това е времето, когато въпреки терора и насилието, въпреки специалните закони за защита на държавата, в страната отново се появяват червените комуни — трудещите се в редица градове и села спечелват изборите и завземат местната власт. Дори София, столицата на буржоазно-фашистка България, бива превзета!

Инициативата за създаване на единен антифашистки съюз — Съюза на трудовоборческите писатели — принадлежи на пролетарските писатели, групирани около вестник „Работнически литературен фронт“. Още с учредяването на Съюза — февруари 1932 година — се взема решение за издаване на специален орган — „Фронт на трудовоборческите писатели“, първият брой на който излиза през м. юни 1932 г.[1]

Важен дял от дейността на Съюза на трудовоборческите писатели и неговия орган „Фронт“ заемат проблемите за Съветския съюз и съветската литература. Още в проектоплатформата на Съюза този проблем заема едно от централните места. В точка 3 като основна задача на съюза се определя: „Защита на съветската култура и СССР, против готвещата се антисъветска война“. Забележителни са думите, с които завършва проектът: „Да живее СССР — истинското отечество на работниците и трудещите се от целия свят и огнището на пролетарска днешна и общочовешката утрешна култура“.[2]

Това отношение на българските пролетарски писатели, на трудещите се у нас към Съветския съюз е резултат на дълбоките традиции на Българската комунистическа партия на вярност и преданост към интернационализма, към освободителното дело на пролетариата. Съветският съюз е страната, където за първи път побеждава социалистическата революция, той става авангардът на цялото човечество в борбата за унищожение на ненавистното експлоататорско общество, за тържеството на комунистическия идеал. Ето защо СССР е отечество на всички трудещи се от целия свят, той трябва да се пази като зеницата на окото. Съветският народ трасира във всички области на живота пътя към бъдещето и неговия опит е поука и пример за всички. В този дух БКП десетилетия възпитава своите членове и целия трудещ се български народ.

---

[1] По-подробно за това виж в статията „Съюзът на трудовоборческите писатели“, сп. Септември, бр. 8, 1964 г.

[2] РЛФ, бр. 47, 13 май 1931 г.

Ето защо проблемът за отношение към Съветския съюз, към съветската култура, е и проблем вътрешен, момент от общия процес — борбата за социализъм и комунизъм, която се води и в България. Не случайно този проблем предизвиква цяла дискусия при учредяване Съюза на трудовоборческите писатели. Поради непреодоляни дребнобуржоазни, анархистични разбирания, някои писатели-антифашисти се обявяват против формулировката „За защита на Съветския съюз", а приемат само „Защита на съветската култура". По време на дискусията този спор заплашва едва ли не да провали учредяването на съюза. Само пред тази опасност пролетарските писатели са били принудени да вземат компромисно решение. Но и след учредяването на съюза, те не се помиряват с това решение и излизат с критика в печата. Хр. Радевски пише статия в „РЛФ", а Г. Бакалов в сп. „Звезда". Нещо повече, тъкмо през този период сред прогресивните културни дейци в България се издига лозунгът за изграждане на социална организация на приятелите на СССР в България. В брой 10 на в. „Ехо" от 16 януари 1932 г. е публикувана статията „Долу цензурата над съветските книги, вестници, списания и филми" от Минчо Т. (псевдонимът е неразкрит), в която се казва: „Днес в СССР се твори нова материална и духовна култура. Новото ѝ е, че е антиексплоататорска, антикапиталистическа, пролетарска, социалистическа и борческа. Ето защо фашистката диктатура на българските капиталисти свирепо преследва всяко произведение на съветската мисъл и изкуство. Всички усилия се полагат, щото до българския работник, селянин и трудов интелигент да не достигне освободителното, борческото слово на СССР". В статията се отбелязва, че полицейският произвол в България по това време не дава възможност да се използува дори това, което Законът за защита на държавата, централната фашистка власт формално разрешава. Всичко това налага организираното противопоставяне на този произвол, създаването на организация, която да обединява усилията на всички приятели на Съветския съюз и съветската култура. „Не е ли време — пише авторът — да се пристъпи към о р г а н и з а ц и о н н о т о о б х в а щ а н е на всички ония, които така или иначе се интересуват и са приятелски настроени към СССР? А те са в н у ш и т е л н а т а ч а с т от дребната буржоазия и нейната интелигенция — за работниците не става и дума!"

И такъв Съюз на приятелите на СССР действително бива изграден. Неговото учредяване става на 29 юни 1932 г. Значителна част от ръководството на този съюз се състои от писатели, комунисти и безпартийни, които влизат и в ръководството на Съюза на трудовоборческите писатели — Людмил Стоянов, Николай Хрелков, Гьончо Белев, Александър Жендов и др. В информацията на учредителното събрание се казва: „Съюзът на приятелите на СССР, който е една масова организация, си поставя за задача да създаде тесни връзки със СССР и да се бори и въздействува за неговата защита от стопански, военни и други нападения срещу него"[1]. По такъв начин, това, което партията формално не успява да постигне при създаване Съюза на трудовоборческите писатели — да се впише в устава на съюза формулировката „Защита на СССР", се постига чрез създаването на Съюза на приятелите на Съветския съюз. Казвам формално, защото на практика, както ще видим, цялата дейност на Съюза на трудовоборческите писатели и на неговия орган „Фронт" е насочена не само в защита на съветската култура, но и на СССР въобще. И тази защита не е косвена, а пряка, чрез целия художествен и публицистичен материал във „Фронт". Тя се декларира като една от най-важните задачи на прогресивните писатели в България. Така например, със статията „Свободен път на истината върху СССР", се казва: „Затова наш дълг е да изнесем пълната истина, за да защитим с това Съветския съюз, който е заплашен от всички страни". Това са думи на А. Барбюс, след които авторът на статията Вл. Топенчаров продължава: „Да изнесем истината за Съветския съюз, за да отбием калната вълна от лъжи, насочени срещу грандиозното дело на Съветите — това е дълг и на българската непредничава нефашизирана и трудовоборческа интелигенция".

---

[1] Ехо, бр. 137, 5 юли 1932 г.

Ръководството на Съюза на трудовоборческите писатели съзнава ясно огромната роля на съветската литература за възпитанието на творческата интелигенция, на целия народ в марксистко-ленински дух. Не случайно централно място сред изданията на издателството на съюза „Мусала“ заема съветската литература. По обявите, публикувани във „Фронт“, се вижда, че Съюзът на трудовоборческите писатели издава или разпространява чрез своето издателство книгите: „Майка“, „Моите интервюта“, „В Америка“ от Горки, разговорите на Клара Цеткин с Ленин, „Химни на труда“ от Гастев, „Монистическият възглед върху историята“ от Плеханов, Студията на В. Брюсов „Руската поезия вчера, днес и утре“ и др.

Победата на социалистическата революция в Русия укрепва вярата на трудещите се от целия свят в реалността и достижимостта на комунистическия идеал. Тази победа сочи изхода от борбата и на изстрадалия български народ. „Грамадна част от българското население — пише Хр. Радевски — под международното влияние на социалистическата практика в Съветския съюз и под влиянието на борческата, разобличителната работа на пролетарската организация в България, ясно вижда изхода от днешния капиталистически гнет и никакъв полицейски терор не може да принуди това болшинство да мисли така, както мислят узурпаторите на неговите права“[1].

В оценката на идеологическия живот в СССР писателите от „Фронт“ изтъкват, преди всичко, неговия класов и народностен характер. „Два лагера стоят настръхнали един срещу друг — пише А. Жендов. От една страна, ситите и техните слуги, от друга — осъдени на гладна смърт от господствуващия ред“[2]. В този гигантски класов двубой СССР оглавява многомилионната армия на трудещите се, ето защо съветската партийна и класова култура е истинската човешка култура, тя е знаменосец на хуманизма и прогреса в света. Пътят на Съветския съюз, на съветската литература и култура — това е път към бъдещето на цялото човечество, на прогресивната световна култура, която е свързана с борбите и вълненията на трудещите се. „Краят на войната и руската революция донесоха ново обществено състояние — пише Ламар в статията „За изкуството и реакцията“ в бр. 1 на „Фронт“. — Милитаризмът се продъни от пресищане, а идеята за осъществяване на социализма доби един реален израз. Масите, които взеха участие във войната и видяха другия лик на живота, подириха правата си. Това се случи в Унгария, Германия, че и у нас. Не са важни резултатите. Преценявайки по канавата на историческото развитие, където набожда иглите си и изкуството, ще дойдем до следното: след тези събития изкуството трябваше да намери излаз на брега на едно реално осъществяване.

Руската революция даде първият тласък.“

Опитът на Съветския съюз, на съветските творци в изграждането на новата социалистическа култура е толкова по-ценен и плодотворен за пролетарските и антифашистки писатели у нас, като се има предвид, че цялата наша прогресивна култура в миналото се изгражда до голяма степен под благотворното влияние на прогресивната руска култура. „Българската интелигенция се зароди, разви и укрепна в скута на борчески напредничавата руска общественост“. Тези думи на О. Василев от статията му „Страх“ в бр. 3 на „Фронт“ отразяват една истина, против която не смеят да възразят дори и най-яростните противници. Писателят призовава всички творци, които са верни на великите хуманистични идеали на руската литература от миналото, да застанат на открита борба срещу реакцията.

С призив да се последва примерът на най-крупните руски писатели, посветили живота и творчеството си на великото дело на революцията — се обръща към българските творци и Меруда Хорелли (Т. Генов). Той проследява големите колебания, които съществуват в средите на творческата интелигенция от цял свят в периодите на социалните сътресения. В такова време от извънредно голямо значение е ролята на културния революционен авангард за спечелване колебаещите се в името на революцията. Примерът на Блок, Брюсов,

---

[1] Фронт, бр. 3, 5 октомври 1932 г.
[2] Фронт, бр. 1, юни 1932 г., стр. 17.

Гео Милев и др. показва, че при един правилен подход към такива честни, неспокойни, търсещи истината творци, те могат да бъдат спечелени за делото на революцията. В това Т. Генов вижда и главното предназначение на Съюза на трудовоборческите писатели: „Трябва ли да чакаме само стихийното преливане на недоволниците дребнобуржоазни интелигенти към нас, за да дочакаме също така стихийният отлив в дните на засилена реакция, или и ние от своя страна сме длъжни да улесним прехода на тия обезверени от господствуващата класа нейни синове, да им помогнем да се очистят от класовата си ръжда, да им помогнем да осмислят своето недоволство с принципите на класовата борба, да налеят с пролетарско класово съдържание борбата си за освобождение на човека, за да могат да устоят докрай прави в тази борба“[1].

Но за да бъде изпълнена с успех тази повеля на времето, необходимо е ръководната сила на Съюза на трудовоборческите писатели, ядрото от пролетарски писатели да преодолеят слабостите на теснячеството, да преодолеят особено догматичните левосектантски възгледи, които господствуват по това време в ръководството на партията. Незаменима школа в това отношение е пак опитът на КПСС, на Съветския съюз, безсмъртното дело на Ленин. Борбата за истинско, социалистическо изкуство е борба на два фронта — против влиянието на буржоазната идеология и сектантството, против „левичарството“. Новото изкуство ще се роди от новия живот, но то ще израсне върху цялото прогресивно идейно-естетическо богатство, натрупано в многовековната история на изкуството.

Трябва да се отбележи, че редакцията на „Фронт“ търси и препечатва от съветския печат именно такива материали, в които се критикува левосектантството, ограниченият, догматичен подход към творците и към проблемите на изкуството. Характерна в това отношение е статията на Вл. Александров „Съветска музика“, публикувана в бр. 2 на „Фронт“ „Възможно ли е съветската музика — пише авторът — да бъде поставена на основи, нямащи нищо общо с музиката от миналото? Болшевишкият писател Киршон в една своя сказка за „Идейните позиции на съветската литература“ казва: „В разгара на гражданската война, когато руският писател държеше пушка в ръцете си, групата „Новатори“ си присвоиха привилегията да бъдат писатели. Търсейки нова база за пролетарското изкуство те сведоха литературата до журнализъм, художеството до плакат, а музиката превърнаха в шум“. Днес това безредие е преодоляно. Руското пролетарско изкуство стои на базата на голямото изкуство от миналото. Болнавите търсения на буржоазно упадъчното течение са отхвърлени от съзнанието на пролетарския художник. Вместо тях в руското пролетарско изкуство прониква едно здраво „тенденциозно“ виждане. То се опира на широките народни маси и на техния класов морал“.

От принципиално значение за правилното разрешение на тези въпроси е статията на Бела Илеш „По пътя на МОРП“. Авторът — генерален секретар на Международната организация на революционните писатели — проследява пътя на създаването и израстването на тази организация. Известно е, че след Харковската конференция на МОРП през 1930 г. колективът пролетарски писатели в България около „РЛФ“ е бил обявен за секция на МОРП, а самият вестник „РЛФ“ — за орган на секцията. Бела Илеш подчертава, че главната слабост в работата на МОРП от основаването му през 1927 до 1930 г. е левосектантството, неумението да се работи с прогресивните демократични писатели, които още не са усвоили марксизма-ленинизма, но симпатизират на социализма, имат враждебно отношение към реакцията и фашизма. И тази критика се отнася както за работата на съветските писатели, така и за дейността на пролетарските писатели в капиталистическите страни. Спирайки се на положението сред съветските писатели, авторът пише: „Този факт, че единствената литературна организация беше РАПП ни доведе до погрешния извод, че това положение тъй трябва да остане за целия период на пролетарската диктатура. Ние всестранно се мъчехме да отдалечим от нашата току-що създадена организация останалата съветска литература, която не участвуваше в РАПП, като при това употребявахме най-

---

[1] Фронт, бр. 11, 23 декември 1932 г.

грубите методи на администриране. Например ние не допуснахме на конференцията Владимир Маяковски“[1].

