ПРОВЕРКА
16 -04- 2023

Интердиго

Мисао 1966

1 - 6

ЛИТЕРАТУРНА

1

ГОДИНА ДЕСЕТА

МИСАО • 1966

1148950 - 22950
7
II 317/6

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

ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1966

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Стоян Каролев — Емилиян Станев 3
Ефрем Каранфилов — Трагедията на Стефан Цвайг 38
Розалия Ликова — Нови моменти в съвременната белетристика 55
Лиляна Минкова — Любен Каравелов и украинският фолклор и фолклористика 84
Михаил Арнаудов — Ларошфуко 110

Спомени

Борис Делчев — Срещи и разговори с Николай Хрелков 126

Из литературния живот в чужбина

Ванда Смоховска-Петрова — XV конгрес на полските писатели 141
Еберхард Хилшер — Творчеството на Манфред Билер 143

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Христо Капитанов — Руски революционери-демократи — емигранти в Румъния и приятелството им с Христо Ботев 149
Елка Константинова — Писма на Георги Райчев до Николай Лилиев 158

ПРЕГЛЕД

Дочо Леков — „Българската литературна критика през Възраждането“ 163
Чавдар Добрев — Критерият на младостта 167
Иван Пауновски — Горки не е чужденец 172

Хроника

Хр. Й. — „Вопросы литературы“ приканва към творчески разговори 177
* * * Из отчетния доклад на Института за литература за работата му през 1965 г. 178

Книгопис 183

* * * Бележка на редакцията 184

1

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ • БИБЛИОТЕКА • София

СОДЕРЖАНИЕ

Стоян Каролев — Эмилиян Станев 3
Ефрем Каранфилов — Трагедия Стефана Цвейга 38
Розалия Ликова — Новые явления в современной болгарской прозе 55
Лиляна Минкова — Любен Каравелов, украинский фольклор и украинская фольклористика 84
Михаил Арнаудов — Ларошфуко 110

Воспоминания

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Николаем Хрелковым 126

Литературная жизнь за рубежом

Ванда Смоховска-Петрова — XV съезд польских писателей 141
Еберхард Хилшер — Творчество Манфреда Билера 143

Научные сообщения и документы

Христо Капитанов — Руские революционеры-демократы — эмигранты в Румынии и их дружба с Христо Ботевым 149
Елка Константинова — Письма Георгия Райчева к Николаю Лилиеву 158

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Дочо Леков — „Болгарская литературная критика в эпохи Возрождения“ 163
Чавдар Добрев — Критерий молодости 167
Иван Пауновски — Горький не иностранец 172

Хроника

Хр. Й. — „Вопросы литературы“ приглашает к творческим обсуждениям 177
* * * — Из отчетного доклада Института литературы о его деятельности в 1965 году 178
* * * Библиография 183
* * * — Зам. редакции 184

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

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Стоян Каролев

ГОРСКА ПРИКАЗКА . . .

Един късичък разказ с това заглавие ясно отразява погледа на Емилиян Станев върху живота в природата, трайни черти на неговото светоотношение. Не е ли в тях ключът към източниците на творческото му своеобразие?

В сюжета няма нищо приказно. В една юнска безлунна нощ златка се промъква към гнездото на две чинки, гдето женската топли с тялото си своите малки, още голички рожби. Птичката се събужда и вижда „очите на зверчето, които фосфоресцираха като две горящи синкавозелени бездни, но продължаваше да лежи над пиленцата, защото майчината любов е по-силна от смъртта“.

Може би това е разказ за силата на майчината любов? Не, само този сдържан пасаж е посветен на нея.

Сдържано описва авторът и разиграната се драма, смъртта на птичката и нейните малки: „Изведнъж златката се метна, сграби гнездото в лапите си, откъсна го и падна с него на един клон. Там тя заби тънките си като шила зъби в чинката, която изписка. После зверчето изяде птичката и голите пилета бавно, без да бърза, както ядат котките. . .“

Нахранена и вече ленива, златката се вмъква в хралупата на бука, гдето заспива. „Листата на бука успокоително трептяха, сякаш шумяха далечни води.“ Нищо необикновено не е станало, юнската нощ е все така спокойна и красива, огряна от бледата светлина на звездите.

Още по-красиво е утрото, когато гората се пробужда — „безкрайна и необятна“, хоризонтът пламти „от напиращия изгрев“ и по върха на огромния бук, по сребристата му кора заиграват „огнени и портокалови петна“. Разлюляват се копринените му пазви, в които през нощта загиват чинката и малките ѝ. „Жадно поемайки слънчевите лъчи, отгоре надолу затрептяха и зашумяха хилядите копринени омеки листа, сякаш букът се смееше с радостни тръпки. . .“

Нищо не напомня за кръвта и смъртта, освен няколко полепнали долу, по рядката трева сиво-зеленикави перушинки.

А мъжката чинка?

През нощта тя се събужда от писъка на своята другарка, но остава безпомощна и сляпа на клона, гдето е спяла — сама с разтуптяното си птиче сърце. Когато в гората се промъква „синкавата светлина на утрото“, тя потърсва гнездото. „Вейката, на която то бе прикрепено, висеше безпомощно. Гнездото се търкаляше в корените на бука. . .“

Може би това е разказ за скръбта на бедната птичка, останала сама? Не, тази тема не е за Емилиян Станев. Другаде акцентира той — върху победата на живота. Когато песните на птиците изпълват отвред гората, запява и осиротялата чинка. . .

Ведър край, но не „благополучен“, „щастлив“ като в приказките. Едва ли всъщност ще открием нещо приказно в тази „горска приказка“. Може би — само в красотата на пейзажа, в изображението на величествения бук, на нощта, на утрото. Но — не! Рисунъкът е реалистично точен.

„Злодеят“, златката, не е наказан. Авторът не я осъжда, той разбира нейната необходимост да се нахрани, както разбира майчината любов и пожертвователност на чинката. „. . . В природата е така — заявява категорично той. В нея пойната птица не е повече от златката. Природата е майка на всички“ (Ганка Найденова, В творческата лаборатория на писателя Емилиян Станев, сп. „Език и литература“, 1961 г., кн. 3, стр. 41).

Вярно беше отбелязал един критик, че „това изречение“ — „природата е майка на всички“ — „е лишено от традиционен хуманизъм“. И май че не само от традиционен. . . Застанеш ли върху „гледната точка“ на природата, за хуманизъм трудно ще се намери място. Щом съчувствуваш на всички, трябва да приемеш жестокостта като „необходимост на битието“.

Една вечер, наскоро след излизането на разказа, жената на писателя го прочела в приятелски кръг. Слушайки своята творба, Емилиян Станев плакал. По-късно той разказва за причината на това вълнение: „Така дълбоко се вълнувах, когато пишех този разказ. . . Това беше все още ехо от онова състояние. Трогваше ме не толкова трагедията на малката птичка, загубила през нощта другарката и рожбите си, колкото онова велико и тържествено спокойствие на пролетното утро, в което всичко се слива в една възторжена песен на живота. . .“

В тези думи се разкрива смисълът на разказа. Това е творба — прослава на живота, на хармонията и величието му. Нощната драма не помрачава с нищо „възторжената песен“. Нещо повече: според възгледа на автора, според художествения патос на това и много други произведения хармонията, „великото спокойствие“ на природата не са възможни без такива драми. И в най-тихите, най-кротките летни вечери кръв капе не само от слънчевия залез („На залез слънце“). Иска се духовна сила, за да приемеш и изобразиш живота в природата такъв, какъвто е — с вечната и сурова борба в него, да виждаш хармония, красота, величие и в кръвта, и в смъртта. За Емилиян Станев не е само запомнена фраза максимата, че тържеството на живота е немислимо без смъртта, че смъртта участвува във вечната обнова. Той дълбоко чувствува нейната древна правда. Тя е в ядрото на светоусещането му.

Може да се досети човек защо той толкова много обича разказа си „Смъртта на една птица“, гдето към края се е опитал и да пофилософствува за „вечния възврат“. Разказвачът изпитва чувството, че онзи „мъничък живот“, който е отнел, „не е изчезнал безследно, но като една малка капчица премина в океана на великата и вечна сила, която ражда живота. . .“. По-силно, по-оригинално от размишленията е изображението на птичката, потънала в някакво вцепенение пред смъртта. „Тя сякаш беше всепогълната от нещо безкрайно важно, което властно беше грабнало нейното внимание и го приковаваше неотразимо. Ледено спокой-

ствие и пълно безразличие към всичко останало лъхаше от това малко същество, плувнало кротко във водата."

Чувал съм Емилиян Станев да изразява пред близки своето уважение към такова държание пред смъртта, към спокойната вътрешна съсредоточеност, която и хора постигат понякога. . . В това спокойствие той вижда нещо величествено. Сякаш умиращото същество чувствува, усеща, че се влива в процеса на вечната обнова.

И тъкмо защото Емилиян Станев приема живота в природата такъв, какъвто е, без сантиментални пориви и илюзии, без потресения и умиления, той постига тая вътрешна уравновесеност в анималистичните си разкази, този спокойно вглъбен епичен тон. Въпреки цялото напрежение на никога нестихващата борба за живот, нещо успокояващо лъха от тези разкази. Ние се освежаваме духовно в този свят на първичност и жизненост. Трудно можем да си представим по-жизнени и непосредствени „герои". Няма и помен тук от уморените, скучаещите или угнетените герои в другите, „човешките" разкази на Емилиян Станев от по-ранния период на творчеството му — с техните безплодни мечти, с безсилните им пориви да променят живота си. Няма ги хорските усложнени отношения, притворството, мъчителните противоречия, от които трябва да се търси изход, пък не се намира. . .

Толкова много писатели, философи, публицисти, социолози, психолози, педагози са действували върху съвестта ни, стряскали са ни с нравствени скрижали, принципи, апели, извисявали са ни и са отнемали съня ни със своите съчинения. Как да не си отдъхнем, четейки анималистичните разкази на Емилиян Станев, в които не личи и бледа следа от проповедничество. Няма ги човешките нравствени измерения и норми. Безсилни са те тук, в света на инстинктите, на противоречията и конфликтите, от които няма изход, защото са израз на неотменими закони.

Писателят обича трайно и силно света на природата, с неговата първичност, естественост, хармоничност. „Само любовта ми към природата — изповядва той — е нещо цяло, истинско, голямо. . . Никаква друга любов не е така дълбока."