Подобни ултралевичарски уклони авторът сочи и в дейността на Съюза на немските пролетарски писатели. Такива грешки допущат в своята дейност и българските пролетарски писатели. В борбата за преодоляване на тези грешки и слабости се създава Съюзът на трудовоборческите писатели. Така че работата в този съюз пролетарските писатели у нас разбират като изпълнение на своя партиен и интернационален дълг. Пролетарските революционни писатели в България се стремят да следят отблизо живота на МОРП, всички указания, съвети, напътствия, които тази организация дава. Те се чувствуват частица от единния отред на прогресивната световна литература. Многократно в пролетарските и антифашистки издания у нас се препечатват материали от органа на МОРП — „Литература на световната революция“. Л. Огнянов Ризор в бр. 8 на „Фронт“ прави преглед за двете годишнини от излизането на това списание. След като сочи кога започва, кои са главните редактори, на колко езика излиза и пр., Ризор определя същността на художествените материали, публикувани в списанието: „Основните линии на художествения отдел на списанието са три: борбата против войната, залезът на капитаристическия свят и могъщият размах на социалистическото строителство в СССР“. Особено високо Ризор цени ролята на списанието за утвърждаване на марксистко-ленинската естетика.

Разбира се, най-верният компас в това движение напред по пътя на борбата за обединяване на всички творчески антифашистки сили в името на социализма е мисълта и делото на Ленин. С пълното съзнание, че само марксистко-ленинският подход към обществените и литературни явления ще осигури успешното изпълнение на задачите, поставени от живота, редакцията на „Фронт“ проявява най-голям интерес към теорията и практиката на Ленин. И този интерес не е случайно явление. Това е част от оня голям, противоречив и сложен процес, който довежда до истинско ленинизиране на организационната и идеологичната работа на БКП с победата на димитровския курс в нея.

В бр. 3 на „Фронт“ са публикувани спомените на Надежда Крупская „Ленин и художествената литература“. В тях тя разказва за голямата любов на Ленин към художественото слово, особено към достиженията на руските класици от XIX век. „Аз донесох със себе си в Сибир Пушкин, Лермонтов, Некрасов. Владимир Илич ги нареди около кревата си наред с Хегел и ги препрочиташе вечер отново и отново. Най-много той обичаше Пушкин“. Можем да си представим какво отражение са имали тези спомени на времето в СССР и у нас. Вулгарно-социологическата критика, чужда на естетическата същност на изкуството, е обявила Пушкин за „дворянски поет“. У нас левосектантите отричат изцяло патриарха на българската литература Иван Вазов. А най-великият пролетарски революционер Ленин обича Пушкин!

Н. Константиновна разказва и за интереса, който Ленин е проявявал към творчеството на писателите революционни демократи — Чернишевски, Херцен, Писарев, Шчедрин и др., за вниманието, с което той е препрочитал техните най-крупни произведения. Притежавайки огромна култура, проявявайки изключителна широта по въпросите на изкуството, Ленин отстоява твърдо класовия подход към литературата, обявява се против лъженоваторското „ляво“ изкуство, съветва младежите да знаят, да обичат, да следват и развиват богатството на класическата руска и световна литература.

Брой 14 на „Фронт“ от 18 януари 1933 г. е посветен на В. Ленин, К. Либкнехт и Р. Люксембург. В уводната редакционна статия се казва: „Съюзът на трудовоборческите писатели е непартийна, но класова организация, неговото съществуване и работа се осмислят единствено от борбите на трудещите се. И сега, когато пред спомена за тези три големи имена трудещите се от цял свят се покланят, писателите-трудовоборци не могат да не се присъединят към тях.“ Животът и делото на пролетарските водачи става пример за всички борци, а техният образ утвърждава образа на новия човек, човекът с комунистическа

---

[1] Фронт, бр. 17 февруари 1933 г.

нравственост. „Техният подвиг прерасна в знаме на трудещите се и потиснатите народи от целия свят.“ В центъра на първа страница е отпечатана голяма рисунка на Ленин от Ал. Жендов. Рисунката, изпълнена в смела експресивна форма, е много близка до фотографията, за която говори в своя „Разговор с др. Ленин“ Владимир Маяковски. В разказа „Страшната вест“ Иван Колев (Орлин Василев) разкрива дълбоката скръб, с която трудещите се в нашата страна са посрещнали вестта за смъртта на Ленин. На 1-вата страница на вестника е отпечатан откъс от очерка на М. Горки „За Ленин“ в неговата първа редакция. „Той беше прям и прост, както това, що говореше. На героизма му липсваше всякакъв външен блясък. Героизмът на човек, който със своята тежка работа за щастието на хората се е отрекъл от всички светски радости“. По-късно Горки преработва своя очерк и премахва тези черти на аскетизъм от образа на Ленин. Но в условията на жестоката фашистка диктатура, когато БКП с десетилетия е възпитавала у своите членове пълна преданост на делото на пролетариата, тези думи на Горки са прозвучали откъм техния положителен смисъл. Затова и редакцията, пропущайки няколко пасажа от очерка, започва именно с тях. Те до голяма степен намират потвърждение и в следващия епизод на очерка, в който се говори за любовта на Ленин към музиката и по-специално за неговата висока оценка на „Appassionata“ от Бетховен и в същото време се дават неговите сурови думи: „Но често не мога да слушам музика. Действува твърде силно върху нервите. Ще ти се да брътвиш мили глупави неща и да гладиш по главичките хората, които живеят в мръсен ад и все пак успяват да създават такава красота. А днес не бива да се глади по главичките. Ръката ти ще отхапят, трябва да се бие, твърдо и страшно по тия глави, ако и идеалът ни да отрича всяко насилие. Хм! Хм!. . .“

В същия бр. 14 на „Фронт“ в съкратен вид е публикувана и статията на А. Луначарски „Ленин и изкуството“. И от нея редакцията подбира онези моменти, които са от най-голямо значение, имат пряко отношение към литературния живот у нас. Ленин споделя с Луначарски своето огорчение от това, че е нямал и не ще има време да се занимава с изкуството, защото всичките му сили и време са погълнати от борбата за победата на комунизма. Луначарски разказва за рязко отрицателното отношение на Ленин към псевдоноваторското изкуство на скулпторите-футуристи, чиито „творби“ са били предложени за проекто-паметници. „Той се извънредно много зарадва на бележката ми, че не виждам нито един проект, който би бил достоен за изпълнение и ми каза: „А аз се боях, че ще поставите някое футуристично плашило“. В статията се разкрива и отношението на Ленин към Пролеткулт. Тази културно-просветна организация в България се създава и функционира за кратко време до Септемврийското въстание 1923 г. фактически като комисия към ЦК на БКП и в нея не се проявяват ония отрицателни тенденции за автономия от партията, които намират израз в дейността на Пролеткулт в СССР. Но сред болшинството пролетарски писатели у нас през първата половина на 30-те години се проявява нихилизъм към литературното наследство. Ето защо тези проблеми са били твърде актуални и разбиранията на Ленин несъмнено са съдействували за преодоляване на догматизма и сектантството, за утвърждаване на истинско партийното ръководство на литературния фронт.

Под заглавие „Из писмата на Ленин до М. Горки“ в същия брой 14 редакцията на „Фронт“ запознава читателите с тесните лични връзки, които са съществували между вожда на революцията и великия пролетарски писател. В един от най-тежките периоди на руското революционно движение — годините след разгрома на първата руска революция от 1905 г. — Ленин дава указания на Горки да организира издаването на списание, легално издание на партията, около което да се групират всички демократично настроени писатели. Ленин решително отхвърля забележката на Горки, че „липсват достатъчно добре сработили се хора“ за тази задача: „Едно списание би принудило да се сработят достатъчно множество хора, едно списание или някакъв друг събирателен пункт“. Колко навреме звучат тези думи в България в началото на 30-те години, когато се изгражда Съюзът на трудовоборческите писатели и започва да излиза неговият орган „Фронт“!

Името на Горки вече четвърто десетилетие не слиза от устата на прогресивната интелигенция и трудещите се в нашата страна. Трудно е, както пише навремето Бакалов, да се каже за него „чуждестранен писател". Със своите художествени произведения, със своя жизнен борчески път той е навлязъл дълбоко в живота на българския народ, станал е неразделна част от него, фактор в неговото обществено и литературно развитие. „Ако някога у нас дойде културен историк — пише д-р Асен Златаров в статия, поместена по-късно като предговор към романа „Делото на Артамоновци" — и поиска да разбере сърцето на мислеща България от края на миналия век и началото на сегашния, не може да не срещне името на Максим Горки като учител и будител"[1].

По времето, когато излиза „Фронт", Горки е начело на организационния комитет, който има за задача да проведе на дело постановлението на КПСС за преустройство на творческите организации, да подготви създаването на единния съюз на съветските писатели, неговия учредителен конгрес. Макар и при различни условия, това е дейност аналогична и близка до дейността на пролетарските и антифашистки писатели в България. Те също се стремят да преодолеят разпокъсаността на силите, да обединят прогресивните творци в името на голямата цел — освобождението на народа от буржоазно-фашистката диктатура.

Всичко това обяснява защо във „Фронт", както и в другите пролетарски и антифашистки издания името на Горки заема централно място.

Освен очерка за Ленин, разказа за него и разменените писма, за които стана дума по-горе, редакцията на „Фронт" публикува още редица художествени и публицистични произведения на великия писател. От многотомното творчество на Горки редакцията избира и публикува тия произведения, които са най-съзвучни с времето, които ще окажат най-голямо въздействие за комунистическото възпитание на трудещите се. На първо място, разбира се, това е революционната „Песен на буревестника", напечатана в бр. 5 в превод на Л. Стоянов В атмосферата на ожесточена класова борба, когато трудещите се в България живеят с мисълта, че са в навечерието на последния решителен бой, произведението на Горки прозвучава в прекия смисъл на думата като вик на буревестник. Не случайно то бива публикувано почти по едно и също време в няколко антифашистки издания в България!

От творбите на Горки, написани след Октомврийската революция, редакцията на „Фронт" публикува такива, в които най-ярко е отразен героизмът на съветските хора в изграждането на новото социалистическо общество. В условията на капитализма и фашизма, при които излиза „Фронт", главна задача на прогресивните писатели е да мобилизират силите на трудещите се за смъкване на фашизма, за утвърждаване властта на трудещите се. Но тази борба се води не в името на разрушението и отрицанието. Това е преди всичко борба за изграждане на един нов, справедлив, мечтан от цялото човечество свят — светът на комунизма. Съветският съюз е страната, която първа полага основите на тоя нов свят. Максим Горки — вдъхновеният певец на революцията, който със силата на художественото слово отрече античовешкото общество на експлоататорите — прославя възторжено трудовия героизъм на съветския народ! Редакцията на „Фронт", цялата прогресивна общественост по това време в България, възприема социалистическото строителство в СССР като реализираща се заветна своя мечта. Ето защо във „Фронт", както и в другите пролетарски и антифашистки издания, наред с произведенията като „Песен за буревестника", свързани пряко с революционната борба, централно място заемат и произведенията на Горки и на други съветски писатели, в които е отразен патосът на социалистическото строителство. В бр. 9 на „Фронт" е отпечатан откъс от книгата „Разкази за героите", а в бр. 5 е публикувано писмото на Горки до работниците в Магнитострой. „Задачите, които сме си поставили, — пише Горки, — са гигантски. Никой до днес, нито един народ на света не се е опитвал да си постави толкова велики цели и задачи."

Изпитвайки законна гордост от великото дело, на което е посветил силите си съветският народ, Горки не закрива очи пред многобройните трудности, които се изпречват по пътя

---

[1] Литературен глас, бр. 164, 15 X. 1932 г.

на осъществяването на това дело. Но той е уверен, че народът, който намери сили да извърши Октомврийската революция, да победи в гражданската война, ще отстои на тези трудности, ще изпълни с чест своята велика историческа мисия. Тази гордост на великия писател прелива и в гърдите на стенещите под игото на фашизма трудещи се в България. Колкото по-величествена, по привлекателна е картината на свободния живот, на мирния съзидателен труд при социализма, толкоз по-непоколебима ще бъде вярата на борците-комунисти, толкоз по-силен ще бъде стремежът да видят и в своята родина България осъществена тази мечта. Около този устрем, около тази вяра в бъдещето кристализира целият душевен мир на борците. Те определят и същността, патоса на пролетарската и антифашистката литература в България от този период. И неоценимата заслуга на съветската литература и особено на родоначалника на тази литература Максим Горки се състои именно в това утвърждаване основните принципи на новия живот и новата литература и у нас, въпреки терора, въпреки преследванията и насилията на буржоазно-фашистката власт.

Ярък израз на благодарността на прогресивните антифашистки писатели към Горки за всичко онова, което той е направил за развитието на световната социалистическа литература, е откритото писмо — поздравление до писателя, публикувано на първа страница в бр. 5 на „Фронт". Писмото е един от най-характерните документи от историята на българо-съветските литературни връзки. То е не само един сърдечен поздрав до любимия писател, а публична декларация за това, какво представлява творчеството на Горки, новата социалистическо-реалистична съветска литература за прогресивните български писатели, каква роля играе тя в обществения и литературния живот на България. Писмото е кратко и понеже досега е останало почти неизвестно, цитира се изцяло:

„Другарю Горки,

Част от вулкана-възторг, с който трудещите се и потиснатите от цял свят наред с освободените творци на светлото утре в СССР посрещат 40-годишния празник на великото ви дело, е и нашият пламенен поздрав от името на трудовоборците-писатели в България.

Ние — вашите книги и дела ни учеха и учат да се борим за пълно освобождение на човека — дължим твърде много вам, другарю Горки. Вашият пример окриля и вдъхновява работата ни тук, опрени на него ние по-твърдо срещаме ударите на врага. Защото вие знаете — не сте били щадени на времето от ударите на руското самодържавие — колко трудна е нашата задача. Под кръстосания огън на фашистката полицейска и „културна" реакция ние трябва да строим колоните на нашия литературен фронт, да организираме и ръководим единната борба на писателите-антифашисти, да градим основите на наше ново трудовоборческо изкуство. И всичко това през телените мрежи на една полицейска цензура, пред която и куриозите на николаевската цензура бледнеят дори, под угрозата на един средновековен з а к о н з а з а щ и т а н а д ъ р ж а в а т а и в ноктите на произволи, които далече надхвърлят и закона за защита на държавата дори.

Но въпреки всичко, с цената на скъпи жертви, ние водим нашата борба и ще я водим. Вашето четиридесет годишно дело е наше знаме в тая борба, другарю Горки, и ние знаем, че с него победата е сигурна!

ОТ ФРОНТА
на трудовоборческите писатели
в България"

Брой 3 на „Фронт", където е публикувано писмото, е посветен на Горки, на неговата 40-годишна творческа дейност. В броя са публикувани „Песен за буревестника", писмото до работниците от Магнитострой, а така също една рецензия на Б. Дановски за постановката на пиесата „На дъното" в Народния театър. За съжаление не само тази рецензия, но целият пролетарски и антифашистки печат има отрицателно становище към тази постановка на Н. Масалитинов, не оценява нейната положителна роля, не долавя усилията на известни среди в Народния театър да се ориентират към съветската драматургия.

Във връзка с юбилея на Горки Съюзът на трудовоборческите писатели устройва в София и провинцията честувания на писателя, които се превръщат в истинска манифе-

стация на любовта към Съветския съюз и съветската литература, укрепват авторитета на Съюза на трудовоборческите писатели. В редакционната уводна статия „Пред нови борби“ в бр. 12 на „Фронт“ се казва: „За изтеклото време Съюзът на трудовоборческите писатели, въпреки терора и полицейските забрани, успя да организира и изнесе две литературни четения и чествуване на Максим Горки по случай 40-годишния му юбилей. Масовото посещение, въодушевлението, с което бяха срещнати литературните четения и чествуването на Горки, бяха доказателство за широките симпатии на масите към СТБП“. Отделно съобщение за чествуването на Горки в градовете Плевен и Пловдив е поместено в бр. 19 на „Фронт“. В него се казва: „Писателите Людмил Стоянов и Орлин Василев са прочели сказки на тема: „Творческият път на Горки“ и „Горки и руският царизъм“. Артистът Владимир Трендафилов е рецитирал „Песен за сокола“ и „Буревестникът“.

Специална редакционна статия във връзка с юбилея на Горки е поместена в бр. 2. В нея се говори за непримиримостта на Горки към руското самодържавие, за големия авторитет на писателя и за чествуването, което се готви в СССР във връзка с юбилея. И всичкото това се пише в „царска България“, където агентът на немските империалистически кръгове цар Борис III води същата антинародна политика, каквато са водили навремето руските царе! В бр. 7 на „Фронт“ е публикувана голяма част от рецензията на Ю. Юзовски за пиесата на Горки „Егор Буличов“. В бележка от редакцията се изтъква, че пиесата има шумен успех в Москва, че тя „чертае нови пътища в съветската драматургия“. В рецензията се разкрива дълбоко социалният характер на Горкиевата драматургия, нейното новаторство, което обърква немалко критици. Юзовски сочи истинския конфликт в пиесата, който издига героите и проблемите до обобщения, валидни за целия експлоататорски свят. „За това — пише той — „Егор Буличов“ не е просто пиеса за костромския търговец Буличов, боледуващ и умиращ от рак в черния дроб. Това е драматически памфлет против собствеността, против „чуждата улица“, против стария свят, който осакатява човечеството!

Затова зрителят, излизайки от театъра, изпитва не жал — ах, горкия! — към болния от рак търговец. А подем. Жажда за борба със стария свят и неговите остатъци. Борба в името на тая идея, която като лаймотив минава през цялото творчество на Горки от Макар Чудра до Клим Самгин, идея, заключена в искрящата формула:

„Човек — това звучи гордо.“

Доколко силно е било влиянието на Горки в България показва фактът, че всички, дори и най-реакционните издания са принудени да поместват материали за писателя. Разбира се, всяко от тези издания върши това по своему. Така например списание „Хиперион“ — орган на символистите — величае Горки главно за неговия „босяшки“ период на творчество. Редакторите на „Зора“ всячески се мъчат да разграничат „чистия“ писател Горки, който щял да остане в историята, и болшевика Горки, който щял да се забрави. Вестникът помества дори и фотографията на Горки, но под нея вместо откъс от негово произведение или биографични бележки, публикува сведения за . . . руските иконописци, за новите модели светии![1]

Във фашизирания буржоазен печат се появяват и открити нападки и клевети срещу великия съветски писател. Срещу подобни писания, напечатани в „Изгрев“, е отправена саркастичната бележка на „Чичо Слон“ (Ал. Жендов) в бр. 4 на „Фронт“. Жендов осмива нелепото твърдение на „Изгрев“, че за тържественото чествуване на Горки в Болшой театър писателите били заставени насила да отиват. С още по-голямо възмущение Жендов реагира на циничното подмятане в „Изгрев“, че Горки бил „лакей“ на болшевиките: „Горки призовава писателската младеж да служи на работниците и селяните и това звучи в ушите на „Изгрев“ като позив към най-долните, най-користолюбивите страни на човешката природа. А когато на търг с явна и тайна конкуренция писателчета и художници предлагат

---

[1] Зора, бр. 3819, 26. III. 1932 г.

„художествен“ онанизъм на чорбаджиите — това в ушите на „Изгрев“ отеква като божествена хармония, симфония на чистото изкуство.“

И така, Максим Горки заема централно място във „Фронт“. Редакцията на вестника утвърждава неговия жизнен и творчески път като пример за прогресивните писатели в България, използува неговите произведения за комунистическото възпитание на трудещите се, утвърждава комунистическата партийност на писателя, прякото служене на делото на революцията като висш естетически принцип, разобличава мнимата свобода на буржоазния печат и литература. Името на Горки, неговото дело се издигат като знаме в борбата и в литературата.

Редакцията на „Фронт“ излиза своевременно с рецензия за произведенията на съветските писатели, които въпреки фашисткия терор се превеждат и издават в България. В бр. 8 РУВ (Славчо Васев) дава оценка на току-що излезлия от печат роман на Фадеев „Разгром“. Авторът на рецензията бърза да заинтригува читателите да потърсят и прочетат колкото се може по-скоро това забележително произведение на съветската литература: „Читателите ще имат удоволствието да прочетат една с голямо майсторство написана книга — написана свежо и просто.“ Рецензентът е във възторг преди всичко от жизнената правда на романа. Той успява да разкрие основните черти на изградените от Фадеев образи. Левинсон, според него, „е уловил невидимите нишки на душите на отредниците и ако им каже в огъня да стъпят, ще стъпят“. Колебаещият се интелигент Мечик не може да се почувствува свой човек сред народа. „Мечиковци не могат да се доближат до първичната простота на хората — на рудничарите и мужиците. Това прави Левинсон, прави го и Фадеев, който с такава сила и простота е пуснал да живеят героите му по страниците на книгата: „Непобедимостта на партизанския отряд, според рецензента, е символ на непобедимостта на движението. Извършва се един световен процес, чието начало е възвестено от изстрелите на „Аврора“ и никой не е в състояние да спре развитието на този процес. В следващия брой 9 на „Фронт“ е отпечатана и доста подробна рецензия от Сл. Васев за преведения роман „Волга се влива в Каспийско море“ от Б. Пилняк. В рецензията се изтъкват предимно новите жизнени явления, легнали в основата на повествованието.

По случай 70-годишнината на Ал. Серафимович в СССР се появяват много статии, някои от които, въпреки терора, цензурата и специалната карантина по отношение на съветския печат (както пише по това време Л. Стоянов) успяват да проникнат и в България. Това дава възможност на редакцията на „Фронт“ да запознае, макар и накратко, своите читатели с тоя крупен съветски писател. От статията, препечатана от „Литературная газета“, са взети главно ония пасажи, в които се подчертава единството в борческия жизнен и творчески път на Серафимович: „Произведения, като „Железният поток“, например, може да създаде само писател, взел активно участие в борбата срещу врага на фронтовете на гражданската война“. Подобни мисли помагат на писателите-комунисти, на борците против фашизма да привличат в своите редове все нови и нови творци, да утвърждават марксистко-ленинските разбирания за изкуството. И действително, историята показва, че най-значителни произведения през периода на фашизма написаха ония български писатели, които бяха кръвно свързани с живота и борбите на народа. В статията за Серафимович се цитира и високата оценка, която Ленин дава на неговото творчество: „Вашите произведения ни внушиха дълбока симпатия към Вас и много искам да Ви кажа, как нужна е на работниците и на всички нас Вашата работа“. Тези думи на Ленин са удар както срещу клеветите на буржоазната преса, която истерично крещи, че победата на пролетарската революция означавала гибел за изкуството, така и против ограничените догматични разбирания за литературата, каквито за съжаление се проявяват по това време в България. Думите на Ленин подкрепят позицията на българските писатели-комунисти и антифашисти, които воюват на тия два фронта. Редакцията използува статията за Серафимович, за да напомни на читателите (в бележка под линия в същия брой 15, където е напечатана статията), че романът „Железният поток“ е преведен на български и издаван от издателство „Ехо“.

Такова „неприето“ от журналистическата практика явление — вмъкване на съобщ е-ния и цели обяви под линия — е твърде характерно за антифашисткия печат от оня период. То е една от формите за пропагандиране на съветската книга. С подобна бележка от редакцията е напечатан и откъс от поемата „Хармоника“ на Ал. Жаров в превод на Хр. Радевски. В него се осмива излишната „праволинейност на комсомолския секретар Тимошка, който се откъсва от непосредствения живот на младежта и се затваря между параграфите на устава, между страниците на докладите и брошурите — един въпрос твърде актуален и за нашето младежко и не само младежко движение. Известно е, че победата на димитровския курс в БКП се характеризира не само с преодоляване на сектантството и догматизма в чисто партийно-политически аспект, но и с утвърждаването на новия тип комунист-масовик, свързан непосредствено с живота на народа, с неговите болки и радости.

Значително място в страниците на в. „Фронт“ заемат преведените материали от и за Иля Еренбург. Тъкмо по това време Еренбург написва няколко произведения, с които утвърждава социалистическите преобразования в съветската страна, разкрива героизма и драматизма на времето. Голяма част от тези произведения — „Ден втори“, „На един дъх“, „Москва на сълзи не вярва“ — още в началото на 30-те години биват преведени и издадени на български език. Като се има предвид и голямата популярност на Еренбург на Запад, лесно може да се обясни интересът към неговото творчество. Позовавайки се на неговата култура, на дългото му престояване във Франция, редакцията на „Фронт“ се стреми чрез статиите на Еренбург да отговори на редица актуални проблеми от развитието на световната и по-специално на френската литература. С тази цел във вестника са публикувани информацията „Еренбург в Москва“, (бр. 2) и статията на Еренбург „Кой ще наследи културата“ (бр. 19). В тях се говори за изолираността, в която се намират писателите в капиталистическото общество, за формалните самоцелни търсения, до които достигат много от тях. „Аз знам, пише Еренбург“ — че млади френски писатели пишат блестящи книги, в които няма нищо. . . Помислете: да напишеш роман от 300 страници, в който няма ни характер, ни сюжет, ни идея. . . Не е трудно да се разбере трагичното положение на френските писатели. Знам какво е лошо проветрена стая и какво значи безразличието на хората.“ В противовес на тая задушаваща атмосфера в капиталистическото общество Еренбург сочи голямата заинтересованост на съветските хора от проблемите на изкуството. Съдбата на литературата и изкуството е свързана със съдбата на социалистическата революция. Ето защо Съветският съюз, съветските писатели са истинските приемници и продължители на великите традиции от миналото. Еренбург проследява различното отношение на прогресивните творци от Запад към съветската литература. Докато непосредствено след Октомврийската революция има една обща симпатия, която се гради повече на емоционална основа, то в началото на 30-те години е налице диференцирано и по-задълбочено възприемане на новото в съветския културен живот. Писателят с основание изтъква, че най-голям успех би имало онова произведение от съветската литература, което би показало правдиво новото в живота на съветския народ; „Ако съветските писатели биха съумели да покажат живия човек, ако биха написали роман за нашия двадесет годишен младеж — такова произведение би обиколило цяла Европа.“ Успехът, който има романът на Н. Островски „Как се каляваше стоманата“, показва колко правдиви са тия думи, които важат с пълна сила и днес за съвременната българска и съветска литература!

Но разкривайки перспективите за развитието на културата в СССР, израстването на новия читател в съветската страна, Еренбург абсолютизира формалните достижения на западното изкуство, разглежда тия достижения откъснато от съдържанието на новото изкуство и затова стига до погрешния извод, до грубата аналогия: „Младите съветски писатели чакат пример от Запад. Също така, както инженерите от Кузнецк чакаха своите машини“. Не издържат изпитанието на времето и някои прогнози на Еренбург за развитието на прогресивната френска литература.

В брой 18 на „Фронт“ е публикуван очеркът „Борса на отровите“ от видния съветски публицист М. Колцов.

Развитието на съветската литература, творческият път на отделни съветски писатели се вземат като пример при оценката на творчеството на българските прогресивни писатели, при посочване перспективите пред тях. Така например в голямата статия „Поезията на Ламар“ Меруда Хорелли (Т. Генов), след като проследява своеобразното творчество на Ламар, социалния и естетически бунт в неговата поезия, заявява, че до голяма степен това са особености почти на всички прогресивни поети на света от първата четвърт на века и като илюстрация на своята мисъл сочи идейно-естетическото развитие на Маяковски. Но докато у певеца на Октомврийската революция стихийният бунт е кристализирал с утвърждаването на пролетарската диктатура, то тоя процес у Ламар, според Генов, още не е завършен, това е все още една голяма творческа задача. Генов прави аналогия между оптимизма в поезията на Ламар и на Маяковски, оптимизъм, произтичащ от надживяването на дребнобуржоазния сантиментализъм и песимизъм, идващ от осъзнаване силата на работническата класа, на трудовия народ. Генов говори и за родство на формални белези в творчеството на Ламар, на ранния Маяковски, Есенин и др.

Редакцията на „Фронт“ намира повод да изтъкне, че един от най-крупните слависти Н. С. Державин още през 1930 г. е приет за член-кореспондент на Българската академия на науките. В статия, публикувана в бр. 10, се рецензират Известията на института по славяноведение в СССР, излезли през 1932 г. с предговор от Державин. В Известията са публикувани статии от Державин, Г. Бакалов и др., посветени на българската литература и история. Авторът на статията се спира подробно на предговора на Державин, в който се изтъква необходимостта от неразривната връзка между науката и борбата за победата на социалистическата революция.