Не всеки е способен на такава любов, на такъв поглед към света на инстинктите и природните закономерности. Ние си почиваме и разведряваме в този свят, защото авторът така го изобразява. Останем ли сами в него, няма да ни е лесно с нашата чувствителност. Бихме ли гледали спокойно как рисът се хвърля върху заека, чийто вик отеква „в мълчанието на планината като детски плач", как се мята върху сърната и разкъсва вратните й жили („Рис"). Не, ние ще се ужасим и отвратим, ще се разстроим от жал и безплодна, нелепа ярост. Навярно и авторът се е вълнувал, когато е наблюдавал в своите ловджийски скитания кървави сцени, но неговото вълнение е мъжествено, а в творбите му — съвсем сдържано, неуловимо. Нали природата е майка и на риса, нали и той трябва да се нахрани. И няма да наруши с това нито хармонията, нито „великото спокойствие" в нея, въпреки плачещия вик на заека и стенещия рев на сърната. Много спокойно и просто описва Емилиян Станев тези сцени — без да изпада в каквато и да е разнеженост, без да допуска и натуралистическа грубост. Не е ли характерно, че и в кръвавите драми той не губи поглед за естетичното, за красивите багри и сияния. Вижте риса, налокал се с топла кръв от разкъсаната шия на сърната: „Тъпата му котешка муцуна и бледосивата му гуша се изцапаха от кръвта. Няколко капчици от нея, опръскали челото му, се червенееха като мънички

рубини в чистата светлина на утрото.“ И по мустаците на убитите зайци в „ловдийските“ разкази на Емилиян Станев кръвта често рубинено блести.

Писателят сякаш иска и нас да предпази от сантименталност, да не привнасяме в света на природата нравствени принципи и норми, симпатии и антипатии. Тук, в този свят всички са прави: патицата и лисицата, заекът и вълкът, сърната и рисът. Тук всъщност трудно може да се говори за жестокост в същинския смисъл на думата. Защото жестокостта предполага съзнателност, а когато разкъсва патицата лисицата е във властта на своя инстинкт за съществуване. Ето защо Иван Карамазов казва, че „звярът никога не може да бъде така жесток, така артистично, художествено жесток“, като човека. А старецът Зосима изрича следната сентенция: „Всичко е съвършено, всичко освен човека“. „В гората се скита страшна мечка — продължава същият този старец, — грозна, свирепа и с нищо не виновна в това.“ Мечката не може да бъде по-добра, не зависи от нея да бъде по-добра, а човекът — може. Ето защо мечката е съвършена, а човекът не е. Съвършена е мечката тъкмо защото не може да се усъвършенствува, а човекът може. И по принцип нямат граници тези възможности.

Но в нищо невиновната мечка ще разкъса друго, също невинно животно. Ще я осъдим ли, ще жалим ли жертвата ѝ? Ние сме склонни и към едното, и към другото, готови сме да съчувствуваме и осъждаме, четейки творбите на писателя.

Ние жалим дори лисицата от „Тежък живот“, защото и тя е гонена и гладна. Съчувствуваме ѝ, въпреки нейните хищни наклонности, които в друг случай ще осъдим. И май че бихме ѝ простили, бихме се зарадвали дори, ако хванеше заек или дива гъска, че и кокошка от курника. А когато четем за подгонения заек, за преследваната патица, от сърце желаем да се спасят и се ожесточаваме срещу техните преследвачи. Ето колко субективни, несигурни са нашите съчувствия и ожесточения.

Познавайки изглежда добре читателската ни чувствителност, Емилиян Станев току я сдържа и разхлажда. Когато най-много сме се умилили и трогнали от неговата измъчена, изранена Чернишка, той ще ни опише как тя се хвърля върху заека и го разкъсва.

Тези охлаждащи душове са полезни. Защото почнем ли много да се умиляваме и ожесточаваме, ще изпуснем главното, което писателят вижда в природата и иска да ни внуши: хармонията на живота. Всъщност Емилиян Станев едва ли си е поставил за цел да охлажда нашата чувствителност, както не е целял и да я възпламенява. Той разказва мъжествено и спокойно; той съзерцава и изобразява, стремейки се към правдата. Всички явления в живота на природата — и тези, които ние няма да забележим, — за него са важни, защото и в тях той вижда отразени вечните и велики закони на битието.

Мнозина се угнетяват от тези закони, от неизменния ход на живота в природата, от неизбежната смяна на лятото с есента, на есента със зимата, от неумолимо приближаващата се старост и смърт. Някои изпадат в скука и униние, други в ужас и отчаяние. Емилиян Станев вижда тук мъдростта и величието на мирозданието. Той не познава скуката, духовната умора, преситеността; той гледа на света с вечно любознателен, изпитателен, зорък поглед.

Няма друг български писател, който да познава така добре света на природата. Нему са открити тайните му, той разбира езика му, гласовете на птиците, сам умее да свири като тях, едва ли има животно, на което да не знае навиците. Безкрайно и неутолимо любопитство го влече

към животинското царство, което възприема с изключително остри сетива. Едно врабче, кацнало до масата, където той обядва в градината на „Руския клуб“, веднага ще привлече вниманието му. Той ще се засмее весело на някое негово движение, ще ти го посочи — виж го, виж го! — и сам ще направи такова движение с рамене, с ръце, наподобяващо пърхането на врабчови криле, че за миг може да ти се стори като един огромен врабец, кацнал на стола до тебе.

Привързаността на писателя Емилиян Станев към животните е неизменна, обичта му голяма, но ловецът Емилиян Станев стреля без угризение по тях. Трайни навици движат ръката му. От осмата си година той ходи на лов с баща си и свиква с изстрелите, с кръвта; петнайсет-шестнайсет годишен вече има своя пушка. Ловната страст на Емилиян Станев е и наследствена. И баща му, и дядо му, и прадядо му били все „големи ловджии“, буйни и силни мъже, чужди на всякаква сантименталност.

По-друг ловец е Елин Пелин: с пристъпи на угризение, на жалост и милост към птиците и животните, на вътрешна борба между ловна страст и хуманност. Такъв ни се разкрива той в някои свои творби. В „Грях“ четем: „Жестоко нещо е да си ловец. Мене всякога ми е било жално за прекрасните божи твари, по които насочвам пушката си. Агонията и кръвта на моите жертви често пъти мъчат съвестта ми.“ Емилиян Станев, който не изпитва жал към „божите твари“, нито мъки на съвестта от спомена за агонията и кръвта, не би написал разказ като „Грях“. Не става тук дума за художествената му стойност, а за емоциите, за мислите. Нему е чужда преди всичко основната мисъл-чувство за греха. Чужди му са и умилението, и жалостта, с които разказвачът гледа кротко заспалата във водата патица. Далече е и от мисълта да осъди — и то така рязко! — внезапно пробудилата се ловна страст, която замъглява разсъдъка и помита „всички хубави чувства“. „В мене се пробуди дядо ми от преди три милиона години“ — пише иронично-осъдително Елин Пелин. Емилиян Станев не смята ловната страст за атавизъм, недостойна за съвременния човек, презрян остатък от стародавни и тъмни ехопи. За него тя и сега е нещо естествено, източник на хубави и силни вълнения. Пък той не би се и срамувал от родството с далечните прадеди, тъкмо защото много уважава природното. . .

Не би написал Емилиян Станев разказ и като „Грехът на Иван Белин“. Героите на всеки талантлив писател са различни и все пак Иван Белин е типичен йовковски герой — благ, човечен. Трепери ръката на Иван Белин, подскача в нея газеничето, когато в тъмни зори отива в стаята при убитата вълчица и вижда до мъртвите ѝ увиснали гърди нейните малки. Колкото и да е дискретен авторът, ние чувствуваме, че той взима присърце вълненията на своя герой. Погледът на будното вълче, загледало Иван Белин със сините си като мъниста очи, раздрусва ръката му и запада дълбоко в душата му. Той, овчарят, не убива вълчетата, грижи се зя тях.

Но когато ги пусне пораснали . . . ? Белинско-йовковската гледна точка, тъй затрогваща със своята човечност, не извежда далеч. Не издържа дори натиска на същата мека хуманност. И овцете са „божи твари . . .“

Не е ли по-логично да не месим тук човечността? По-логично е, стига да можем. Емилиян Станев може. И затова темата за „греха“ отсъствува от неговите „ловни“ разкази.

Впрочем един разказ — „След лова“ — може да остави по-друго впечатление. Разказва селски учител, слуша авторът. Това е чисто композиционен похват — разказвачът няма свой глас, своя индивидуална реч:

имаме чувството, че говори все писателят . . . Учителят не стреля по видра, която дълго чакал край реката в светла юнска нощ. „Няколко секунди се прицелвах в главата ѝ, без да посмея да гръмна — разказва той. — Близостта на нейния поглед сковаваше волята ми. Пред мене стоеше живо същество, в очите на което виждах да свети същият вътрешен пламък, какъвто има и в очите на нас, хората."

Сдържал досега дишането си, учителят въздъхва и жадно поема въздух. Видрата се скрива. Отначало изненадан от самия себе си „и малко смутен", по-късно героят почувствувал „необикновено спокойствие и мир в душата си, такова каквото човек усеща само когато е щастлив и обича".

Какво задържа ръката на учителя няколко секунди, къде е източникът на необикновеното спокойствие, изпълнило душата му?

Към края разказвачът, защищавайки своето разнежване в оная лунна юнска нощ, казва: „Хората често се боят да не ги обвинят в сантименталност тогава, когато им се случи да постъпят като истински човеци. Т. е. когато постъпят морално? Така ли да тълкуваме тези думи? Учителят не се е изяснил . . . В началото на своя разказ той се изказва по-другояче: изпитал удоволствие от своята постъпка „поради идеята за вечност . . ." Струва ми се, че тогава е по-близо до истината . . . . Ако има тук нравствен елемент, не той е главният. С основание литературният критик Тончо Жечев пише, че героят изпитва доволство „от мига на пантеистическо сливане", от „родството с всичко живо". Именно родството на „вътрешния пламък" в очите на видрата с пламъка в човешките очи сковава волята на ловеца, задържа неподвижен пръста му върху спусъка на пушката.

Това чувство на общност „със всичко живо", това единение на Емилиян Станев с природата е неразделно от чувството му за природната красота. Спомнете си изображението на юнската нощ — „тиха, светла, шептяща", с позлатената река, в чиито води трепкат сенките на надвесените над нея липи, с полюляващите се в изворчето звезди, „като дребни монети, паднали на дъното". Вълшебна нощ, в която жабите крякат така, че сякаш се молят . . . „Струва ви се, че чувате как растат тревите, как кипи младият живот наоколо, как всичко ви говори за своята радост, че е младо. силно, че живее. Земята и небето се сливат в едно и самите вие потъвате и се забравяте в него." Красотата на юнската нощ е омагьосала и разнежила учителя, подготвила е неговия смут от пламъка в очите на видрата.

И в повестта „Когато скрежът се топи" (едноименната глава) естетическото чувство се противопоставя на ловната страст. Разказвачът не застрелва стария елен, въпреки заповедта той да бъде убит. Защото ако беше го застрелял „чудесната картина щеше да свърши с грозен предсмъртен рев, с кръв и гърчове. Тя изобщо щеше да свърши, а така си оставаше без край и затова бе тъй прекрасна за мен".

Победите над ловната страст са редки и краткотрайни. При това противопоставянето не е генерално, по принцип. Видяхме, че кръвта и смъртта не рушат естетиката на Емилиян Станев, не пречат за чувството му за хармония в природата, дори са негов необходим елемент. Без тях е немислима горската приказка . . . Тук разказвачът иска да задържи в паметта си бялата и чиста красота на слънчевия зимен ден в гората, „празничната тишина на планината". Затова отбягва кръвта и предсмъртния рев . . .

Неведнъж Емилиян Станев е описал човека като носител на ужас и смърт в животинското царство. В разказа „През зимата" младите яребици успяват да се опазят от дебнещия ги ястреб, но загиват от изстрелите на ловеца, който не вижда „нито ужаса, нито молбата в птичите очи".

Авторът разказва спокойно за смъртта на яребиците с „кротки момински очи“, сякаш иска да ни каже: „И да се вълнувате, нищо не може да се промени. Това, което описвам, е неизбежно.“ Спокойният тон внася нотки на епична трагичност в разказите за животни на писателя. Той и в тях е епик, а не лирик, както го наричат някои критици, какъвто и самият той се смята понякога.

Читателят може би ще осъди ловеца, избил яребиците. Авторът не го осъжда. Обичта към животните, зачитането на техните инстинкти и потребности и уважението му към ловната страст, зачитането на нейната сила, на нейната „природност“ са източник на особената атмосфера в „ловджийските“ разкази на Станев: сдържано-драматична и епична. Изображението е обективно, авторът не застава на ничия страна, не изразява симпатии към никого, към ничии преживявания и вълнения — на ловеца или на животното. Щом човек влезе в света на природата с пушка в ръка, писателят сякаш го третира като всички други герои на своята „горска приказка“. И ловецът като златката и риса е дете на природата, и той има право да убива . . . . Неговата жестокост е също така несъзнателна, т. е. почти не съществува. Тя някак странно, мирно може да съжителствува с душевна изтънченост и чувствителност.

Жесток ли е ловецът-разказвач от разказа „Сърна“? Безспорно жесток, ако се съди по неговите дела. Но сякаш самият той не е отговорен за тях, сякаш те са независими от неговото съзнание, подчинено на необоримата сила на ловната страст, на суровите нрави и закони в света на природата. Нали в края на разказа той сам казва, че „за щастие“ не улучил сърната-майка, дошла да търси своята рожба. Не е могъл да не стреля, но за щастие не улучил . . . Едногодишното сърне обаче улучва. Вижте как го описва, как разказва за него. Не чувствувате ли в спокойния тон нотки на симпатия и обич, колкото и сдържани, „подтекстни“ да са те: „Аз го забелязах, когато пъплеше по глинестия сипей. Напомняше изплашено дете. То се спираше често и като дишаше заморено, тревожно поглеждаше назад. Там, зад червеникавите неподвижни гори, все още се чуваше лаят на кучето.“

И макар сърнето да му напомня изплашено дете, разказвачът го убива: „Когато достигна краят на поляната, където стоях, аз гръмнах. То падна с подвити под себе си крака така, както пада смъртно ударен дивеч.“

Все така спокойно-епичен е тонът. Но някъде дълбоко трепка едва доловимо трагична нотка. Жал за сърнето-дете ли е това? Изглежда. Но чудно. Тя никак не пречи на радостта от точния изстрел, от сполучливия лов. „Аз го довлякох на поляната — продължава разказвачът, — сложих до себе си и с трепереща ръце запуших цигара. После дълго време виках кучето да споделя радостта си с него.“ Не идва ли трагичната нотка по-скоро от съзнанието, от чувството за неизбежност на убийствата, на кръвта, на смъртта в природата? И не прави ли това чувство още по-дълбока насладата от тъжната есенна красота? Ловецът-разказвач има изострен поглед и усет за нея. Чакайки кучето, той съзерцава и се наслаждава: „Небето се избистри и засия с кротка дълбока синина. Във въздуха висеше нещо безпомощно и до болка нежно. Аз обичах да съзерцавам тия есенни залези, които изгарят в сладка и тиха скръб. Тогава пожълтелите гори, неразклащани от никакъв вятър, остават неподвижни, сякаш са упоени от своята тежка красота.“

И по-късно, когато чака да убие сърната-майка, разказвачът не престава да съзерцава сладостно природната красота, есенната лунна нощ

в гората. Възможно е някои читатели да се учудят на това „смешение“ на наклонности и вълнения, както се учудва Кольо Рачиков, когато чува Христакиев да свири на виолончело — „Как можете да свирите тъй хубаво и . . . . да сте съдебен следовател“. Според мечтателния гимназист „трудно е да се смеси едното с другото“. „А мислили ли сте — пита го развеселеният Христакиев, — че всяка наслада идва от смесването на нещата.“

Не зная дали това е източник на всички наслади, но май че своеобразната естетическа наслада, която изпитваме от този разказ на Емилиян Станев, „идва“ от подобно „смесване“ — на развълнуваност и сдържаност, на хуманност и жестокост.

Чакайки сърната, ловецът си мисли какво прави тя сега. И отново ни поразява тонът на неговите мисли-слова. В тях има — вече по-определено, нещо съчувствено и същевременно — каква сдържаност, каква спокойна детайлност! „Тя ще се върне — мислех си аз. — Ще отиде до мястото, дето днес е лежала с него, ще подуши леглото му — малка трапчинка, изровена на завет под бука. Земята още пази миризмата на тялото му — там има няколко кафяви косъма, прилични на сухи борови листа. Те са паднали от челото му, когато тя е близала с грапавия си език неговите наболи рогца. А него го няма. Тя все пак няма да повярва, че то е мъртво, и може би ще го подири на полянката, където толкова пъти двете са пасли.“

Пак ни обзема чувството за нещо съдбовно-трагично. Авторът разбира мъката на сърната, но той разбира и ловеца. Каквото има да стане, ще стане и то ще е една от многобройните драми, без които животът не е живот . . .

Тази съдбовност се чувствува и в изповедта на ловеца: „Тялото ми тръпнеше. Като че се боех от нещо и същевременно изгарях от нетърпение по-скоро то да стане“.

Както видяхме, трагичното в анималистичните разкази на Емилиян Станев не хвърля сянка върху „песента на живота“. То е като неин акомпанимент, който още по-ярко я откроява. (Това трагично е особено: сурово, мъжествено, епично, далечно на трогателното.) В „Пролетни стремежи“ патокът, търсейки своята другарка, за да я предупреди за опасността, пада от изстрел на ловеца. Излетяла от ракитака, патицата вижда „своя умиращ другар да плува в окървавената вода“. Но тя отлита, без дори да го погледне още веднъж. Отлита в своето гнездо и ляга върху яйцата да мъти, водена „от непобедемия си и велик стремеж“. Животът е по-силен от смъртта.

Другояче постъпва женската патица в разказа „Наслада“ от Елин Пелин. Виждайки след изстрела, че нейният другар остава да лежи непо-движен във водата, тя се спуска към него, за да потъне в „някакъв тежък и страшен шум“. „Тялото ѝ падна до тялото на нейния най-близък.“ Тук акцентът е другаде — върху трогателното.

Изобразявайки животното, Елин Пелин често набляга върху трогателното. Разказите му са пропити с нежна обич и сърдечност. „На браздата“, „Старият вол“, „Среща“ . . . . Такива герои и такива случки не би описал Емилиян Станев. Ако някой стар и изнемощял вол се появи в негов разказ, най-вероятното е да рухне под ножа на своя стопанин — нали вече е ненужен, не може да работи. А Елинпелиновият Белчо е оставен от стопаните си да живее „свободно и леко на старини“, заобиколен от грижите, от топлата обич на всички. Гробът на Белчо е скъп на разказвача като

майчин гроб. Такова отношение Емилиян Станев няма и към най-близките си измежду хората . . .

С Елин Пелин е Йордан Йовков. Макар да е по-сдържан и дискретен писател, да не дава израз на отношението си към хора и събития, не остава тайна за читателя чувствата му към тези, които не могат да говорят . . . Ако можеха „те щяха да бъдат като нас. И по-добри дори". „ . . . Те всичко разбират, само език нямат. И то е тежкото: удариш го — мълчи, боли го нещо — мълчи, налегнат го да го колят — мълчи. То тяхната мъка край няма . . . ." Тези думи са на чичо Митуш, но те са израз и на Йовкови чувства.

Елин Пелин и Йордан Йовков пишат обикновено за домашни животни, Емилиян Станев — за горски. Но не само и не главно оттук произтича разликата в отношението към тях — на писател и герой. Нали „Грехът на Иван Белин" е към вълчица и към вълчета.

Особено силна привързаност и обич са будили винаги ловджийските кучета. Но вижте Куцар дърводелеца, стопанина на Фокер от едноименната повест на Емилиян Станев. В отношението на Куцар към кучето няма и капка благост — нека то „да си знае кучещината". Той е често суров, дори жесток към него. Когато Фокер е съвсем малък, Куцар го обучава, учи го да хапе, като го хваща за муцунката и мъчително я стиска и тласка насам-натам. По-късно, когато Фокер става отлично гонче, първо в градеца, дърводелецът се възхищава от него, но пак не е склонен към нежности. Между двамата — стопанина и кучето — има някаква мъжествена дружба и обич, в стила на Емилиян Станев. Тя и подхожда, тази тяхна дружба, за делото, което вършат. Така ловуват те много години, докато Фокер внезапно рухва след един изтощителен лов и скоро съвсем се състарява, че и ослепява. Една вечер, когато Куцар се връща в къщи, среща го „празния поглед на Фокер". „Зениците му бяха кървовочервени и страшни, сякаш очите бяха току-що извадени." Кучето лежи неподвижно. То и не чува. „Едва когато Куцар приближи, размаха опашка, бавно се вдигна и дойде да близне ръката му.

— Свърши се с него — помисли си Куцар и помилва отпуснатата му глава."

Тази сдържаност е емилиянстаневска. Едно погалване по главата — ето целият израз на обич и състрадание към другаря от многобройните скитания из планини и гори. И веднага след тази мигновена ласка: „Трябва да диря друго гонче." Това е също емилиянстаневско. Станалото — станало, животът — суров и хубав — върви, иска си своето.

Различното емоционално-психологическо отношение определя и различния начин на изображение. Емилиян Станев по-последователно изобразява животните според тяхната животинска природа и мяра. Елин Пелин и Йовков повече ги очовечават. Това е логичен израз на по-прочувствено отношение към тях.

„Старият вол" Белчо се разхожда. . . . „Бял като пряспа, с големи тъмнобисерни рога, извити над челото му като лира", той пристъпя спокойно и бавно „сякаш съзнаваше великото дело, което е оставил след себе си". А как съзерцава сутрин зеленото поле, „нивята, които е порил, ливадите, дето е работил, дето някога е пасъл млад и як. Влажните му очи гледаха тъжно и дълго не можеха да се нагледат. Той въздишаше дълбоко като човек." И в смъртта на Белчо има нещо много човешко.