Редакцията на „Фронт“ се стреми да даде колкото се може по-пълна представа за цялостния културен живот в СССР, а не само за литературата. В бр. 15 на вестника са публикувани изказвания на видния съветски режисьор К. С. Станиславски по проблемите на театъра: „Ние, художниците на сцената в Съветския съюз, сме поставени в такива условия, за които западните режисьори могат само да мечтаят.“ Можем да си представим какво въздействие са имали тия думи върху българските творци в един момент, когато всяка проява на работническата самодейност в България — дейността на колектива „Сините блузи“ например — се преследва като престъпление, когато народът е лишен от правото да се наслаждава на изкуството, и това право е предоставено само на група сноби и на тези, които никога не са разбирали и обичали изкуството — на експлоататорите. „Влизането в театъра на нов зрител — пише Станиславски — считам за един от най-важните фактори в нашия театрален живот.“ Подобна статия „Петнадесет години съветски театър“ от П. Марков е публикувана в бр. 9 на „Фронт“.

Прогресивните среди в България, въпреки коренно противоположните условия за работа, правят всичко възможно да завоюват също тоя нов зрител, да направят достояние на народа успехите на новата съветска драматургия. Особено ценни в това отношение са заслугите на режисьора и артиста Г. Костов и организирания от него театър „Народна студия“. В бр. 4 на „Фронт“ в дописка от град Лом се разказва за успеха, който има пиесата „Луната от ляво“ от Бил-Белоцерковски, поставена от пътуващия театър „Народна студия“.

В бр. 6 на „Фронт“ е препечатана статията на съветския изкуствовед Л. Рябинин, в която се разкриват успехите на съветските художници в отразяването на новата действителност. За участието на СССР в 18-та международна художествена изложба се говори в статията на С. Кравченко, отпечатана в бр. 8 на „Фронт“. В същия брой е публикувана и статията „Подем. Книгата в Съветския съюз“ от В. Узин, в която се разкрива истинския народен характер на книгопечатното дело в СССР. В няколко поредни броеве преди това „Фронт“ показва същността и състоянието на книгоиздаването в големите капиталистически страни.

По проблемите на западната литература и култура редакцията на „Фронт“ се стреми също да публикува статии от съветски автори. По такъв начин тя отбива клеветите на буржоазната преса за Съветския съюз и дава възможност на читателите да се запознаят с марк-

сическата трактовка на тия проблеми. С тази цел в бр. 4 и бр. 17 на вестника са препечатани статиите на Ив. Анисимов „Най-добрите западни писатели скъсват с капитализма“ и „Пол Валери вещае залеза на Европа“, а в бр. 11 статията на С. Динамов за Джон Дос-Пасос.

Една от най-характерните черти на руската и съветската литература е нейния граждански патос, изострената чувствителност по отношение на социалните и нравствени проблеми. Българската литература, която се заражда и развива под прякото благотворно влияние на руската литература, наследява и развива във висша степен тая благородна традиция. Десетилетия наред като основен лозунг пред прогресивните български писатели служи повелята на Некрасов:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан.

Тия стихове нееднократно ще цитират в пролетарския и антифашисткия литературен печат в България от 20-те и 30-те години. В ожесточената класова борба, борба на живот и смърт между народа и неговите поробители, писателят трябва с цялата си душа и сърце да отстоява интересите на народа. В този велик двубой няма никакво място за теориите на „чистото изкуство“. Писателят е воин! Това обяснява и активното участие на прогресивните писатели в печата като публицисти — една прекрасна традиция, наследена от Ботев и Каравелов. Личното участие на българските пролетарски и антифашистки писатели в класовата борба не само като художници, но и като публицисти, като общественици изостря и тяхното внимание към гражданските публицистични прояви на съветските писатели. Когато в съветския печат се появява съобщението, че Л. Леонов с възмущение отхвърля комплиментите, направени му от белоемигрантския писател Ив. Наживин, „Фронт“ бърза да препечата това съобщение: „Вашето възхищение от моите книги ми е непонятно. Ще се постарая в бъдеще да Ви се харесам по-малко. . .“ И редакцията прибавя: „Урокът е твърде поучителен и за някои български писатели, които, щом е похвала, готови са да я възприемат от дето и да иде, нали?“ Гражданското поведение на безпартийния съветски писател се сочи за образец и пример. То може и трябва да служи за пример и днес на някои творци, които замаяни от успехи, от суетност, или жадни за слава забравят за неумолимите закони на класовата борба в идеологията. . .

Почти всички призиви на съветските творци към писателите от целия свят, които успяват да проникнат в България, биват публикувани в антифашисткия печат, стават фактор в обществения живот на България. Такъв е случаят и с публикуването в бр. 1 на „Фронт“ апели на съветски писатели против подготвящата се империалистическа антисъветска война. Под рубриката „Войната е започнала. Писателите на Съветския съюз към писателите от целия свят“ са напечатани изказванията на Л. Сейфулина, Вл. Лидин, В. Катаев и Л. Леонов. „СССР, отечеството на трудещите се в целия свят — пише Л. Сейфулина — в своята самоотбрана ще намери подкрепа в пролетариата от всички страни, чиито капиталисти насочват срещу нас смъртоносни оръдия.“ В изказването на В. Катаев се разкрива миролюбивата политика на Съветския съюз, прокламирана с един от първите декрети на Ленин, на съветската власт. Но империалистите не спират нито за миг своята стратегическа подготовка на антисъветската война. Една крачка от тая подготовка е и нападението на Япония върху Китай, натрупването на войски на съветската граница. „Помислете за 1914 — предупреждава Катаев, — не забравяйте, че не ще се бият тия, които ще предизвикват войната. Не ще се бият кралете, владетелите, президентите, не ще се бият диктаторите, банкерите, не ще се бият фабрикантите и не ще се бият притежателите на вестникарските концерни.

Ще се биете Вие, вашите братя, мъже: бащи, любими. Войната започна. От вас зависи да я спрете. Още не е късно“.

С дълбоко вълнение и чувство за отговорност пред историята е пропито и обръщението на Л. Леонов „СССР — пише той — е не само първата пролетарска държава, СССР е истински символ на човещина, към която всеки от вас се стреми. Сега не трябва да се мълчи. . .“.

Тия призиви намират дълбок отзвук сред цялата прогресивна общественост в България. Те се сливат с могъщото движение в нашата страна в защита на СССР. Ние можем да бъдем горди, че в първите редици на това движение стоят и прогресивните български писатели. Начело на вестник „Поглед“, който излиза по това време в България с главна задача да пропагандира успехите на СССР, стои Георги Караславов. Начело на вестник „Преглед на антивоенното движение“, който разобличава подготовката на империалистическата антисъветска война, стоят Л. Стоянов и Орлин Василев. Защитата на Съветския съюз, на съветската култура е основен проблем в „РЛФ“, редактиран от Христо Радевски, Никола Ланков, Ангел Тодоров, Петко Буюклиев и др. Целият партиен и прогресивен печат в България насочва своите главни усилия в това — да възпитава трудещия се български народ в любов и признателност към великия съветски народ, да култивира у него принципите на пролетарския интернационализъм. И тази огромна възпитателна дейност на антифашистката литература у нас дава своите плодове. Въпреки факта, че управляващата клика привързва с договор страната към фашистка Германия, в България се разгърна голямо партизанско движение, което парализира силите на фашистите. Мощта на това движение, на любовта към Съветския съюз бе такава, че фашистките управници не посмяха да изпратят нито един български войник или „доброволец“ на източния фронт. Всеки, който се опитваше да осъществи подобни начинания, бе наказван от бойните групи на БКП и РМС със смърт, (убийството на ген. Луков и др.).

Своят дял в това велико народно дело — възпитанието на трудещите се в България в дух на вярност към принципите на интернационализма, на беззаветната преданост към страната на съветите внася и вестник „Фронт“ с цялата своя дейност, с всички материали — художествени и публицистични, напечатани в него. Но във вестника се появяват и редица материали, посветени специално на тази тема. Това са няколкото статии в подкрепа на лозунга, издигнат от партийния печат, да се допуснат делегации от трудещи се и честни интелигенти, които да посетят Съветския съюз и да разкажат истината за него. „Свободен път за СССР“ — под това заглавие още в бр. 1 на „Фронт“ е публикувана статия, в която се казва: „На всеки черномислящ физически и умствен работник в България е известно, че в СССР се твори нечувана в историята на човечеството материална и духовна култура, че изкуството там се развива с един темп, какъвто историята не помни“. И редакцията на „Фронт“ апелира: „Заедно с работничеството ние зовем всички интелигентски и писателски кръгове без разлика на политически убеждения и партийна принадлежност да работят за оформянето и издействуването на една широка безпартийна делегация за Съветския съюз“.

Но доколкото това искане остава неосъществено, редакцията се стреми да използува всички възможности за разкриване истината за СССР. За тази цел тя печати под псевдоним впечатленията на писатели или партийни функционери, които по нелегален път са имали възможност да посетят СССР. Такъв е репортажът „Първи май в Москва“ в бр. 1, в който авторът споделя своя възторг от първомайските тържества в Москва. В превода на произведения от чужди прогресивни автори редакцията на „Фронт“ подбира такива, в които се утвърждава новият живот в СССР. С тази цел е публикувано стихотворението „Фотография“ от Иржи Волкер в превод на Г. Караславов, откъси от поемата „Великия план“ от Йоханес Бехер и статия за него от Ризор, статията „Положението на писателя в Съветския съюз“ от Алфред Курела и др.

Но колкото прогресивният печат се стреми да разкрие истината за СССР, толкова повече буржоазната преса засилва своята клеветническа кампания срещу първата работническо-селска държава. Тази клеветническа кампания не е спирала и не ще спре дотогава, докато съществува буржоазия и буржоазна преса. Но блокадата, в която се намира СССР преди първата световна война, жестоките цензурни мерки против проникването на съветския печат в другите страни са вдъхвали надежда на буржоазните идеолози и политици, че тяхната креслива клеветническа пропаганда все ще намери почва. Това е времето, когато, както пише Маяковски:

Газеты соревнуются
во весь рот,
кто
СССР
получше обоврет.

Но пролетарският и антифашистки печат, въпреки терора, конфискациите, арестите и затворите на редактори и сътрудници, разобличава клеветите на буржоазната преса. В изпълнението на тази обща задача внася своя принос и „Фронт“. Особено остро вестникът реагира срещу клеветническите материали за СССР, публикувани във вестник „Слово“ — орган на крупните капиталистически кръгове в България. На тази престрелка са посветени материали в бр. 15, 18 и други.

Победата на Октомврийската революция, изграждането на новото социалистическо общество в СССР, всичко, което става в тази легендарна страна, привлича погледите на българската прогресивна интелигенция, на трудещите се в нашата страна. Съдбата на революцията вълнува и най-изтъкнатите творци на науката и изкуството у нас, и ратаите, убитите от труд и мизерия трудещи се, чието съзнание тепърва се прояснява за големите проблеми на века. Така например вестник „Фронт“ (бр. 18) съобщава следното за арести и обиски в домовете на прогресивни творци: В дома на Ал. Жендов — „намират архива на Съюза на приятелите на СССР — тлъста плячка! — задигат я цялата“! В дома на Хр. Радевски — „един брой от съветското описание „Марксистко-ленинское искусствоведение“, един брой от „Красная новь“, два броя от „Пролетарски авангард“, толкова от „Юний комунист“ и др. — това са книгите, това са проблемите, това е атмосферата, сред която живее и твори прогресивната художествена интелигенция в България. За отражението на тази атмосфера дълбоко сред народните низини разказва убедително Г. Караславов в своята повест „Селкор“, един от ной-характерните епизоди от която — разговорът между комуниста Фиката и безпартийния селски ратай Казака — е отпечатан в бр. 12 на „Фронт“.

— Ние си имаме партия, работническа партия, тя се бори с чорбаджиите, за да им отнеме богатствата и да ги даде на нас, на бедните — заявява Фиката.

— А в Русия има ли такава партия? — пита Казакът.

Фиката кимна утвърдително.

— Там работниците и селяните взеха властта и строят сега, живеят. . .“

В този епизод Караславов е обезсмъртил един от ония мигове на просветление у трудовия народ, които са тъй характерни именно за периода, когато Съветският съюз минава в решително настъпление на фронта на социалистическото строителство, просветление, за чието осъществяване немалък дял има антифашисткият печат, в това число и „Фронт на трудовоборческите писатели“.

И така, в един период, когато българските писатели комунисти и антифашисти са в решително настъпление срещу фашизма, срещу буржоазната идеология, когато обединени в Съюза на трудовоборческите писатели те полагат сериозни усилия за преодоляване на сектантството и догматизма, Съветският съюз, съветската литература са един от тия фактори, които съдействуват за утвърждаването на социалистическия идеал в живота и в литературата, за внедряване на ленинските принципи. И това е една от големите исторически заслуги на Съюза на трудовоборческите писатели и на неговия орган „Фронт“.

ПРЕГЛЕД

„ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО“

Така е озаглавена новата книга на Георги Цанев. В сравнение с „Писатели и проблеми“ (изд.1961 и 1965г.) или с последните издания на „Страници от историята на българската литература“, „Традиция и новаторство“ не е така пълна, не е така представителна за литературното дело на навършващия тази година седемдесет години виден наш литературен критик и историк. Тя съдържа обаче работи — на първо място студията „Традиция и новаторство в българската литература“, а също така очерците за Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников — които и с теоретическите си обобщения и убедителността на литературния анализ, и с широтата на литературната ерудиция и патоса на марксическата критическа мисъл, се явяват между най-доброто, което Георги Цанев е оставил в последните две десетилетия, между най-доброто в нашата литературна история и критика от това време. Той никога не е стоял като безстрастен наблюдател на своя литературен пост, а винаги е възприемал новото в съветското и нашето литературоведение, смело е коригирал и собствените си схващания на основата на отлично познаване на българската литература. Затова той дава свое разрешение на редица актуални литературни въпроси.