Любовно нежните чувства на автора са извисили образа и физически, и психологически. Белчо е идеализиран. А тази идеализация е източник

на задушевно милата, трогателна поезия, съгряваща разказа. Емилиян Станев никога не идеализира. Той е по-последователен реалист. Затова и поезията в неговите анималистични разкази е по-мъжествена. В очите на овцете Елин Пелин може да види „дълбока, мълчалива и вечна тъга“ („Иглика“). Емилиян Станев никога не би съзрял в овчите очи такава меланхолия. Птиците у Елин Пелин, гаргите и свраките, току се замислят като хора, допринасяйки за онази голяма одухотвореност на пейзажа, която, според израза на Искра Панова, го издига „до степента на лирически герой“. А в „Моите приятели“ птиците съвсем по човешки чувствуват, любят, ревнуват. Но това е друг жанр, друг тип изображение, към което Емилиян Станев няма склонност. Той, роденият изобразител и пластик, не чувствува влечение към иносказателно-алегоричните жанрове и стилове. Затова е безкрайно далеч и от всякакви баснописно-символни и дидактични повествования. Само в произведенията си за деца той допуска животните да говорят като хора, допуска изобщо по-голямо очовечаване, повече условност. Но и там героите-животни ярко се открояват с животинските си белези.

Такъв пръч, какъвто се мярка в „Постолови воденици“ на Йовков, не може да се мерне в произведение на Емилиян Станев (той, пръчът, е повече символен, отколкото реален: символизира изкушението, греха, злото, предстоящето нещастие . . . .) Подобна функция изпълнява козата в разказа „Последно лято“ на Йордан Радичков. Тя току врещи неприятно: „Кво става тука! Кво става тука!“, докато най-после действително става нещо ужасно. (Емилиян Станев няма вкус към народната мистика и митология, към народни поверия и суеверия, към които напоследък проявява интерес Йордан Радичков. Спомнете си за неговите дяволи, овардаляни в сажди из куминте, люлеещи се на синджирите в оджаците.)

Няма влечение Емилиян Станев и към романтичното в живота и литературата. Той е наистина много последователен и строг, „заклет“ реалист. В неговите разкази няма да срещнете и куче като Йовковия Балкан. Когато описва своя Фокер, той влиза „под кожата“ на кучето, както умее да влезе „под кожата“ на всяко животно. С някакви необикновени, само нему дадени сетива, той успява да види как се поражда и развива наследствената ловна страст на Фокер, инстинктът му да преследва, какви изживявания има Фокер при първите си ловувания, как се ориентирва в света на миризмите, какви хитрини усвоява от майка си и какви сам достига . . . Писателят съзира всички промени — физически и психологически — у Фокер с течение на годините, прозира във всички негови кучешки навици, наклонности, удоволствия, грижи. Той и съня му познава, сякаш сам някога е имал удоволствието да спи като ловджийско куче . . . . (Още по-проникновено се вживява той в своята Чернишка, в дребничката лисица, която стана един от най-популярните и любими герои на читателите.)

Другояче изобразява Йовков своя Балкан. Той не се стреми толкова да разкрие специфично кучешкото, та затова не е необходимо да наднича чак под кожата му; той силно го очовечава, идеализира го, романтизира го дори. Той описва упоритя му, строг поглед, в който личи „надменно и гордо презрение“, уверената му походка, благородната му осанка, та да останем с впечатление, че „това животно е сякаш въплъщение на съзнателен и разумен дълг, вън от който за него нищо не съществува“. Когато румънските войски минават границата, Балкан се преобразява така, както се преобразява човек под влияние на голяма покруса. Сега не е

строг и горд, а кротък и трогателно добър. Но в неговите „угаснали и влажни очи“ поглежда „някаква безмълвна и голяма скръб, едно дълбоко, почти човешко страдание“. Балкан тъгува като човек за българските войници-граничари и често се спира край зида, където Георги е приказвал много вечери с Цвета. . . Той всеки ден върви по старата граница, от пост на пост със „своето нямо и страшно страдание“.

Като покрусен патриот е този Балкан. Необикновено куче е той, но не защото притежава като Фокер изключително развити кучешки достойнства и добродетели, а защото много надхвърля кучешката си мяра. Йордан Йовков романтично извисява и обезплътява Балкан до някакъв призрак-символ: „Това беше сякаш някакъв безплътен символ, който в тъмна и голяма горест, с една свръхестествена настойчивост блуждаеше от сутрин до вечер по широкото поле и все още чертаеше изчезналата граница.“

Йовков е способен да очовечи дори звяра, вълчицата, да ѝ припише такава „дълбока и скръбна майчинска“ болка, която заличава напълно грижата и страха ѝ за себе си, отнема вниманието ѝ към всичко наоколо. И ние му вярваме, ние се трогваме от неговата вълчица-майка, защото изкуството допуска тази условност. Емилиян Станев обаче не би заличил разликата между човека и звяра (знаем как описва вълците във „Вълчи нощи“), не би се отдалечил толкова от животинската природа на вълчицата, когато разкрива майчинското у нея.

Но ако Емилиян Станев зачита животинската природа, това не значи, че неговите разкази за животни не будят никакви асоциации с човешкия живот. Преди всичко много наши изживявания и реакции пазят дълбоката си връзка, родството си с това, което наричаме „инстинкти“ у животните. Любов, ревност, любовно съперничество, майчински пориви, родителски грижи, борба за прехрана, за живот в горското царство — всичко това не е тъй далечно от нашия човешки живот, че да не ни напомня за него и да не ни вълнува. Е, у нас то е по-усложнено, по-извисено или омърсено, нравствено „опосредствувано“, но тъкмо тази непосредственост, „природност“ у животните ни привлича. Човек копнее за изгубената първичност и естественост.

Освен това, макар и в по-малка степен, по-незабележимо Емилиян Станев също неволно очовечава. Та как иначе: душата на животното, както сам писателят казва, е за нас една тайна и ние не можем да я разбулим докрай, колкото и да изучаваме животинската биология. Човек много неща все пак допуска, предполага и следователно, когато пише за животните, неволно привнася от човешкото, познатото. Пък и нали изкуството всичко „сътнася“ с човешката психология. То подтиква към очовечаване.

Вярно е, че Емилиян Станев не се поддава много на тези потоци — по-малко от всички други анималисти в нашата литература. Неговите животни са си преди всичко животни. И въпреки това будят силни, трайни асоциации с човешкото. Животът на неговия Фокер, колкото специфично кучешки да е, ни вълнува и с нещо много понятно, близко на нас хората: със силата на страстта, овладяла цялото същество. Ловната страст е всичко за Фокер: източник на буйни радости и на грижи, на вечно неспокойствие; и щастие, и бреме; тя е негова участ, негова съдба. И негова трагедия, ако щете. Защото тя го състарява и ослепява. Тя го погубва.

Следователно, макар Станев да „зачита“ кучешката природа, изобразявайки художествено, заостряйки, сгъстявайки до трагизъм ловната страст, той създава у читателя дълбоки и трайни асоциации с човешкото.

Подобни — и още по-силни — впечатления оставя разказът „Гарвани“. Той ни удивлява с детайлното познаване на всичко гарванско и с умението то да бъде изразено и изобразено зримо, релефно, ясно — както всичко, до което се докосне погледът и перото на Емилиян Станев. Същевременно като четем за „грамадното и мрачно гнездо“ на гарваните, за тяхната вярна и „тъжна съпружеска любов“, като ги виждаме на високия бор до гнездото си мълчаливи, загрижени, чужди на останалия птичи свят, все едни и същи, нестареещи, въпреки отминаващите години и десетилетия, те раждат у нас представи и мисли за някакви особени, орисани от съдбата същества, осъдени на дълъг, самотен и мрачен живот. Няма ли и хора с такива характери — сурови, затворени, с постоянни, неизменни привички?

Образът на тези скучни саможивци някак се допълва, завършва се от обстановката, от пейзажа — от вида на „унилата рекичка“, която едва „цеди“ зеленикавите си води, от изгледа на „вехтия“, нищожен градец — с неговите паянтови къщи, с нечистите дворове, с дървения мост над рекичката, сякаш „вкаменил се“ от старост . . . Монотонно, вяло, един и същ тече животът тук. В разказа всичко има психологически аспект, при все че човекът — като герой — отсъствува.

Така е и в „Орли“ — един от шедьоврите на Емилиян Станев. „Царете на въздуха“ са били много пъти обект или по-точно средство за алегорично-символни изображения, „материал“ за басни и други иносказания. Орлите на Емилиян Станев са тъй реални, че може и да ти се присънят. Но ако не символизират, те въплъщават спокойното и гордо величие на силния духом. Тази тема е станевска, родена не толкова от традиционната представа за волност и свободолюбие, свързана с орлите, колкото от погледа му, от чувството му за хармонията и „великото спокойствие“ в природата. Онова спокойствие, което никакви бури не могат да поколебаят, никаква кръв не може да опетни.

Сякаш диханието на вечността пулсира в този разказ. Ние го чувствуваме в ритъма, в интонацията на величаво спокойното изображение: „В тези вечерни часове вечните снегове на околните върхове искряха рубинено червени и девствено чисти, долу в пропастта мъглите се събираха като стада, а старите борове посивяваха. Студеното и равно мълчание на планината ставаше още по-тежко и напрегнато, като че самата планина се стаяваше в очакване на нещо велико и важно. Само еднообразният рев на водите ѝ се чуваше по-силно, като единствен глас, който говореше за непроменната и вечна същност на живота.“

Не са ли орлите — нестареещи в течение на вековете, „недостигаеми дори от времето“, несмущавани от никаква опасност — живо въплъщение на тази същност?

Но в края на разказа ние виждаме „чучелото“ на орела „да краси бюфета на градското казино“ в един градец. Гордият, величествен и сякаш безсмъртен орел пада от ръката на един нищожен калфа, на един хлапак с лунички.

Писателят сякаш още веднъж — и този път особено категорично — изявява своята отчужденост от всякакви символизации на величие, на вечност. Неговите орли си реални, живи и затова могат да загинат. И то — така непоетично, нелепо. Като последователен и безстрашен реалист Емилиян Станев не се бои да смени тона, рисунъка, да покаже опакото на живота, „шегите“ на съдбата . . . Тук, в този край звучи макар и сподавено, неговият „смях“ на художник — онзи „смях“, за който той често

обича да говори: писателят изобразява „божите работи“ и се смее. . . Смее се, защото ги разбира, защото е достатъчно мъдър да не роптае срещу природното, неизменното, невъзвратимото.

Това не е смях на веселото и повърхностно безгрижие. В него не липсват и нотки на трагизъм. Но не остър, болезнен, а — нека повторим — епично спокоен, с лъх на сладостна печал. За тъжния край, според обичая си, писателят разказва съвсем сдържано. Печална е тази игра на съдбата, която може — като на шега — да погуби величавото. Но нали то не изчезва от живота, и нали животът е толкова интересен — за живеене, съзерцаване и изобразяване. Защото е тъй многолик, пъстър, драматичен, изпълнен с хармонията на противоречията. . .