Като поставя, и с пълно право, студията „Традиция и новаторство“ в българската литература за изходна своя позиция, авторът се е опитал да подреди, да свърже с традицията и новаторството и останалите работи, влезли в книгата. Ако очерците за Фурнаджиев и Разцветников и отчасти статията „Някои проблеми на българския исторически роман между двете световни войни“ представляват несъмнено доказателство и илюстрация на определени моменти от развоя на голямата проблема за традицията и новаторството в българската литература, едва ли може да се приеме, че юбилейната статия за Гогол в българската литература и спомените за съветската литература или статиите за драмите и пътеписите на Вазов са някакво представително звено при изясняване традицията и новаторските търсения в българската литература. Разбира се, че и руската и съветската литература са имали и имат огромно значение при оформянето и развитието на нашата национална литература, следователно и за традицията и новаторството в нея. Знае се и Вазовият принос за развитието на драмата и пътеписа. Това и Цанев показва с иначе добре написаните си статии. Все пак не с тези статии може най-добре да се илюстрира Вазовата традиция и Вазовото новаторство или пък благотворното влияние на руската и съветската литература. А сам Цанев е автор на други студии по тези проблеми, далеч, далеч по-характерни. Те обаче липсват в книгата, защото са вече препечатвани. Влезли са тези с по-второстепенно значение, просто защото не са били събирани досега в нито една от книгите на автора. Но и сравнително малко допринасят за научната й тежест. Затова и в настоящите бележки не се спираме подробно на тях.

Проблемата за традицията и новаторството е между най-старите и вечно живите проблеми не само в самия литературен процес, но и в естетиката, в литературната история и критика. Свързана със самата същина на литературата, тази проблема придобива изключително актуално значение и за нейното днешно съществуване и бъдещо развитие. Добре известна, възприета като аксиома е мисълта, че без познаване и използуване на традицията, на завоюваното в миналото, не биха могли да се проявяват и развиват новаторските търсения. Нито призивите за следване без всякакви уговорки на традицията, които водят до копиране и подражание, нито излитанията по чуждото псевдоновaторство, непочиващо на националните завоевания, могат да доведат до истинско обновление и развитие, до истинско зряло новаторство в съвременната ни литература. Георги Цанев много добре съзнава огромното значение преди всичко на правилното разбиране съотноше-

---

[1] Георги Цанев. Традиция и новаторство. София. Изд. Наука и изкуство,1965 г.

нието между традиция и новаторство. Затова още в началото на студията си прави някои много навременни и уместни предварителни бележки. Макар и неразгънати теоретически, тези бележки звучат като предупреждение към всеки литературовед-изследовател и критик. Те предпазват както от механичното противопоставяне традицията на новаторските търсения, така и от опростителското разбиране за следване на дадена традиция като просто повторение на казаното по-рано или за новаторството в днешната литература, което едва ли не идва от само себе си, със самия факт на съществуването на нашия нов социалистически строй. . . По достойнство е показана ролята на личността на твореца, без която и дума не може да става за новаторство. Големият, талантливият художник е носител на новото, той влияе на съвременниците. Макар след него да идват епигоните и лъженоваторите. . . Новаторските стремежи се отнасят както до съдържанието, така и до художествената форма, взети в тяхната диалектическа връзка и зависимост. Основание говори Цанев и за закономерния характер на новаторските търсения в нашата литература, които стават на естетическите позиции на социалистическия реализъм.

И в обстойния преглед, който прави на развоя на българската литература след Освобождението до наши дни — все с оглед, разбира се, проблемата за съотношението между традиция и новаторство — авторът стига до много ценни и верни констатации, до нови осветления на отделни периоди, течения, автори. Помага му не само общата научна марксическа постановка на въпросите, но и неговото всестранно познаване на литературните факти, неговият верен естетически критерий. Така например първият опит у нас да се заговори за традиционалисти и новатори, за „млади и стари“, за преодоляване на традицията и за литературното „обновление“, направени от д-р Кръстев (а малко по-рано и от самия Пенчо Славейков), авторът оценява общо взето като несполучлив. Защо? Главно поради неправилния поглед на д-р Кръстев върху развоя на българската литература и характера на реализма, поради погрешното разбиране на връзките на твореца с действителността и на отношението на националното и общочовешкото, на вазовската демократична традиция и „обновлението“, т. е. новаторството на „младите“ и т. н. С точен и убедителен анализ на характерни творби на „младите“ Цанев доказва, че възхвалените от д-р Кръстев идилии на Петко Тодоров — с присаждането върху примитивната духовна среда на някогашния български селянин модернистични и крайно индивидуалистични идеи в ибсеновски дух — не могат да станат основа за „обновление“ в българската литература. И при Пенчо Славейков има идейно-творчески заблуди и на тях твърде много и погрешно залага д-р Кръстев. Пенчо Славейков обаче има творби, в които — обяснява авторът — той изразил новото си творческо отношение към народната песен и народната психика, вложил е и общочовешки идеи. Изобщо и по идейно-емоционалното си съдържание и форма, и по широтата на реализма и особената романтика може да се приеме, че съдържат определени новаторски „елементи“. И всичко това не като противопоставяне, както неправилно мисли д-р Кръстев, а като обогатяване и разширяване на вазовската традиция.

Но особено показателно е отношението на Цанев към символизма. И тук разсъжденията и изводите са свързани с въпроса за новаторството на символистите, за онова, което те внасят в българската литература и за онези традиции, които оставят. Авторът смело преодолява досегашното пълно, без уговорки отричане на символизма, дошло като резултат на догматичните постулати и унифицираното мислене, които идеха от различните решения и постановления. . . Без да отива в другата крайност, Цанев съвсем трезво, научно-обективно и вещо разкрива цялата сложност на днешното ни отношение към символизма. Потвърждава марксическото положение, че като литературно течение символизмът у нас (особено след Яворов) е свързан с упадъка на буржоазната култура, че във философската му основа лежи индивидуализмът и т. н. Същевременно обаче, сочи Цанев, символизмът във всяка страна има специфичен облик и дори и в една и също страна той не е единен. У редица наши поети-символисти откриваме израз на недоволство от буржоазния свят с неговия обществен и личен морал. Тъй като се считат за най-големите новатори, поетите-символисти и теоретически, и практически се борят срещу всяка традиция, срещу реализма и народността, като отправят призиви за освобождаване от националното и за устремяване към чисто наднационално изкуство. . . Всъщност самите те следват традициите на чуждия, главно френския и руския символизъм, а у нас техни учители са: Пенчо Славейков — с някои индивидуалистично-естетски тенденции в творчеството си, но и със стремежа към изследване вътрешния свят на човека; Яворов — с определени упадъчно-символистични стихове, но и с дълбоко тревожната си и по лермонтовски неспокойна и бунтовна лирика. „Не може да се отрече — заключава Цанев — че символистите наистина обърнаха внимание на нови усещания, внесоха нови идеи, чувства и настроения, нови мотиви в нашата лирика. И за тях, разбира се, те откриха нови художествени похвати и поетични сред-

ства. Като оставим настрана големия книжен баласт, плод на подражание, те — в най-искрените си творчески моменти — изпълниха поезията си с душевни колебания, съмнения, песимизъм, със скръб и дълбока болка от една тежка действителност. . .“

Наистина с увлеченията си в болезненото, с бягството от обикновения човек и неговите нормални тревоги и със затварянето си в своята „кула от слонова кост“, стиховете на поетите-символисти придобиват упадъчен характер. „Но там, дето все пак те намираха извор на вдъхновение във връзките си с нашата действителност, в изгледите на природата или в личната си съдба, в своите неосъществени човешки мечти и стремежи — там техните стихотворения, макар и създадени с художествените похвати и поетични средства на символизма си остават искрена и някъде голяма поезия със свое място в българската литература.“

Въпреки противоречивия характер на символистичната поезия, авторът открива ценните идейно-емоционални моменти в нея и заслужено ѝ намира място в развитието на българската литература. Специално подчертава и големите заслуги на поетите-символисти пред българската поетика, благодарение на „най-хубавата, най-бляскавата и най-безспорната страна в тяхната поезия. . . нейният съвършен стих“. Макар и да възприемат завещаното от Ботев, Пенчо Славейков и други творци, поетите-символисти само широко използуват музикалната стихия на словото, търсят най-изисканите съчетания и най-смелите асоциативни връзки на думите, алитерациите, неочакваната инструментировка на звуковете, римите, непознатите преди строфични постройкии т. н. Те въвеждат нашироко и свободния стих. Безспорните новаторски търсения и завоевания по отношение езика и стиха преминават и в традиция, върху която се градят след това усилията на младите поетични генерации. И пак — Цанев не забравя да направи уговорката — пренебрежителното отношение към съдържанието довежда и до отрицателни резултати, особено ярки в епигоните на символистите, които оставят съвсем лъжлив блясък на стиха.

Така авторът стига до една обективна, съобразена с литературните факти вярна оценка на символизма като школа. Поточно, отколкото досега посочва заслугите на българските символисти и определя тяхното място в литературното развитие. Може би не всички формулировки са напълно приемливи. Може да се поспори например по твърденията за съотношението на реализма и романтизма в лириката на Димчо Дебелянов или по категоричната оценка на поезията на Теодор Траянов. . . Ако се обърнем към по-раншните изказвания на литературния критик и историк ще видим една несъмнена еволюция във възгледите и твърденията, за съжаление не винаги възходяща. Напразно обаче някои правят капитал от това, да речем, че Цанев бе отстъпил от по-правилното си отношение към символизма, изработено преди 25—30 години и че сега се връща наново към него. Всъщност би трябвало с горчивина и болка да напомним за онова време, когато се диктуваше кое е вярно и кое невярно в литературата. .. А само преди петнадесет години, когато се опита да защити поне очевидната заслуга на символизма за развитие на българския стих, Цанев бе заклеймен като формалист. . .

Макар и по-накратко той-разяснява, общо взето в духа на установеното досега от нашата критика, новаторството на пролетарската литература след войните, на септемврийската поезия, на Смирненски и Гео Милев, на Фурнаджиев и Вапцаров, на съвременните талантливи поети и писатели. Историческият смисъл на новаторското изкуство на Смирненски той вижда най-напред в новите исторически обстоятелства, а след това, разбира се, в новото колективистично съзнание на поета-комунист, в новите образи и герои, в новия поглед за народа и за ролята му в историята и т. н. Изобщо с новото художествено разрешение на всички тези теми и проблеми, образи и чувства Смирненски издига нашата пролетарска поезия до най-високите върхове на националната ни литература. И в областта на поетиката — похвати, образност, поетична лексика и т. н. Смирненски също така е велик новатор въпреки че използува опита и традициите на нашата поезия още от Ботев и Вазов и особено очевидно завоеванията на поетите-символисти — Яворов, Дебелянов. Стиховете на Смирненски доказват още в онова време, че социалистическо-реалистичната литература е истинско новаторско изкуство.

За действително новаторство при Гео Милев, посочва Цанев, може да се говори след като поетът преминава на страната на народа, когато застава на революционни позиции. При него обаче много ярко личи връзката с модернизма и по-специално с експресионизма. Съвсем очевидните следи от експресионизма и в изображението на човека и явленията, и в стилните похвати и т. н. не пречат на поета, а напротив, те са в пълна хармония с идейно-емоционалния патос например на поемата „Септември“; експресионистичният ѝ стил е стилът на виждане и на самия Гео Милев, „израз на неговия неспокоен темперамент, на постоянното творческо напрежение на неговата природа“. И във влиянието на

експресионизма са намерени здравите, положителните зърна.

Новаторската поезия на Вапцаров също така има своите корени в традициите, завещани на пролетарските поети и изобщо от най-добрите завоевания на националната ни поезия. При новия исторически момент обаче и със своето ново виждане на живота, със светоусещането си на поет-работник и борец-комунист, поетът влага своя ярка вапцаровска багра в нашата революционна литература. По същия път върви Цанев, когато обяснява новаторските елементи и тенденции в творчеството на Фурнаджиев и Радевски, на Багряна и Далчев и др.

Мислите, които той развива за новаторските търсения и усилия на съвременните български писатели, показват още един път както марксическата концепция на автора, така и стабилния му и верен художествен мерник на литературен историк и критик. Той внимателно коригира увлеченията преди всичко на някои поети в интелектуалната поезия (повече в техни изказвания) като единствена поезия на нашето време и доказва, че повечето философски и интелектуални моменти съвсем не означават игнориране на емоционалната основа на поезията. Същевременно не е съгласен и с онези, които във всички напълно естествени и закономерни стремежи към нови форми и похвати в днешната ни литература виждат печата на декадентството и на чуждите образци. С хубав анализ на стиховете на едни от най-талантливите представители на съвременната ни поезия и проза като Валери Петров, Стефан Цанев, Йордан Радичков и др., Цанев утвърждава наистина новаторските постижения на днешната литература, за да заключи: „. . . новаторството за нас е закономерно явление, един от ония вътрешни закони, по които се развива литературата, макар нейният развой, общо взето, да се обуславя от обществения живот. . . Новаторството е ново семе в разораната почва на хубавите национални традиции. Ние трябва да го насърчаваме, да се радваме на търсещите писатели, на ония, които не се задоволяват с постигнатото. . . Новаторството е навлизане в непозната земя, без проправени пътища и търсещият може да се заблуди, да сгреши, да потъне в мрак, ако няма светилник, който да му озарява пътя. Тоя светилник е нашата марксистко-ленинска идеология, нашата литературна теория."

Точността и яснотата на мисълта, категоричността на изводите и заключенията са истинска критическа добродетел на Георги Цанев. В неговите работи няма лъкатушения и зигзаги, няма изкуствено и позьорско къдрене на мисълта и фразата, няма натрупване на излишни допълнения и указания, които най-често прикриват липсата на дълбока и богата мисъл, на верен естетически критерий. Наистина и той не остана незасегнат от пристъпите на догматизма. В неговите студии и очерци по литературното наследство, особено в първите издания на „Страници от историята на българската литература" лесно могат да се видят пораженията на догматичното мислене: прекаленото търсене на идейно-политическия „еквивалент" на литературните творби, неизживяно робуване на готово приети формули и теоретически обобщения при очертаване на тенденциите и линиите в литературното развитие. . . И досега дори могат да се открият тук-там неизживени докрай остатъци на едно малко стеснено схващане за развитието на реализма в нашата литература, на недоотчитане цялото многообразие дори на самото реалистично изображение, известното надценяване значението на критическия реализъм или недостатъчна стабилност при изясняване метода на творци като Гео Милев. . . И ако в общата постановка поради обективни и субективни причини Цанев допущаше, както и цялата ни литературна история и критика, грешки, той и при най-силните вълни на догматизма и схематизма — не сгреши и не се поколеба по въпросите за конкретната идейно-художествена оценка на отделни творби и цялото творчество на даден писател. Защото като истински творец-ценител той вътрешно се сродява с художника и навлиза в неговия свят, намира специфичното и поетично значимото, за да го подчертае и изтъкне, макар и само с няколко, но много точни и категорични фрази. Защото той никога не престана да се бори за висок художествен критерий, за високо качество в литературата и непрестанно защищаваше и подпомагаше талантливите творци и остро осъждаше бездарниците и псевдотворците. А когато с цели критически „кампании" се отричаха заради мними или пресилени буржоазни и формалистични влияния такива поети като Фурнаджиев, Валери Петров и други, Цанев остана верен на своя художествен усет и . . . предпочете да мълчи. Благодарение именно на тази си способност на съпреживяване, на този свой висок естетически мерник, абсолютно необходими за всеки истински литературен критик — той остави в продължение на повече от четири десетилетия оценки, някои разгърнати като прекрасни портрети за автори, негови съвременници — Смирненски, септемврийските поети, Багряна, Далчев, Павел Вежинов или за представители на наследството — Вазов, Алеко Константинов, Яворов,

Страшимиров, Стаматов и др., които не са загубили и не ще изгубят значението си.