РЕАЛИЗЪМ БЕЗ ПОЩАДА

В анималистичните си разкази Емилиян Станев прилича на природата — майка на всички. Почти като нея той е еднакво милостив и към хищника, и към пойната птичка, а следователно — и еднакво жесток. Тая гледна точка не може да се приложи към живота на хората, където действуват други закономерности. Тя би означавала надкласовост, „надсоциалност“, а дори и олимпийците не успяват да се задържат на такава „висота“. Погледът на Емилиян Станев към обществото търпи промени, развитие, но надкласово олимпийски той не е бил никога.

Това е едната страна на въпроса. Другата ще ни отведе към прилики на художественото изображение. И към хората Емилиян Станев пристъпва с трезви, зорки, всичко виждащи и никому непрощаващи очи. И тях той изобразява без капка сантименталност и идеализация, с един безпощаден реализъм.

Първата му книга — „Примамливи блясъци“ — се открива с разказа „Крадецът и кучето“. Той е и едно от първите печатани произведения на писателя. Знае се как започват мнозина: все гледат да е нещо по-дълбокомислено, по-„тънко“ и затрогващо. Каква възвишена, жална и милна историйка биха разказали за дружбата между отритнатия от обществото дрипльо, скитник, крадец и господарското куче Васка, което единствено го обиква. А героят на Емилиян Станев, съвсем подивял, ожесточен от студ и глад, намисля да убие — заради скъпата кожа — своя приятел. Груба, жестока е тази сцена на отчаяна борба между озверелия човек и отбраняващото се от ножа му — огромно и невинно — куче. Кърви, писъци, тъпо звънтящи кости, разкъсани дрехи и жили, яростно взаимно хапене, смъртна хватка, от която никой няма да излезе жив.

Не всеки писател би се решил на такива сцени. Правило ми е впечатление, че Йордан Йовков не е изобразил борбата между овчаря Давидко и страшната вълчица („Вълчицата“), нито дори последния, смъртен двубой между Анадолеца, овчарското куче и вълка единак („Борба до смърт“).

Емилиян Станев не се бои от грубото. И все пак е изоставил „Крадецът и кучето“ в многобройните по-късни издавания на произведенията си. Това е понятно. Разказът има много несъвършенства, той не издържа никакво съперничество с разказите за животни от този период, като „През зимата“ и особено „Пролетни стремежи“. Между другото художествената мярка е прехвърлена тук и там, а главно в споменатата сцена. И въпреки това сцената не е случайна, израз е на нещо трайно в художествения поглед и подстъп на писателя.

Съществено тук е, че Емилиян Станев не извисява, по-точно не омекотява духовния облик на нещастника, за да спечели той още повече нашите съчувствия. Неговият поглед не е могъл да не види и перото му — да не опише пораженията на системния глад и студ, на крайната мизерия върху душата на „крадеца“. У нещастника остават, кажи-речи, само някои голи инстинкти, пораждащи елементарни, „къси и праволинейни“ мисли. Той не е виновен за това, виновно е обществото, което го е отритнало и отхвърлило. Разказът е присъда над това общество.

Писателят е можел и да не опише тази кървава сцена или поне — да спести някои ужасни подробности, но не е можел, без да измени на себе си, да отмине ожесточението на изгладнелия. Той е верен и на избрания характер. Възможно е друг крадец да не убие този мил Васка, да не се озвери така. Но върху всекиго би се отразил нечовешкият начин на живот. И един последователен, безкомпромисен реалист като Емилиян Станев няма да пощади героя си от съчувствие към неговата участ. Стремейки се към суровата правда, той ще изобразява без пощада.

Ето и друг негов ранен разказ — „Вина“, първото му печатано произведение. Отново нещастен, отритнат от обществото герой. Този път „втори разсилен“ в съда, уволнен „по съкращение“. Отново ситуация, която би изкусила не едного да напише сантиментално прочувствено, милозливо произведение за тежката участ — по онова време — на малкия, слабия човек. Тази тема — за тежката участ — не е отбегната. Тя звучи много силно в разказа. Но интересно е как е „разработена“, как е обрисуван бедният, беззащитен Андроников. Авторът е избягнал изкушението да ни представи един много добър, добродетелен, че и разумен разсилен, когото тъй бездушно уволняват. Впрочем той едва ли е изпитвал такива изкушения. Неговият Андроников не е лош човек, но порядъчно си попийва, обричайки на мизерия трите си малки деца. Останал без работа, той се пропива съвсем и стига дотам, че откраднва парите, спестени от жена му за обуща на децата. Не е пощадил писателят и този си клет герой, защото не е могъл да отмине психологическите последствия от уволнението върху човек като Андроников. Но това не смекчава ни най-малко художествената му присъда над капиталистическото общество. Объркания, безпросветен, пропаднал живот на героя, смазан, подивял, озлобен от неправдата, от нищетата е силно обвинение срещу тогавашното общество. Та Андроников не е лош човек, обича децата си, изпитва чувство на нежност към тях, разкайва се за стореното, моли за прошка, но не му я дават. И жена му е ожесточена, и тя е озлобена, и нея авторът изобразява колкото съчувствено, толкова и безпощадно.

Ако жената на уволнения втори разсилен беше героиня на Йовков, тя навярно щеше да прости. Та нали убиецът Дафин прощава в затвора „на всички, които го бяха обидили и огорчили“, прощава и на чорбаджията си, който го е подтикнал към убийството („Скитникът“). Когато излиза от затвора и никъде не може да се задържи на работа, Дафин се озлобява— решава да търси чорбаджията си, да му иска неплатения „хак“, заканва се, че „ще има да играе пак ножа“. А свършва с това, че остава по пътя да помага на изпаднало в голяма беда семейство. Пък и жената, и майката на тежко болния го приемат, отнасят се с доверие към него. Йовкови герои! Дафин остава в това семейство, по-късно се омъжва за овдовялата стопанка с четирите дечица. . . Чорбаджията Йоргаке е оставен на мира — и от героя, и от автора. Тържествуващата човечност затъмнява изобли-

чението. Йовков не е особено силен изобличител на буржоазното общество, тъкмо защото реализмът му не е така безмилостен.

Може би за петнайсетгодишното каруцарче от „Примамливи блясъци“ (по-късно — „Нощни светлини“) Емилиян Станев ще ни разкаже с по-сантиментален тон? Несъмнено този Йоско — с бледото си личице, със зачервените си очички, със сламената и по детски руса главица, оръфан, недоял — има симпатиите му. Но не очаквайте Емилиян Станев открито да изразява чувствата си. Той ще ни развълнува не с авторски емоционални изблици, а с обективно-правдивото си, просто изображение. Трогва ни този невръстен печалбар, като го виждаме, избягал от бездушния си господар, да се прехласва от „примамливите блясъци“ на града, като го чуваме да възкликва пред витрината с въртящия очите си дървен негър: „ето къде бил животът“. Трогателен е той и когато лапа пастите, „преглъщайки с втренчен в една точка поглед“, сякаш размишлява за нещо, и когато въздъхва с отчаяна решителност, поглеждайки последните си две монети: „Е, да става каквото ще. . . Барем ще си поживея“. . . За да остане след ден-два без петак, гладен, сам, разплакан в големия град.

Но никъде, нигога авторът не ни настройва сълзливо. Нито една милозливо идеализираща щриха в образа на момчето. Никакви компромиси с грубата правда — така както я вижда ясният му и остър поглед. Измъчен от тежката работа, от лошия живот Йоско е често жесток със стария, послушен, задъхващ се от слабост кон. Той го бие с пръчка по главата, замеря го с буци кал, а веднъж едва не го убива. Авторът не скрива — от симпатии към момчето — ужаса в очите на коня, когато Йоско го изправя след повалилия го удар. И какво? Сърцето ни се свива за кроткия стар кон, но не се ожесточава срещу хлапака, защото знаем източниците на неговата жестокост. Тази „суровост“ към героя бие не по-зле от съчувствието по обществените корени на злото.

В първоначалната си редакция разказът има по-печален край. Конят умира и навярно господарят ще изгони завърналия се при него по неволя Йоско. Смилил ли се е над момчето писателят, че в по-късното издание оставя коня жив? Не е особена милост тази, като знаем как се е трепал Йоско с коня за коравия залък. Не, други са били съображенията на автора: той е искал да избегне всякакви жалостиви нотки. От суровото, грубото той не се бои като художник, но от жалостивото се бои. Няма естетическо доверие в него, страни от умилително-трогателното, не е предразположен към прочувствено-състрадалческа хуманност.

Неговото перо не е създало и не може да създаде разказ като „По жицата“ — един от шедьоврите на Йордан Йовков. Това не е недостатък, това е своеобразие. А във всяко своеобразие има и ограниченост. На Емилиян Станев не е свойствено йовковското топло и нежно съпричастие в чуждата горест. Той е по-твърд. И не само от Йовков, а и от Елин Пелин. В никой негов разказ няма такава задушевно печална, до сълзи трогваща емоционалност като „Спасова могила“. Затова пък в сравнение с Йордан Йовков, че дори и с Елин Пелин Емилиян Станев по-остро чувствува и изобразява противоречията в човешката душевност, греховността на човека, има по-силен усет за хорските инстинкти, за различните прояви на егоизма.

В по-късните, неанималистични разкази, жестокото във фабулата се смекчава, губи се. След първите няколко творби Емилиян Станев започва да пише разкази за обикновени, всекидневни преживелици и случки на обикновени хора. Някои от тях — „Чужденец“, „Празници“, „Раз-

ходка“, „Годеж“ — са зрели и завършени творби, несравнимо по-значителни от разкази като „Крадецът и кучето“, макар да отстъпват доста на най-хубавите му разкази за животни.

Героите в тези разкази са обикновено душевно слаби и кротки хора, с отпуснато изражение, навяващо „досада и тиха, равна скръб“. Дотолкова са вяли и безволеви някои от тях, че могат да ги сватосат почти без тяхно участие и знание. А поиска ли им се да се откажат, няма да имат сили и смелост, малодушно ще говорят не това, което чувствуват („Годеж“). Те често скучаят, животът им дотяга, не знаят какво да правят извън службата, къде да отидат, та да изживеят нещо по-силно и свежо. Ако са жени, ще се развълнуват повече, когато си шият рокля или си купуват шапка. Ако са мъже — при среща с конкурента. Имат си и те своите привързаности, любови, омрази, ежби, но някак равни, безкръвни, унили или смешни. Понякога вземат решение да променят живота си, но едничкото последствие от него е, че заспиват спокойно. . .