В рецензираната книга Цанев е включил и три очерка. Ако се степенуват по проникновеност при очертаване профилите на поетите, по дълбочината на анализа, по широтата при характеристика на литературната атмосфера и, разбира се, по изтъкване тяхното новаторство, трябва да се признае, че на първо място са очерците за Фурнаджиев и за Разцветников, особено за Фурнаджиев, и на последно място за Христо Радевски. Наистина и в очерка за Радевски намираме едни от най-ценните качества на Цанев като литературен историк и критик — преди всичко неговото умение да разкрие литературния въздух на епохата, да намери онези опорни точки от творческата биография на поета, с които да покаже главните моменти в неговото развитие, да улови индивидуалното . . . При все това като че ли темпераментната мисъл и живото слово на автора нещо са се посковали. Анализите сякаш са пообеднени — пълнота при разкриване идейно-тематичното богатство на стиховете, но недостатъчно синтетични изводи, обобщения. Съвсем очевидно е, че много повече би могло да се каже за новаторството и в най-хубавите стихове на Радевски от „Към Партията“ (още Бакалов го забелязва) и от „Въздух недостигаше“, които иначе Цанев високо цени.

Друго е при Никола Фурнаджиев. Тук възможностите на литературния историк и критик са се изявили в пълната си сила. С какво проникновение е разкрита например новаторската сила на Фурнаджиевата поезия от „Пролетен вятър“ и „Дъга“! Нали сам Цанев е свидетел на раждането на тази поезия и един от нейните първи вдъхновени ценители. . . Сега към младежкия възторг е прибавена сигурността и мъдростта на зрелия критик. Но с това картината не се е променила или по-точно — станала е само по-богата, по-съдържателна, по-убедителна. Това е най-сполучливият очерк за големия наш съвременен поет. Така аргументирано и всестранно е проследен сложният път на Фурнаджиев, така съпреживяно и творчески изяснено е неговото поетично дело, че може да перифразираме думите, казани за Фурнаджиев, които могат да се отнесат и за самия Цанев: в очерка намираме богатия творчески профил на критика и на литературния историк и нека всеки си избере онова, което му се нрави. . . Който иска да прочете лирически развълнувани редове за младежки лудата и дръзка поезия на Фурнаджиев, нека да види казаното в очерка за „Пролетен вятър“ и „Дъга“ — за „ликуващата радост“, която се разлива в стиховете, за камъните, вятъра, момичето, песните на дъжда и дори на смъртта, които са „весели“. . . „Сякаш във всички прояви — в живота и в смъртта — поетът долавя многозвучната песен на битието. Светът е велико единство. Земята, небето, вятъра, човекът се сливат в едно общо движение, в което и песента на смъртта е песен за живот. „Който обича спокойните като самата поезия на Фурнаджиев от „По пътищата ти вървях“ и „Слънце над планините“ размисли, ще ги намери там, където авторът говори за онези стихове на поета, в които намираме „прости лирични картини, непринудени разговори и срещи, в които изпъква ту някоя нова черта на човека, ту ново явление в живота, ту трудност, която стои на нашия път.“ Който потърси синтетична характеристика за целия творчески път на поета и за жизнеността на неговата поезия и за неговото новаторство в образността и стиха, ще ги открие там, където критикът отбелязва, че стиховете са израз на „възторжения дух на поета и на грандиозния бунтовен ритъм на времето, и на творческия шемет на пролетта, и на лудия устрем на пролетния вятър, който се асоцира с устрема на революцията и получава символично значение“; или когато говори за „диалектиката“ на поетовия дух, който „обединява, свързва в едно смъртта и живота, ужаса и надеждата, скръбта и вярата, трагичното и оптимистичното, омразата и любовта — за да утвърди вечния прогресивен ход на живота, светлата радостна същност на битието“. Не липсват и разсъждения около художествения метод на поета с някои нови мисли за съотношението между реализъм и експресионизъм в стиховете му, за влиянието на имажинизма и на домашните учители — Ботев, Яворов, Дебелянов, Смирненски (макар генетичната връзка с Ботев да се нуждае от по-голяма аргументировка) и т. н. А образец на убедително и обосновано изясняване трагизма и вътрешния, дори на места антифашистки протест във Фурнаджиевата поезия като резултат на обществената атмосфера, намираме в онези мисли, където Цанев говори за стиховете му в края на 20-те и 30-те години, когато той се откъсва от комунистическото движение.

Всичко това, разбира се, не е някаква мозайка от различни критически преображения на самия Цанев. И емоционално-импресионистичната развълнуваност, и научната аргументировка са свързани и обединени около едно дълбоко вживяване в лириката на Фурнаджиев и около един верен поглед върху развитието на цялата революционна поезия. Затова при всичкия си възторг критикът запазва трезвостта и научната обективност на литературния историк. За разлика от някои по-млади критици той не издига очевидно неприем-

ливите образи и идеи на поета в някакви открития и върхове, без които е немислима самата му поезия, а споменава и за неясни и тъмни моменти в поетовите образи и за увлечението в имажинизма, и за понижения обществен патос на поезията му след 1925 г.

Особено подробно е разкрита истинската творческа трагедия на Разцветников след 1925 г. (в очерка за него), когато поетът се откъсва от комунистическото движение. Въпреки че Разцветников — говори Цанев — и по комунистическото светоусещане и по образната си система стои най-близко до Смирненски, той създава такива стихове в „Жертвени клади", които му отреждат собствено място в септемврийската поезия. И у него сълзите не са само „плач над умрели, а обет пред гроба на борци, паднали в борбата за „правда и светлина". В много повече случаи скръбта преминава във вяра, в надежда, в революционен оптимизъм. Особено характерно за Разцветников — посочва критикът — е използуването на приказното и фантастичното. А при похватите на приказката и със стила на баладата, реализмът и романтиката на поета „се изливат в особена поетична сплав". За разлика от Фурнаджиев в стиховене на Разцветников има някаква „лирическа сюжетност". Той не само преживява, но и съзерцава своите преживявания. . . А това са все елементи на онова специфично, индивидуално у поета, с което той се налага като достоен продължител на Смирненски и като един от видните представители на септемврийската поезия.

Когато преминава към „Златорог" и се откъсва от борбата на народа, у Разцветников започва една дълбока криза, една остра драма и трагедия, която продължава до края на живота му. Или както се изразява Цанев, започва едно състояние на истинска „болест на духа — болест идейна и нравствена", която нанася големи поражения на неговото творчество Още в поемата „Двойник" поетът убива „социалния борец, мечтателя за нов свят". Победен е и Дон Кихот — защитникът на онеправданите. . . Душевно опустошен, Разцветников остава сам, без идеал. Докато Фурнаджиев излиза победител от кризата, Разцветников не може да излезе от драмата, която изживява и остава победен. У единия все пак възтържествува жизненото, бунтовното, у другия — отчаянието и песимизма, за да стигне и до религията. . . Известно освежаване настъпва, когато Разцветников заговори за любовта или когато съзнателно търси поетични похвати в народното творчество, без с това обаче да престане да бъде певец на личната си драма. Истинско отдъхване, както говори критикът, той намира в творчеството за деца, където има жизнерадост и бодро пролетно настроение, жизнеутвърждаващ хумор. Затова и опитите на поета да отрази нови настроения след народната победа остават без особена цена. В тях проличава само инерцията на сръчния поет, на големия майстор, оставил безспорни завоевания и в оркестрацията на стиха, и в музиката на лиричната фраза, и в композицията на отделните стихотворения. . .

Макар книгата „Традиция и новаторство" да е съставена, както бе отбелязано, от неравностойни статии, студии и очерци, с най-хубавите си работи в нея Георги Цанев казва нова дума по редица важни въпроси от наследството и от нашата литературна съвременност. Читателите, които много добре познават любовта на големия критик към художественото слово, неговата борба за реалистична и високохудожествена литература, очакват нови, също така вдъхновено написани книги както за автори от миналото, така и за нашите съвременни поети и белетристи.

Желю Авджиев

ОЧЕРЦИ ЗА БЪЛГАРСКАТА БЕЛЕТРИСТИКА МЕЖДУ ДВЕТЕ ВОЙНИ

След книгата си върху българската поезия в периода 1923—1944 г., Розалия Ликова публикува изследването си за белетристиката през същия период. Схванала вярно спецификата на литературния процес между двете войни, тя се е заела с присъщия й темперамент да го охарактеризира всестранно и да хвърли обилна светлина върху творчеството на главните му представители. Пред нас е изследователка с определен профил, която умее да открива физиономичното в изкуството на художника, да определя мястото му

* Розалия Ликова, Българската белетристика между двете войни, София, Наука и изкуство, 1965 г.

в развитието на българската литература. Нейният труд е интересно проучване върху литературен материал, който е все още недостатъчно разработен от литературната ни наука. Книгата прави впечатление и с верните оценки, и с характеристиката на авторите и атмосферата на творчеството им, и с цялостната картина на литературния живот.

Трудът на Ликова се определя в издателската бележка като „кратка литературна история на нашата белетристика между двете войни". Съществено е да видим кое отличава литературно-историческия метод на авторката. Нейното изследване съдържа очерци за различни творци и пет общи глави, в които подходът на литературния историк се проявява с характерните си черти. Авторката не само познава литературните факти. Тя умее да проникне зад тях, в духа на епохата, в която социалните пластове се бяха разместили така, че животът на хората излизаше от старото си корито, чупеха се ръждивите ключалки на обществените условности и ретроградност, раждаха се нови истини и идеали. Събитията отекваха и в сферата на литературните явления. Полагаха се основите на едно ново литературно движение. Съществуващите методи на изображение не можеха да отговорят на императивите на новото време, което научи писателите да анализират прецизно, да виждат действителната същност на нещата, да преценяват реалната им стойност.

Положителен е опитът на Ликова да систематизира и обобщи фактическия материал, да го групира с оглед на определени литературни течения и според идейно-естетически принципи. В главата „Литературния живот след войните" тя разкрива огромните промени, които настанаха в нашия обществен живот след Октомврийската революция, идейно-политическата поляризация и постепенното узряване на надеждата за победата на народа. На фона на обществената обстановка е дадена панорамата на литературната борба. Доловила нейните особености, авторката влага много страст, за да разкрие полюсите на тази борба: от една страна, екстравагантният формализъм на Ч. Мутафов и диаболизмът, идеите на крайния релативизъм и солипсизма, а от друга страна, възходът на пролетарската литература и формирането на социалистически реализъм в творчеството на Смирненски, раждането на новата естетика, която отричаше не само старите догми, но налагаше нови проблеми и сюжети, нова емоционалност и свой език.

Значителен интерес представляват обобщенията на авторката за парадоксите, до които достигна идеалистическата естетика след войната. Тя доразвива и някои становища относно различните причини за увлечения в естетически крайности. Така например субективистичният произвол у писатели като Гео Милев според авторката говори и за тревожно мятане на духа, за страстно непримирение с канонизираните положения в изкуството. Разбира се, Г. Милевото бунтарство и трескава жажда по „новото" придобиха дълбок смисъл едва в периода на „Пламък". Изследвайки борбата между двата литературни лагера, Ликова е стигнала до правилната теза, че тази борба не се свежда до общия теоретичен въпрос за отношението между изкуство и живот, а до това, какъв трябва да бъде характерът на тази връзка, до проблема за партийността. Около този проблем се водеха литературни полемики цели десетилетия. И днес не е необходимо да се смекчава острота на идейните и политически противоречия между различните лагери. Водена от желанието да изтъкне и някои обективни заслуги на сп. „Златорог" например, авторката подчертава обстоятелството, че това списание бе средище на нашия литературен живот, че в него участвуваха талантливи писатели-реалисти, като Багряна, Г. Стаматов, Св. Минков. Всичко това обаче не може да замъгли идеалистическите концепции, литературната политика и класовите позиции на редакторите на „Златорог".

Най-положително в книгата е усилието да се дават не само тематични и социално политически отлики между явленията, но да се търси естетическото им своеобразие, което диктува един по-широк подход и не ни затваря в социологически категории. Най-успешен резултат дава този стремеж в очерковата глава „Септемврийското въстание в развитието на нашата проза". Много повече, отколкото в другите общи глави сега авторката търси революционния смисъл на явлението чрез „естетическите преобразования", които то носи. Революционното изкуство не се създава на базата на превзети естетически норми, то естествено предизвиква революционни естетически преобразования. Септемврийската поезия се роди като отговор на поезията на безплътните, екзотични видения и мистичните отвлечени образи. Тя нахлу като пролетен вятър, който обръщаше наопаки понятията за скръбта и красотата, за смъртта и живота, за ролята на изкуството. Под знака на тази нова естетика тя разглежда делото на Гео Милев и Н. Фурнаджиев, „Хоро" на Страшимиров, разказите на А. Каралийчев, изтъква новото поетическо светоусещане и естетически насоки, които връщаха пи-

сателя към земята не само в идеен, но и в духовно-естетически аспект. Правилно е разбран лозунгът за „оварваряване“ на изкуството, за навлизане на сурови сокове и първобитен живот в литературата, за възвръщането на първичните сили на черноземa. Тя пише: „Вик и тревога е навлизането на Фурнаджиевата поезия, вик и тревога е цялата поезия на Гео Милев. Вик и тревога изпълват всяка статия на „Пламък“ и „Ведрина“.