Обща черта у всички тези герои е честата и бърза смяна на настроенията. Гаржев от „Празници“ ту се ядосва на баща си, заради своеобразието и упорството му, ту му става мъчно за него; ту изпитва такава злоба и омраза към жена си, че не може и да я погледне, ту го обхваща нежност към нея и му се струва „безкрайно скъпа“. Елена от „Минало“ ту мисли със задоволство, „че се е издигнала над своите съграждани и не е вече бедната, скромна учителка“, която е имала любов с такъв „посредствен и недостоен за нея човек“ като местния учител Кунтров, ту я обхваща желанието „да бъде пак проста първоначална учителка“, която се е любила с въпросния Кунтров; нейният богат и елегантен мъж ту ѝ се струва като варварин, вмъкнал се в родната ѝ къща, за да я опустоши, заедно със спомените от миналото, ту изпитва уважение и благодарност към него, защото я е отделил от нейното минало. И т. н.

Тази честа смяна на противоположни чувства и настроения е присъща на много Чехови герои. Тя е характерна за неустойчивите, слаби, меки натури. Следователно тя е напълно естествена, психологически логична за героите в тези произведения на Емилиян Станев. (Тя, между другото е белег на последователен реализъм. Представителите на класицизма, че до голяма степен и на романтизма хиперболизират човешките страсти и чувства, предавайки им трайност, неизменност. Те не търсят обусловеността им от действителността, от текущия момент, а предимно от вечни, иманентни черти на характера. Реалистите разкриват тяхната мотивираност от средата, от разнородните източници на въздействие, от момента и затова — тяхната изменчивост.) Очевидното влияние на Чехов не е затъмнило националното в облика на героите. Това са нашенски чиновници, адвокати, съдии, различни дребни съществувания отпреди войната; нашенски са нравите, нашенска е атмосферата в тези „скучни истории“.

Обстановката, в която се разиграват, като че е попила нещо от духовната мудност и монотонност на героите. „Сякаш душите на стопаните бяха се вселили в предметите“ — пише авторът, характеризирайки атмосферата в семейство Мареви от „Скука“. Това може да се каже не само за къщната обстановка. Обикновено събитията, по-точно случките протичат в градчета, по чиито площади се разхождат стада от гъски, по чиито улици скърцат талиги, натоварени със слама, градчета със сиви, вехти „сякаш оглушели къщи“.

Чувал съм от Емилиян Станев да казва, че Чехов умее да направи разказ „от нищо“, т. е. от най-обикновена случка, почти без случка. Емилиян Станев също има подобно умение. (То личи особено в творби като „Празници“, където и най-осезателно се чувствува въздействието на Чехов.) Никакво по-голямо, по-драматично събитие не разклаща спокойното течение на повествованието. Сякаш героите живеят в забравени от историята селения, в закътани пристани, далеч от обществените бури и трусове. Случките, за които четем, ги характеризират отлично, но слабо характеризират епохата, времето в навечерието на войната. Само поскъпването на сиренето може да спре вниманието на Ганев („Чужденец“) върху Втората световна война. Иначе съзнанието му е всецяло погълнато от хубавата служба, от добрата жена, малката дъщеря, от колекцията с марки. Най-голямата му тревога е „чужденецът-квартирант“, внесъл лъх на нещо ново, непознато, засягащо уюта му, спокойствието му и събудил в дремещото му сърце съпружеска ревност.

Не е ли чудно, че дори грохотът на войната не успява да разклати душевната лен на Ганев? Не, не е чудно, а показателно, характерно за тях. Каквито героите, такива и изживяванията, такива и събитията, които ги интересуват. Очевидно още темите, замислите на автора слагат прегради пред пристъпите на обществените бури. Очевидно тук се касае не само за влияние на Чехов, но и за недостатъчен художествен интерес към големите обществени стълкновения.

Като четем за житието на ганевци, гаржевци, маревци и тям подобни ние неволно ги съпоставяме — по силата на контраста — с разказите за животни на Емилиян Станев. Колко повече движение, блясък, красота в света на природата, в горската приказка! Колко повече жизненост и напрежение! Има нещо вярно в многократните твърдения на критици и ценители, че анималистичните разкази са и своеобразен художествен протест срещу живота на тогавашното общество, своего рода косвена критика на обществените порядки. На хорската скука писателят противопоставя горската приказка.

И героите на скучните истории Емилиян Станев описва все така обективно-спокойно. Не е саркастичен към тях, защото вината за празния им или дребнав живот не е само в тях, не е дори предимно в тях, а пак някъде дълбоко в общественото устройство. Пък и той е художник изобразител и изследовател, а не страстен изобличител или „певец“, не е тенденциозен в замисилите си, не обича силно да заостря, да хиперболизира, за да внуши по-ефектно свои наблюдения и преценки, а обича да отсенява, да улавя оттенъци, да разкрива същността в многообразието на нейните прояви. Неговият реализъм е колкото безпощаден, толкова и обективен. Той всъщност затова е и така безпощаден, тъй неумолим към всички, защото е обективен, справедлив.

Емилиян Станев ще нарисува как вечерят съпрузите Гаржеви с тлъстата пуйка, как лъсват брадите им, как дълго ровят двамата в чинията с фастъци, чупят, мляскат, „разговаряйки кротичко и лениво за разни неща“. И този рисунък ще е колкото спокойно-снизходителен, толкова и изобличителен; колкото обективен, толкова и безпощаден.

Писателят не е отминал и копнежите на някои от героите да излязат от затворения и глух живот, в който живеят, мечтите им за промяна. Понякога тези мечти са престъпни. Женственият, отпуснат Марев („От скука“) мечтае да обере банката, на която е касиер, и да избяга с парите в чужбина, за да се измъкне от убийствено скучното еднообразие на

сегашното си съществувание. Но той няма сили да извърши това, а само мечтае. В края на краищата Марев хвърля ключето за касата, направено с такива старания, и въздъхва обекчено: „Всичко премина. . . и, може би, по-добре. Аз бях болен.“

Някои герои имат по-възвишени пориви. Под сладостната омая на един буден сън Босилков закопнява за свободен и радостен живот, за истинска любов и решава да се откаже от грозновато-глупавотата нелюбима, но богата мома, за която са го сватосали. Но и той няма сили да изпълни решението си. И неговият живот ще остане такъв, какъвто е — удобен, но пуст. Пък и поривът му бързо угасва. И той има чувството, че е бил болен и сега оздравява: „То беше кошмар! — извика в себе си той — аз сънувах. Това бе лъжа, мечта, мечта на мечтите!“

„Чужденецът“ събужда у жената на Ганев, хубавата и равнодушна Ана, неопределен, смътен, но силен копнеж за друг живот, извън стените „напоени с миризма на госба“. Някакъв възторг, някакво опиянение я обхваща в оная светла априлска утрин, когато излиза в градината. Но колко кратък е и този порив. Как бързо угасва и той — като изнесена вън, на открито, на вятъра свещ. И ето Ана тича сега обратно, към своя скучен дом, сякаш бяга от мечтите си. Скоро по лицето ѝ ще легне „предишният равен израз на досада и равнодушие“. И нейният живот не излиза от старото си корито.

Другояче не може и да бъде. Нито Ана, нито Босилков и подобните на тях, са в състояние да напуснат своя тесен душен свят. Липсва им целеустременност, воля, душевна сила. Авторът остава верен на характерите им и това е нова победа на неговия последователен реализъм. Емилиян Станев никога и никъде не накърнява — като художниците с по-романтични предразположения — логиката на характера, психологическата правда заради „поезията“, заради емоционалния ефект, от желание да ни трогне или възхити, от стремеж да порицае или възвеличи. (Емоционалната сдържаност той ще предпочете винаги пред емоционалния разгул.) Всеки друг може да се изкуси да изтръгне Ана от нейния потискащ уют. Но той — не. Нито пък ще изобрази като трагедия секването на светлия ѝ порив. Това е тъжно, но не чак толкова. То е неизбежно за натури като нейната. А с неизбежното човек се помирява.

И Ана, и Босилков не само не могат да променят живота си, но нямат и сили да мечтаят за това. Мечтатели те не са.

В творчеството на Емилиян Станев никъде няма същински мечтатели — като например циганчето Рустем от разказа „Мечтатели“ на Елин Пелин. Този Рустем две години броди из ливадите да търси разковниче и е готов още две да го търси. „Като свещица“ гори той, черните му очи гледат „из дълбоко като из дъно“ или блуждаят в далечината, или светят без поглед, светят от постоянната мечта в тях. Не мога да си представя в разказ на Емилиян Станев такова циганче — тихо, кротко, стеснително, непрактично, наивно, изцяло предадено на своя блян. Пък и не само циганче. Станев не обича да изобразява бленуващи, „захласнати“, „занесени“ герои, каквито има толкова много в творчеството на Йордан Йовков. Дали няма вяра в силата на бляна, на нереалната, „далечната“ мечта? Във всеки случай той предпочита да пише за герои, изживяващи своите мечтателни пориви, своите илюзии. Неговият реализъм е грозен враг на илюзиите и ги разсейва винаги и навсякъде, където ги срещне.

Темата за изживените илюзии е постоянна в тези разкази. Всъщност и Ана, и Босилков, пък и Марев са имали по една малка илюзия — ясна

или смътна, възвишена или престъпна, но сладка илюзия за нов живот, която се разсейва. Те се прощават завинаги с нея и всички стават унили реалисти, каквито са си били. Нищо романтично няма да има вече в техния живот. А Елена трябва да се прости дори със своето минало, с очарованието на детските и младежките спомени, с любовта към родната къща. Парица от „Страст“ (първоначално „Летовници“) се прощава пък с илюзиите за щастлив, спокоен брачен живот: „Струваше ѝ се, че досегашната ѝ представа за Алекси беше само една хубава мечта, която бе разрушена и че отсега започва друг, пълен с разочарования, но действителен живот.“ И Гаржев изживява една илюзия — че в коледните празници може да има нещо празнично. Излиза, че те са по-скучни и от делниците. И му се иска поне сняг да завали, та да донесе нещо по-свежо. . .

Колкото и да са завършени, художествено хармонични по своето единство на съдържание и форма някои от тези „скучни истории“, все пак те не са така оригинални като творбите за животни. Макар и български по герои и атмосфера, макар да носят някои характерни белези на Емилиянстаневия реализъм, те са никнали под чеховско слънце. Влиянието на Чехов се чувствува и върху тематиката, и върху подхода към нея.

И тези скучаещи безволеви герои, колкото и майсторски да са обрисувани, не са характерни, типични станевски герои. Като рядко талантлив писател-реалист Емилиян Станев има много широко изобразително амплоа, и все пак не всички негови герои са еднакво естетически жизнени, не всички отразяват еднакво ярко силата и своеобразието на неговия голям талант. За мене по-станевски от всички тези гаржевци, ганевци, маревци, босилковци е помакът Кара Ибраим от малкия разказ „Козелът“. По-станевски са именно жизнените, волевите, мъжествените, силните герои. Затова този съвсем кратък, непретенциозен, набързо писан разказ, е по-оригинална творба от всички разкази в книгата „Делници и празници“, бележещи цял период от развитието на Емилиян Станев (извън анималистиката). По-оригинални са тези сцени на упоритост и смелост, на ловкост и жестокост, тази страшна развръзка, описана толкова сдържано, този безстрашно прост и суров по багри рисунък, този епично мъжествен, спокойно драматичен тон, който още в началото ни изпълва с предчувствие за нещо трагично, но не потискащо.

„Козелът“ е късен разказ, писан през петдесетте години. Но хронологията не е задължителна, когато се характеризират някои основни и трайни белези на реализма на Емилиян Станев. Разбира се, той се е изменял, развивал се е. Дълъг е пътят от „Примамливи блясъци“ до „Иван Кондарев“. Дълъг и възходящ, минаващ през произведения като „В тиха вечер“ — нови по тема, по идеи, по образи, през творби като „Крадецът на праскови“, шедьоври в нашата белетристика. Но своята безпощадност реализмът на Емилиян Станев запазва. (Също — и своето безстрашие. Писателят не се бои никога от прозата на живота, от неговите сурови контрасти.)

Една от силните, живописни, психологически проникновени глави в романа „Иван Кондарев“ е главата за тържествената панихида, която старата Джупунка устройва в близкия манастир в памет на сина си. Старицата изпада в някакво възвишено изстъпление, моли се страстно, обляна в сълзи — от скръб по най-любимия си син и от разкаяние. В тези върховни минути тя вижда колко безсмислено е минал животът ѝ: „Прости ми, боже, на мене неразумната. Животът ми изтече като вода през сито, не остана време да помисля за душата си, да позная мир и сладост. Цял

живот се блъсках да събирам покъщнина и богатство. Стискала съм всеки парцал и всяка стотинка, а сега се виждам бедна и сякаш гола. Сърцето ми се отвори, когато дните ми се вече преброени. . .“ Но макар и „опиянена от разкаяние и скръб“, „от време на време в съзнанието ѝ блясваше мисълта, че простите селяни (дошли и те да поменат своите покойници — С. К.) се ползуват безплатно от тържествената панихида за сина ѝ“.

Трезвият поглед на писателя е проникнал през ореола на скръбна възвишеност, през булото на религиозното опиянение в егоистичната и еснафска природа на Джупунката. Но все пак дребнавото, нищожното у старицата е изтласкано сега на заден план в разкаяната ѝ, устремена към нравствена светлина душа.

По пътя за дома тя тържествено мълчи, стиснала тънките си, безкръвни устни, обзета все още от възвишени чувства, а вкъщи казва на големия си син Манол, вечно алчен и деен, зает и сега с печелбарски грижи и кроежи: „Стига вече печалби — да не съм те чула за нови работи!“. Но когато Манол, прежалил набързо брата си, ѝ напомня, че Христина има право на една трета от имотите и капитала, високите, благородните чувства на Джупунката изведнъж се изпаряват, тя отрезвява напълно и казва без капка възвишеност: „Как тъй, тя не се е водила с Коста и година.“

Колко по-трайни и действени са разкаянията на Йовковите герои, колко по-често тези герои страдат от угризения на съвестта и човечността в сърцата им побеждава. Те могат и да върнат пари и имот, за които никой не подозира, че незаконно са ги присвоили („Ройдю“). И това е възможно, и такива хора има, макар и не тъй много. Изборът на героите характеризира и погледа, и целите на писателя. Характеризира ги и акцентирането върху едни или други черти на сложната, противоречива, вечно загадъчна човешка душа.

Емилиян Станев не допуска онова, което Пушкин нарича „нас возвышающий обман“. Той се бои естетически от него и не се бои от съжителството на високото и низкото, благородното и дребнавото, изключителното и делничното. Влюбената Райна е силно развълнувана, разтревожена, уплашена, потресена от това, че брат ѝ Костадин я вижда на полето с Иван Кондарев. Но вече е обед и „тракането на блюдата“ изпълва устата ѝ със слюнка. Смъртно раненият, умиращ д-р Янакиев прави завещанието си, остава големи суми за благоустройството на своя роден град, но това не му носи утешение, нито задоволство и, макар добре да знае състоянието си, неочаквано казва, предизвиквайки усмивки у всички присъствуващи на този скръбен и тържествен ритуал: „Господа, сега аз вече нямам нищо — нито къща, нито пари. . . . Ами ако оживея, мога ли, мога ли да си получа обратно парите и имотите?“ Научил за любовната връзка на сестра си с Кондарев, Корфонозов се изпълва с омраза, злоба и презрение към бившия си приятел, но все пак не устоява на изкушението да му покаже „в какви съдбоносни тайни е посветен, презирайки се за суетността“. Кольо Рачиков, видял убийството на д-р Янакиев, мисли, потресен, за ужаса, който „се таи в човешката душа“. Тези мисли и чувства, преплетени с любовните му мечти, изпълват младото му сърце с някаква неизпитвана дотогава любов и милост „към всичко живо“. Но в къщи баща му прекъсва неговия болезнено възторжен порив с юмруци. Описвайки страшната покруса на момчето, неговия „раздиращ душата вопъл“, неговия плач в стаята, гдето се е заключил, Емилиян Станев ни разказва и за закъснелите родителски поучения на Тотю Рачиков, който „дълго ораторствува в тъмния салон, влачейки по голия под развързаните връзки на белите си гащи“.

По-късно Кольо сяда да пише писмо на своята Зоя, отговорила за пръв път на серенадата му, през същата тая съдбоносна нощ. Разказвайки ни за копнежа на момчето да излее душата си пред любимата, за страстния му порив да ѝ разкрие възвишено трагичните си чувства, писателят насочва погледа ни и към отворения прозорец. Там, под крушата, Фриц, кучето, се пощe от бълхи. . .

Емилиян Станев не се страхува, че ще накърни трагичното и възвишеното с такива „груби“ комични детайли. Той не смята, че ще развали поетичното впечатление със „снизяващия“ прозаизъм. Той се стреми да изобразява жизненото многообразие, „смесения дъх на нещата“, както би казал един съвременен поет, „заклет“ реалист като него. След като ни опише едно любовно опиянение на Костадин и Христина, в което душите изгарят от блаженство, а в очите напират сълзи, той ще добави: „По-късно, когато тя заспа, той остана буден. Очарованието беше отминало — страстта беше излъгала и двамата. . . . Той си спомни, че гончетата още не са се прибрали, стана тихо и слезе да полуотвори пътната врата.“ Не всеки писател би се решил на такива естетически преходи. Не е ли това твърде дръзко, рисковано за „поезията“? Не са ли жестоки думите за измамата на страстта? Да, рисковано е, но не от гледна точка на такъв последователен реалист. Жестоко е, но в тая жестокост писателят вижда правдата, на която той е най-верният Ромео.

Костадин и Христина се обичат така силно, с такава радост встъпват в семейния живот, че навярно мнозина са очаквали Емилиян Станев да опише една мила семейна идилия, без сенки, без петънца. Така, идилично си е представял бъдещия съпружески живот и Костадин. Подобно на Толстоевия Левин той се труди щастливо по къра, „жена му се занимава с домакинските работи, чака го да се върне и вечер двамата прекарват часове на любов, в кроежи за бъдещето, в радост, в очакване на децата. . .“ А излиза, както с изненада узнава и Левин, че въпреки взаимната любов и наслаждите, които тя носи, семейният живот е изпълнен със спречквания, с огорчения, с конфликти. Те се раждат от противоречията в характерите, в стремежите. Емилиян Станев не е отминал тези конфликти, никак не се е изкусил от съблазънта да нарисува една идилия. Не, той решително няма вкус към идилиите.

Емилиян Станев възсъздава художествено живота в неговата противоречивост, изобразява без всякакъв естетически грим човешките драми. Неговият роман е изпълнен с конфликти: обществени и лични, събитийни и психологически. Писателят рисува не само сблъсъка между двата лагера в тогавашното общество — между потисническата класа и трудовия народ. Той разкрива конфликтите и вътре в тези лагери, в душата на всеки герой.

„Видя ли образа — изповядва Емилиян Станев, — това значи, че съм видял в него конфликта, противоречията, които правят живеца на характера.“ Така „вижда“ писателят образите още в първите си творби, търси живеца им в тяхната противоречивост. Тази черта на неговия метод, израз на която е и художествената безпощадност, се задълбочава в по-късните му произведения и главно в романа „Иван Кондарев“. За това роля играе очевидно и мирогледната еволюция на Емилиян Станев. Марксизмът насочва погледа на художника върху диалектическата противоречивост на явленията. Социалистическият реализъм — действителният, а не захаросаният му ерзац — изобразява живота в неговото противоречиво, конфликтно, безкрайно движение.

По-горе дадох някои примери на художествено вникване в противоречивостта на живота. Но работата не е в отделни примери, които могат да се измъкнат от всяка книга. Касае се за нещо основно в художественото виждане на Емилиян Станев.

Ако спрем поглед върху Костадин, ще „открием“ противоречията не само на семейния му живот, а и на цялото му житие-битие, борбата на светлините и сенките в душата му.

Костадин Джупуна иска да бъде честен, но неговата честност почива върху експлоатацията; той обича хубостите и тайните на земята, но това чувство е неразделно свързано с чувството му за собственост; любовта му е голяма, чиста, но съжителствува с еснафски представи за жената. Костадин е умен и чувствителен, но хоризонтите му са тесни. В неговия идеал за здрав и спокоен живот сред природата има нещо хармонично, жизнерадостно красиво, но и нещо много първобитно, вегетативно.

Костадин е преизпълнен с идилични представи, а на 9 юни грабва пушката и се бие срещу селяните. По-късно, търсейки откраднатите си коне, той тръгва, измъчен и ожесточен, с усмирителна команда из селата. И все пак, същият този Костадин, трогнат от нещастието на бедното селско семейство, от думичките на тежко болното дете, с юмруци се хвърля срещу наглите усмирители. Но. . . на другия ден продължава с тях „претърсването“ на селата.

Противоречиви са и мислите, и делата на героя. Но в тези именно противоречия той се откроява като образ, в тях прозира с голяма сила логиката на неговия характер, индивидуалистичната му духовна същност. Тя в края на краищата го свързва с тези, които ще запазят — с цената на кръвта — стария ред. Нали вън от него Костадин не може да си представи своя мечтан идеал.

В противоречията се разкрива и специфичната драма, трагедията на Костадин, от която ще го избави само смъртта. Той е поискал всъщност невъзможното: тих партиархален уют по време на изострени класови борби. Историята категорично ще му го откаже, ще го въвлече в обществения вихър, ще го разтърси, ще го изтерзае, ще опетни ръцете и душата му, ще го смачка. Неговият идеал е исторически обречен, пътят му — гибелно безизходен.

Имаш ли остър художнически поглед, смъкващ мирните покрови, разбулващ противоречията на характерите, изображението ти ще бъде драматично и психологически вглъбено.