Също при характристиката на литературния живот през Втората световна война (очеркова глава под същото заглавие) авторката вярно схваща процеса в белетристиката, резултатите от изминатия път на две десетилетия, специфичното в новите художествени търсения. Писателите отговарят на оглушителния грохот на войната с все по-непосредствена близост до живота на обикновения човек, със стремеж към отразяване на човешките противоречия, към по-реалистично усвояване на суровото всекидневие. Ликова открива тенденцията към художествено задълбочаване у едно ново поколение писатели — реалисти и антифашисти. Оригиналното е „не толкова в темите, а в това, че погледът на автора се насочва предимно към бита на хората, че писателят се стреми да навлезе в човешкото всекидневие, да навлезе по-плътно в живота на обикновените хора. Художествената правда е не в декларацията на идеите, а в образите, в жизнената проява на чувствата, в малките подробности, в непосредствените човешки изяви“.

Прави впечатление преди всичко солидната подготовка на авторката, с която тя пристъпва към изясняване на основните тенденции в литературата през Втората световна война. Ликова изтъква несъмнени качества, отхвърля редица заблуждения и защищава уверено своята теза за тогавашната литература като изкуство, което се стреми към углъбяване в жизнените подробности и образите, към по-обогатена и по-скрита изява на идеите. Краткият преглед на литературния живот през Втората световна война свидетелствува за подробно запознаване с различни становища и естетически платформи. Но на места (когато се изясняват реалистичните търсения на младите писатели например) изложението е малко раздробено и основната концепция се губи всред многото аргументи и подробности на доказателственния материал.

Ликова се стреми да бъде убедителна. Тя не напуска сигурния терен на обективните данни. Така съумява да определи правилно ролята на първите творби на тогавашните начеващи писатели П. Вежинов, К. Калчев, А. Барух, Д. Димов, А. Гуляшки, Кр. Григоров, Ив. Мартинов. Същевременно си дава сметка, че стремежът към по-богата образност и по-широко загребване на жизнения материал, към пречупване на суровата действителност през изживяванията на човека не всякога дава еднакви резултати. Някои от разказите на младите писатели са снимки на действителността, които не могат да ни въздействуват поради студенината на натуралистичната фотография. В много от тях липсва способността за по-големи жизнени и художествени обобщения. Но въпреки това неумение и неукрепналост, новите художествени тенденции са налице. Цялата тази млада генерация, която воюваше срещу художественото опростителство и идеен упадък, срещу тематичното еднообразие и грубия социологизъм търсеше нови художествени пътища и средства. В тази атмосфера се роди и поезията на Вапцаров.

Тази проблемност на изследователското мислене, това търсене на закономерности в еволюцията на нашата белетристика, разбирането за процеса на литературното движение е успех за авторката. Недостатък е, че този метод Ликова не винаги провежда последователно и убедително, някъде не е достатъчно точна в своите изводи, другаде прави прибързано обобщения. В I глава тя не отделя достатъчно различните явления в модернистичната литература, не прави разлика между противоречивите тенденции в немския експресионизъм и руския футуризъм, нарежда ги в лагера на „декадентството“ изобщо. Поради това тук не е точна и характеристиката на Гео Милевото списание „Пламък“ (стр. 13), за разлика от главата за Септемврийското въстание, в която правилно са осветлени някои от главните естетически принципи на списанието. Също така в I глава тя се увлича прекомерно да разсъждава за поезията и отделя много място на поети, за които би следвало да даде само есенция от своите мисли, тъй като пише книга за белетристиката.

Поставила си за задача да напише кратката литературна история на нашата белетристика между двете войни, Ликова изследва многобройни свидетелства, анализира и обобщава разнообразни факти от творческата биография на писателите, прави наблюдения над творческия им процес, като се базира преди всичко на конкретния анализ на произведенията като най-сигурно средство за навлизане в творческия свят на един автор. Тя успява да очертае верни профили на Ст. Загорчинов, Л. Стоянов, А. Каралийчев, Н. Райнов, Кр. Велков, да разкрие тяхната естетическа неповторимост. Творчеството на някои белетристи, напр. Гьончо Белев, К. Константинов,

Илия Волен, К. Петканов — се разглежда за първи път така подробно и изчерпателно след 9 септември 1944 г.

Интересен е очеркът за Стоян Загорчинов. Тук авторката е очертала интересни страни в стила на писателя, редица моменти, отличителни за художественото му виждане. Съвсем верни са мислите за способността на художника да създава определена художествена атмосфера, възприемайки действителността до голяма степен през очите на своите герои. Така се достига до своеобразието на Загорчинов, до умението му да намира естествената психологическа сложност на характерите, тяхната вътрешна противоречивост. Ликова уместно подчертава, че силата на Загорчиновия патос е именно тук, в психологическата дълбочина, в проникването в скритата душа на масите и събитията. Авторката анализира белетристичните творби, без да стига до излишно анатомизиране и човъркане в подробностите. Тя проследява как писателят постепенно разчупва тесните битово-психологически рамки и навлиза в една нова обществена проблематика, която осветлява социалните противоречия, единството на романтиката и реализма. От всичко това е изведена основната линия, която върви към задълбочаване, обогатяване и развитие на реалистичния метод на Зогорчинов.

Изследвайки художествената и нравствено-философска основа в творчеството на Ем. Станев, Ликова стига до свои изводи за особеностите в творческата физиономия на писателя. Тя обръща внимание на своеобразния хуманизъм в неговите разкази за хората, животните и първичния свят на природата. И наистина, колко силна етична струя просмуква както разказите с човешки, така и творбите с анималистични теми! В тях живее (макар и по-завоалирано, отколкото у един Св. Минков, например) етичната тревога на твореца, който увлича с тъгата по красивото и зове към повече човечност.

Ликова аргументирано излага своята гледна точка. Тя стига да обобщението, че Ем. Станев е един от малкото автори, у които материалното и духовното се намират в естествено съчетание. Той се отличава с безпощадна правдивост, със силно развито чувство за жизнена правда и в същото време е писател на скрития лиризъм и подводното емоционално течение. По повод на твърденията на някои изследователи за ограничеността на погледа на Емилиян Станев по онова време, тя признава, че писателят не може да надмогне една определена социална сфера, която стои в центъра на неговото изображение. „Но макар и встрани от най-парливите обществени проблеми на антифашистката борба, по дух, по нравствено убеждение, по своята идейна и духовна същност разказите на Ем. Станев бяха отрицание на буржоазно фашистката действителност, носеха белега на една философски обагрена мисъл, на един извисяващ духовен поглед.“ По-подробното тълкуване на този проблем и подчертаването на факта, че тематичната и мирогледна ограниченост на Ем. Станев в тогавашните му творби не се оказаха фатално предопределени и не изключваха нови перспективи във философското мислене на писателя би допринесло за изясняване богатия свят на художника.

От това, как Ликова осъществява анализа на „Отмъщението на Рафаел Давидов“, „Хатидже“ и други антивоенни разкази на Л. Стоянов, личи чувствителност на критичното зрение. Според нея прозаичните творби на писателя са първото доказателство за неговото възвръщане към живата действителност, за плътния досег със сериозните проблеми на живота. Тези му творби се родиха под непосредствения напор на събитията. Но авторката не спира дотук. В своя обширен очерк тя убедително разкрива от къде е дошъл демократичният, хуманистичен патос на разказите, посочва как независимо от естетическите му заблуди копнежът по действителността и гражданското чувство на бунт срещу войната се оформиха в жестоките сътресения на живота. И това е правилно. Естетическите догми се рушат безвъзвратно и неумолимо не по пътя на някакви абстрактни размисли за изкуството, а под напора на непосредствените изживявания на автора, на собствения му жизнен и душевен опит. В прозаичните му работи вече не тегне умората от символизма и тревогата на търсенето, които личаха в стиховете му. Писателят търси обективния израз на своите изживявания и настроения в самия живот. Така той влиза в дълбоко противоречие с основните канони на символизма.

Р. Ликова с увлечение навлиза в същността на художествените образи, на някои места прекъсва неравния ритъм на анализа и прави сполучливи аналогии с наши и чужди автори. Не изпада в „уморително правилни“ логически построения, а се стреми да схване своеобразието в естетическата система на художника, да проникне в атмосферата на творчеството му, да го свърже с главните тенденции в развитието на нашата белетристика. Тя се базира на сигурни познания върху литературния материал, на марксистка методология и на способността си да живее с литературните факти. Нейните очерци за отделните писатели са написани в кри-

тико-теоретичен план. Но някои от тях (за Ангел Каралийчев, Емилиян Станев) съдържат и портретни елементи.

Р. Ликова е далеч от стремежа да изчерпи характеристиката на един автор, да направи окончателно и пълно тълкуване на неговия творчески лик. Авторката не предлага на читателя дефиниции, не вмесва всичко в строго определени чекмеджета със самочувствието на безспорен класификатор. Тя изследва историческата обстановка, социално-интимните корени на творчеството, опорните точки на авторовата личност. А тези точки понякога са нещо много трудно доловимо, деликатно и спорно. Необходимо е пъргаво въображение, изострен усет на литератор и психолог, широта на мисълта, за да бъдем въведени в оригиналния свят на автора и неговия талант. Ето как Ликова е разкрила например образа на Николай Райнов — един слабо изследван досега автор. Без да демонстрира самовлюбено своята теза за него, тя се стреми да ни представи взаимоотношенията му с идейните и художествени явления на времето, да обясни пътя на неравномерното му приближаване към действителността. Райнов не изживя, както някои поети-символисти, бърз и категоричен естетически прелом. Дългият път от „субективната лирична изява“ до „Сензация“ — сатира за съвременната му действителност — се оказа много труден. Ликова не украсява с цел да идеализира творческия образ на писателя, уверена, че неговото наследство може да бъде полезно за естетическото възпитание на съвременника ни такова, каквото е. Тя не опростява фактите и като говори за сложното му противоречиво развитие, проследява как той докрай не може да изживее своите слабости и увлечения и пътят му остава незавършен.

В други очерци обаче нейното увлечение в света на автора намалява критичността на погледа ѝ и я води до един приповдигнат и риторичен тон, който не винаги е убедителен. Повтарят се някои от слабостите на книгата за поезията между двете войни. За твърде различни белетристи се пише по сходен начин, на една и съща гама, с един и същ апломб, напр. за Йовков и К. Константинов. Недостатъчна критичност е проявена в оценките за К. Константинов и К. Петканов. Подходът към различните белетристи е недостатъчно диференциран, поради което се срещат еднакви изрази и многословни характеристики. Борави се с едни и същи понятия: „постави пред писателя генерални проблеми“, „породи философския размисъл за смисъла на изкуството“, „постави проблемите за човешкото щастие“, „постави в нова светлина естетически въпроси“, и всичко това само в един пасаж (стр. 148). В стремежа си да установи по-жив и непосредствен контакт с читателя и да освежи изложението си, тя злоупотребява с фрази от тоя род: „живо чувство“, „раждаха се нови естетически търсения“, „нов обществен и естетически идеал“, „писателят акцентува върху истини“, „плътен образ с плътност на изживяванията“, „художествена осезаемост“, „образи от определен жизнен и психологически кръг“, „философско извисяване на проблемите“ или съвсем неуместното: „разгръщаше ра-мене един нов естетически идеал“.

Също така непрецизно са дадени на някои места библиографските източници, не са посочени броеве на годишнини на вестници и списания (стр. 100, 295).

Съществуват и други неточности и несъобразности. Защо например очеркът на Загорчинов е в първия раздел на книгата, при авторите, които работят непосредствено след Първата световна война, а не през 30-те години, когато излиза романът му „Ден последен“?

За книгата на Р. Ликова могат да се направят още забележки. Взета в цялост обаче тя е безспорен принос в литературноисторическата ни мисъл, пръв по-крупен труд за българската белетристика между двете войни. С верните си оценки и характеристики на писателите, с изясняването на цялостния литературен процес авторката утвърждава своето име на подготвен и добросъвестен литературен историк.

Лилия Кирова

Критическата мисъл у нас като че ли трескаво бърза да достигне изпуснатото, да намали закъснението, останало в наследство от годините на бездействие или застой. Дискусии, дискусии. И много нови книги на критици — с нови и стари работи в тях. Богомил Нонев е нарекъл своя сборник „Критическа летопис 1960—1965". Той отделя специално внимание на литературния критик и неговия труд, като разглежда тази тема в отделна статия. Но цялата книга на Нонев поставя някои въпроси от стилистиката на литературната критика.

С темпераментните характеристики, със защитата на новаторството на Арагон в романа „Страстната седмица" Нонев неволно защищава своето съществуване в критиката. Смесването на жанровете, използуването на разнообразни средства и форми — дори цяло есе върху живописта на Караваджо — в романа на Арагон е довело до интересни художествени решения. Без да правя каквато и да било аналогия с резултатите и тяхната значителност, ще кажа, че симбиозата на елементи от критиката и публицистиката в стила на Богомил Нонев оформя неговите авторски възможности, определя постиженията и слабите страни в стила му.

Трудно е, струва ми се невъзможно дори, да се очертае точно границата между критиката и публицистиката, между критиката и другите родове художествено творчество. При всеки автор надделява склонността му към определен начин на възприемане и преживяване на произведението, в стила му доминират лирични, публицистически или белетристични черти. На едно място в своята книга Богомил Нонев казва, че „литературният критик е мислител, публицист и художник". Акцентът в неговите статии пада най-силно върху второто от тези качества.

Още при насочването към определени теми личи веднага лесната възбудимост на публициста от тревогите на деня. Неизяснените въпроси за развитието на нашата марксическа критика в днешното нейно състояние у нас, инерцията на догматизма, която още съществува, оживените спорове за традицията и новаторството, за влиянието на литературната мода и пакостните последици от това — всички тези дискутирани оживено в периодичните издания и литературните средища въпроси са привлекли вниманието на Богомил Нонев.

Мнозина от критиците получават импулс за работа, когато се докоснат до живата литературна тъкан. Интересът към проблемите на литературното развитие идва обикновено след контактите с една или няколко творби. Това е логическият ход на мисълта у критика. Когато прочетох статиите на Нонев имах впечатлението, че проблемите, на които той се спира, не са такъв „чист" естетически екстракт. Намесват се в него безброй ежедневни явления — важни и второстепенни. Той като че ли е получил наготово, отвън, жаждата на момента и с искрените усилия на публициста иска да я насити с факти, тълкувания, разрешения. За Нонев литературните творби не представляват интерес извън болките на деня — литературни или обществени. На него не му липсва вкусът, усетът на литературния критик за стойността на отделната творба, за нейните естетически качества. Но критикът у Нонев изглежда е по-скоро консултант на публициста — той преглежда и систематизира огромния литературен материал, поставя своите оценки на всеки факт и е готов за миг да предложи необходимото, без риск да стане грешка в бързината на ежедневните изисквания — явлението е получило точна характеристика след грижлив анализ още при своето появяване или при първото докосване на критика до този момент, когато някоя повеля на действителността го позове, за да я утвърди или отхвърли. Не видях никъде в критическата летопис на Нонев възторг от някоя книга или от художническо постижение. Той повече се вълнува от обществото и неговите проблеми, отколкото от красотата. А да се каже, че няма у него възторзи или гняв, ще бъде не само неточно. Несправедливо ще бъде.

Едно от редките качества на родения публицист е неговото нетърпение, нерв, дразнимост. Той не може да мълчи, не може да обуздае мисълта си в строгите рамки на спокойното и целенасочено изложение, а често се спира, за да направи саркастична забележка или да обясни с подробности нещо, което привидно няма директна връзка с хода на мисълта, но според него не бива да се отминава и има своя ефект върху цялостното въздействие върху читателя. В статията за литературния критик той припомня, че имаше много критици, „които се опитваха да внушат на читателя чувството, че като усвои техните анализи и формулировки, ще има разгадката за всички литературни факти" и че това „му предоставяше удобството да възприеме предъвкани възгледи, които минаваха за последна дума на партийната политика в областта на литературата

Богомил Нонев. Критическа летопис 1960—1965. Български писател. 1965. 242 стр.

и изкуството". И Богомил Нонев не пропуска да направи едно заключение, което има трагична сила за днешния ден: „Първите и най-податливи читатели бяха студентите по българска литература, те ставаха учители, а учениците им утре ги заместваха в университета. Тъй от поколение в поколение преминаваха формули и рецепти, . . .за да възтържествуват догматизмът и схематизмът — отличителна черта на едни отминал период, чиито последици днес ние сме длъжни да лекуваме". Поне досега никое от звената на това „перпетуум мобиле" не е разрушено.

В статията за критиката не се споменава нито едно име на наш литературен критик, не се анализира практиката на кой да е от съвременните представители на тази мъчна и често пъти мъчителна дейност. А са направени верни характеристики на откритите явления. Нонев е видял ясно силата на догматизма, който за него „не е само временна философско-историческа теза, чието разголване ще я изпрати в архива на неприятните спомени, а твърде често склонности, вътрешнопсихологическа настройка у критика, задържаща инерция". Авторът на „Критическа летопис" е видял цялата сложност на задачата, която стои пред съвременния критик-марксист. Той трябва да изгради „широка по културния си обсег концепция", да има упоритията навик за философски обобщения и задълбочен анализ, за проникване в сложните взаимодействия между философия, социология, политика и партийна практика, неутолим стремеж към новото, към младостта. Градусът на публицистичната страст — спътник на най-ярките страници в книгата — до голяма степен спада от някои „общи места" в статията за критиката.

Богомил Нонев е в стихията си, когато рече да осмее модните приумици, когато ще се разпали да защищава новаторството, да брани принципите на партийността, тъй както той ги вижда и разбира. И тогава не се скъпи на безбройни позовавания, направени тъкмо на място, не ограничава своята устремена към целта мисъл с никакви обширни доказателства. И този устрем често покорява недоверието, съмнението, скептичната усмивка. Страниците за Хемингуей, Арагон, Брехт, без да създават някакви синтетични портрети на тези творци, са сполучливи, остри моменти от размислите на Нонев за модата и новаторството, за усвояването на постигнатото от предшествениците. Всички нишки на разсъжденията за партийността и критерият на съвременната критика, за проблема „дълг към родината — дълг към властта", поставен с такава сила от Арагон, за модата, за новаторството водят към изясняване на същността и някои принципи на нашето съвременно изкуство. Цялата тревога и гняв, и обида от невежеството на изминалите години се събира в страстния изблик против догматизма и консерватизма: „Едно стъпотворение от определения, категорични дефиниции и нюансирани тълкувания, доказателства и нетърпещи възражения оценки, премълчаване или заобикаляне на художествените факти ту ни отдалечаваха, ту ни приближаваха към верния отговор". И след тези гневни думи за ограничеността, сектантските поражения, които нанесоха критическата практика с отхвърлянето преди години на творци като Йовков и Пенчо Славейков или Елюар, Брехт, Назъм Хикмет, след тези думи, само през няколко реда чета: „Но има неизбежности, за които забравяме. Неизбежности на растежа, на развитието и обогатяването на мисълта. . ." Тия „неизбежности на растежа" вече имат твърде компрометирано съдържание след популярния стих на сатирика.

В книгата на Нонев често може да се види как авторът проявява стремеж към нова мисъл, към свое откритие и същевременно — боязън от собствената си мисъл, колебание да я изрече. И не само това характеризира остатъците от наслоенията на миналото върху личността на публициста.

Първите статии в книгата, обединени под заглавие „По белите полета на поетичните книги", показват един друг порок на съвременната публицистика — наивните, достигащи до ученически по своя маниер, възторзи, патос и литературни асоциации. Да не бъда голословен при едно толкова силно твърдение. Нека спомена съпоставката между Яворовото „В часа на синята мъгла" и „Не бойте се, деца" от Вапцаров, която може да се срещне във всяка матуритетна работа, нека цитирам и тези няколко реда: „Неговите чувства и вълнения прекрачват границите на „някаква си личност" и израстват като знаме на едно време, в което тържествува и окончателно ще възтържествува правдата, истината и свободата".

По белите полета на книгите често се нанасят най-остроумните бележки, там остават често и синтетични характеристики, мъдри хрумвания. В тези фрагменти на Нонев малко се среща нова, оригинална мисъл.

Статията „Съвременната проза — пътища и проблеми" носи очевидните белези на доклад и още веднъж показва колко е трудно да създадеш нещо, което не е в твоето амплоа. В тази статия за проблемите на съвременната проза всъщност почти няма проблеми, а само последователно, по-скоро информативно разглеждане на произведенията, групирани по някои жанрови или качествени белези.

Книгата на Нонев воюва за вкуса на масовия читател, за разширяване на не-

говия литературен кръгозор. Авторът използува с успех традиционния арсенал на публицистиката — богато илюстриране с примери, които са полезна информация за читателя, популяризира нови имена и произведения от световната литература, служи си с обширни цитати от непреведени на български творби и по този начин дава представа за тях и др. Нонев иска да предпази своя съвременник от категоричните присъди на полуинтелигента, които най-често са демонстрация на еснафски консерватизъм и лош вкус. В наше време, при небивалото разширяване на интереса към изкуството у най-широки слоеве едно такова публицистично посредничество между тях и литературата с нейните сложни специфични проблеми е наложително и полезно.

Слабите страни в стила на автора на „Критическа летопис“ не са успели да доведат до изсушаване, а само намаляват жизнеността на тази симбиоза между литературната критика и публицистиката, която е намерила интересно превъплъщение в творческата практика на Богомил Нонев.

Йордан Василев

СЪДЪРЖАНИЕ

на IX-та годишнина на сп. „Литературна мисъл“ — 1965 г.

СТАТИИ

Аврамов Димитър — Натуралистичната естетика във Франция, V, 87.

Акьов Васил — Съпротивата на таланта, IV, 61.

Ангелов Боню Ст. — За българо-византийските литературни връзки, II, 58; Въпроси на художествеността, поетиката и литературната теория в старобългарската литература — VI, 106.

Георгиев Любен — Съвременност и поезия, II, 3.

Георгиев Никола — Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение, III, 51.

Генов Кръстьо — Кълнове на романтизъм в Паисиевата „История славенобългарская“, VI, 87.

Димов Георги — Българската литературна критика през 80-те години на XIX в., V, 9.

Добрев Чавдар — За самобитност на съвременната българска драматургия, VI, 14.

Йорданов Христо — Лириката на Веселин Андреев, IV, 30.

Каранфилов Ефрем — Георги Джагаров, II, 32.

Куюмджиев Кръстьо — Комунистите в творчеството на Димитър Димов, VI, 46.

Лазовски Атанас — Атанас Далчев, III, 36.

Леков Дочо — Положителният герой на българската белетристика през Възраждането, I, 112.

Николов Минко — Смехът на Смирненски, II, 48.

Ничев Боян — Петко Тодоров и другите, VI, 59.

Паси Исак — Енциклопедия на ренесансовата човечност, IV, 77.

Петров Здравко — Никола Фурнаджиев, III, 3.

Стоянов Людмил — Поезия и правда, IV, 3.

Таринска Стефана — Ботевият фейлетон във в. „Будилник“, V, 53.

Цанева Милена — Поемите на Иван Вазов, III, 73; IV, 91.

Традиция и новаторство

Божков Стойко — Добро начало, I, 109.

Каранфилов Ефрем — За традицията, новаторството и някои техни особености в съвременната ни поезия, I, 75.

Каролев Стоян — Да насърчаваме творческите търсения, I, 105.

Колевски Васил — Традиция и новаторство и проблемите на идейността, I, 96.

Николов Минко — За някои явления в белетристиката, I, 83.

Обретенов Александър — Традиция и новаторство, I, 3.

Тодоров Ангел — Една от най-съдържателните прояви на Института, I, 94.

Цанев Георги — Традиция и новаторство в българската литература, I, 31.

Цветков Иван — Новаторството — най-хубавата традиция, I, 88.

Съвременни български писатели за литературната критика

Гуляшки Андрей — По-малко стар вкус! V, 5.

Даскалов Стоян Ц. — Критичен монолог, VI, 9.

Джагаров Георги — Критикът — моят добър приятел, VI, 3.

Зидаров Камен — Диалог за критиката, VI, 7.

Каменова Ана — Един от въпросите, V, 6.
Манов Емил — За по-голям авторитет на литературната критика, VI, 4.
Минков Светослав — За смелостта на критика, V, 4.
Радичков Йордан — За критиката или за критика? VI, 6.
Северняк Серафим — За или — против. . . , V, 7.
Талев Димитър — Смел съдник, тълкувател, откривател. . . , V, 3.

Творческа анкета

Арнаудов Михаил — Как създава Кирил Христов, II, 78.

Симпозиум за 60-годишнината на М. Шолохов в Лайпциг

Цветков Иван — Шолохов и ние, III, 100.

Спомени

Делчев Борис — Срещи и разговори с Пол Елюар, II, 100.
Димитрова Елена — Моите спомени за Николай Лилиев, V, 115.
Дончев Николай — Спомени за Емануил Попдимитров, VI, 118.
Жечев Георги — „Прокрустово легло“, V, 119.
Иванов Вичо — Спомени за Николай Хрелков, IV, 106.

Из литературния живот в чужбина

Георгиева Ана — Бягство в действителността, II, 133.
Кръстева Юлия — Арагон, лиричеката епопея и съдбата на лиричното, IV, 116.
Лунгу Йон — Съвременната румънска литература и румънското село, II, 127,
Стефанова Людмила — Насоката на „тематичния анализ“ в съвременното френско литературознание, IV, 125.

Писма от Полша

Бояджиева Ваня — Театрални вечери, VI, 126.
Смоховска-Петрова Ванда — Преводаческото изкуство свързва народите, VI, 129.

Българската литература в чужбина

Савов Ганчо — Интересът на словенците към българите, V, 126.
Хронкова Дана (Прага) — Българската литература в Чехия през последните двадесет години (1944—64), III, 105.

Тодор Павлов на 75 години

* * * — Вдъхновен философ и литературовед, I, 138.

Георги Цанев на 70 години

* * * — Младостта и зрелостта на критика, V, 112.

Орлин Василев на 60 години

Георгиева Елена — Творческото дело на Орлин Василев, I, 141.
Йорданов Христо — С тревожния пулс на времето, I, 140.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Гургулова Мария — В. М. Гаршин в България, IV, 136.
Данчев Георги — Две неизвестни стихотворения от началото на новобългарската поезия, I, 144.
Колевски Васил — Съветската литература във „Фронт на трудовоборческите писатели“, VI, 131.
Константинов Георги — Младият Лилиев в светлината на нови документи, III, 118.
Мартинов Иван — Вестник „РЛФ“, V, 136.
Минев Димо — Писма от проф. Асен Златаров, II, 142.
Неделчев Михаил — Неизвестно писмо на д-р К. Кръстев до Фердинанд, III, 132.
Николов, Никола Дим. — Кой е Желю — героят на „Изгубена Станка“? I, 153.

ПРЕГЛЕД

Авджиев Желю — „Традиция и новаторство“, VI, 146.
Братоев Петър — Умно и талантливо, IV, 155.
Вандов Иван — „Съветската литература в България“, V, 143.
Василев Йордан — Публицистика и литературна критика, VI, 156.
Василев Михаил — Подготвено настъпление, III, 142.
Дудевски Христо — Наследство, за което още повече ще се говори, I, 165.
Жечев Тончо — Опит за теоретическа история на литературата, IV, 145.
Кирова Лилия — Монографичен труд за Алеко Константинов, III, 145; Очерци за българската белетристика между двете войни, VI 151.
Конев Илия — Още веднъж за българо-сръбските литературни взаимоотношения през XIX в., III, 151.
Константинов Георги — Нов труд за руско-българските литературни връзки, II, 148.
Константинова Елка — „Литература и народ“, I, 158.
Ничев Драган — С поглед към съвременността, III, 149.

Свиленов Атанас — Портретите на един критик, V, 147.
Смоховска-Петрова Ванда — Бележки върху книгата на Г. Д. Гачев „Ускоренное развитие литературы“, IV, 151.
Смоховска-Петрова Ванда, Ничев Боян — За българо-сръбските литературни отношения през XIX в. и по някои въпроси на сравнителното литературознание, II, 154.
Табаков Никола — Писмата на братя Миладинови, V, 151.
* * * С висока принципност и пределна яснота, III, 138.

Хроника

* * * Годишно-отчетното събрание на Института за литература, I, 169.
* * * Обсъдени научни трудове, V, 154.
* * * — Книгопис, IV, 158.