Пътят на анархиста Анастаси Сиров е тежък. Извършил две убийства, Анастаси излиза извън нормалното течение на живота, над него висне смъртна опасност. Лесно и удобно е за перото да се плъзне само по тая страна на неговата драма: страха за живота, мъчителните усилия да се укрива, да се запази, борбата с постоянните несгоди в това ненормално съществувание. Погледът на Емилиян Станев прозира по-дълбоко, разбулвайки специфичната трагедия и на Анастаси.

Това е трагедията на човек, който е имал амбициите, стремежа да бъде герой, да бъде суров революционер, дръзва да пролее и кръв, а е всъщност духовно слаб. Той е премного чувствителен, някак размекнато чувствителен и сантиментален — този убиец на доктора и пристава. Очаквайки в своето скривалище, сред паяжините, „уречения, съдбоносен час“, часа на въстанието, когато ще позоват и него, той тъжно съзерцава през прозорчето септемврийския месец, омайва се от неговата „сладка и тиха жар“. И мислено се пренася във „вълшебни юношески нощи“, в

кротки нощи над родния градец, „приспан от плясъка на реката и куркането на жабите“. Рой спомени никнат в душата му за „отминалите щастливи дни“. „Сладката и тиха жар“ на месеца ражда у него пак безнаде-жден копнеж — за „чист, спокоен живот“, т. е. за живот без насилие, без кръв, без борба. Това е копнеж на човек, неуспял да премине „границите на непозволеното“. Не е лесно да се преминат тези граници. И Иван Кондарев след убийството на кмета изживява голямо сътресение. Но, за разлика от отчаяния и обезверен Анастаси, той го превъзмогва, за да се втурне в борбата с нова, неподозирана и от самия него сила.

Разкривайки дълбокото противоречие между честолюбивите, „героични“ амбиции на Анастаси, които го тласкат към убийство, и вътрешната му слабост, сантименталната му чувствителност, авторът осветлява действително „живеца“ на неговия характер, безизходната му трагедия.

Художественият подход, който разбулва жизнените и душевни противоречия, тяхното единство и тяхната борба, е по своята същност диалектичен. И тъкмо неговата диалектичност е несекващият източник на драматизъм в изображението. Виждаш ли противоречието между любовното чувство, което зове към единение, към всеотдайност, и порívите на ярката индивидуалност, която във всичко иска да се изяви, да се наложи; между копнежа да притежаваш напълно любимата душа и нейната необятност — ще опишеш не само сладката омая, но и мъката на любовта. И когато е взаимна, любовта е драматична — като любовта на Костадин и Христина. И се касае не само до неизбежните спречквания и дрязги, а до нещо подълбоко и непоправимо. Когато Костадин чува Христина да пее усамотено и тъжно в майската вечер, огряна от бледата светлина на месеца, той изтръпва от съзнанието за непостижимата тайна на човешката душа, от мисълта, че никога не ще притежава напълно „онова незнайно нещо, което е тя“, че „макар да са свързани чрез брака и любовта помежду им винаги ще остане нещо, което ги разделя“. В ума му нахлуват и други странни, неподозирани дотогава мисли, и светлата пролетна вечер, планината, заспалите в унес гори му изглеждат също така загадъчни, светът му се струва страшен и с тайните, и с красотата си.

Костадин така и умира, не прозрял нито в една от големите тайни на този свят, не разрешил загадките на собствения си живот. Мигове преди да бъде убит съзнанието му се измъчва от невероятната за самия него мисъл, че правдата е може би у такива като Лазо, у грубия, непросветения Лазо, дошъл при него като отмъстител. „Как е възможно той да е прав“ — пита се Костадин, докосвайки се до най-голямата — и страшна! — за него загадка. Това засилва трагизма на неговата гибел.

Драматизмът в творчеството на Емилиян Станев е често дълбок, но никога гръмък. Интонацията е спокойна, повествованието тече плавно, а в романа — понякога мудно. В това спокойствие има епична мъдрост. Щом конфликтите и драмите в живота са неизбежни, естествени, за тях е подходящо да се пише сдържано. В спокойната интонация се оглежда и душевната стойкост на писателя, когото никакви драми не могат да потресат.

КЪДЕ Е КРАСОТАТА

Въпросът има двоен смисъл: къде в действителността писателят „намира“ красотата и къде читателят вижда красивото и поетичното в творчеството на този тъй неумолим реалист. Тази тема беше отчасти за-

сегната: Емилиян Станев търси и открива красотата в жизнената диалектика, в незаглъхващата борба — с неизбежните жестокости и страдания, в необгледното разнообразие на живота, в неговата многоликост. Като всеки писател той подбира и в този смисъл художествено ограничава, т. е. подчертава, но не извисява, не омекотява, не опоетизирва, а характеризира същността чрез многообразието на нейните прояви. По-романтичният художествен поглед и стил по-волно подбира, ограничава, заостря, за да открои едни или други страни на „обекта“, за да ни внуши по-силно една мисъл, едно чувство.

Наведен над книгата, читателят неведнъж мислено е възкликвал: „каква красива смърт!“, без да си дава сметка, че, „подведен“ от писателя, намята поетическо було върху най-тежкато и страшното, това, от което се е боял винаги, щом се е опитал да си го представи, което ще му донесе тръпки на ужас, когато се приближи. И все пак той е повярвал на писателя, повярвал му е, защото е почувствувал правдата в неговото изображение на смъртта. Нима няма нравствена красота в смъртта на Вапцаров, на хилядите като него в миналото и настоящето, по разните континенти и страни на нашата малка планета? Наистина нужна е дистанция, за да се открои тя, за да надделее над потресението, мъката, гнева. Но тя съществува и писателят се стреми да я изобрази и изрази, да отрази в творбите си светлината ѝ. Съществува и когато смъртта не е така героична — редом, в единство с всичко, което ѝ противостои и сякаш я отрича. Ръководен от своя замисъл, от трайните си художествени предразположения, писателят може да ограничи до минимум това друго, затъмняващо, отричащо красотата или дори съвсем да го отхвърли.

Така го е отхвърлил Йордан Йовков в своя „Шибил“. Красива е наистина смъртта на измамения хайдутин — някога суров и страшен, сега усмихнат, хубав, тръгнал към дома на любимата си с подареното му от нея стръкче червен карамфил. Дори не трепва Шибил след пукота на пушките, а спокойно кръстосва ръце, за да ги разтвори, когато Рада хуква с писък към него. Преди да се прегърнат, падат и двамата. Имало е гърчове, имало е кръв. Но писателят само загатва за нея с един красив образ: между двата трупа карамфилът се червенее като петно кръв. В този поетичен край ние виждаме — разцъфтяло — чудото на любовта, укротила, преобразила страшния Шибил. Нея е съзерцавал художникът, описвайки така Шибиловата смърт.

А един друг негов хайдутин, Крайналията от разказа „На Игликина поляна“ казва мигове пред смъртта си: „Нищо не ми е, момче, нищо не ми е. Дойде ми часа и това си е. Добре, че се случи тук. . . дето умря. . . Курта.“ Тези думи старият казва на изплашения си братов син, когото е дошъл да изпроводи до хайдушкото сборище. Казва ги усмихнат, спомняйки си за славното свое хайдушко време, за любимата някога девойка, загинала трагично тук, на Игликина поляна. Осъзнатите предсмъртни мигове в действителността са винаги по-сложни, по-противоречиви и мъчителни. Но тази ограниченост на рисунъка тук, това опростяване не е недостатък, а своеобразие. То е в хармония с художествения патос на творбата, с романтично обагрения стил.

Как е описал Емилиян Станев смъртта на доктор Янакиев? Той, докторът, е също така хладнокръвен и мъжествен. Но приближаващата смърт е тежка и за мъжествените, за силните духом. Тя оросява с лепкава пот косата му, покрива с восъчна белота кожата му, гърчи в болезнени

гримаси лицето му, люшка главата му, изтръгва стонове от гърдите му — безпомощен зов към отдавна умрялата майка.

Смъртта иде, но инстинктът и жаждата за живот няма да отстъпят лесно. Умът на умиращия лекар съзнава, че спасението е невъзможно, но в сърцето му току избликва надежда. В центъра на изображението е борбата между горчивото съзнание за идващия край и надеждата, приливите и отливите на страха и вярата, отчаянието и утешението. Това е строго реалистично художествено изображение — изображение, което не тушира, не облагородява, не опоетизирва.

Тази предсмъртна диалектика не затъмнява, а осветлява характера на доктор Янакиев. В тежката борба с пристъпите на страха и отчаянието се откроява твърдостта и силата на неговия дух. В този рисунък има своеобразна — мъжествено-драматична — красота.

Антон от повестта „В тиха вечер“ е борец и герой, чист и силен дух. Как ще ни разкаже за него Емилиян Станев, след като куршумът на полицая пронизва гърдите му? Ще отмине ли грубото, грозното, страшното, което извършва с тялото му надвисналата смърт? Ще смекчи ли драмата му, мъчителните противоречия в душата му?

Не, той остава верен на своя метод и стил.

И ние виждаме този смел и хубав младеж потреперващ, олюляващ се от вида на раната си „прилична на тъмночервена уста“; виждаме го с отронени по хлътналите му бузи сълзи, виждаме го да повръща кръв, която „стопля корема му“. После, когато се изправя — шемет в главата, от който всичко наоколо се превръща в синкава мъгла. Нови усилия на волята и пак напред, към планината, където са другарите му. Напред и нагоре с невероятно търпение. Мъчителна жажда, засилващи се болки, тежест в корема, ново прилошаване от миризмата на собствената му кръв в устата, трепещи нозе, студена пот по челото, стон, и ето го свлякъл се на земята с хъркащи гърди. И отново от устата му изригва кръв — топла, димяща кръв върху зеления мъх. Лекота в гърдите, страшна отмалялост, нов шемет и опит да се изправи, огромно напрежение на волята и пак — нагоре, с олюляваща се, пияна походка. След десетина крачки рухва възнак и загубва съзнание.

Не са по-леки мъките на душата, върху която след раняването пада „тъмна и злокобна сянка“. Когато Антон разбира, че куршумът го е пронизал, обхваща го страх, обхваща го ужас, после жал към самия него и ето че калениият партизанин изхлипва „като дете, което все още не разбира напълно какво се е случило“. Но скоро волята му се връща и той решава, че трябва жив или мъртъв да се добере до другарите си. Отново в центъра на изображението — като в разказа за смъртта на д-р Янакиев — е борбата на волята за живот със страха, на надеждата с отчаянието. Отново авторът проследява — с внимателен и аналитичен поглед — борбата и смяната на противоречиви душевни състояния. В тази борба се откроява и мъжеството, и духовната красота на Антон. Та друг — с тези пронизани гърди — би рухнал душевно, а той се бори до край и с изнемощялото си тяло, и с връхлитащия го страх, бори се, докато изгуби съзнание. И тъкмо увереността, че ще умре повдига волята му. Това е колкото странно на пръв поглед, толкова правдиво за такъв силен характер.

Но тук, в повестта има не само по-голямо напрежение, по-дълбок драматизъм. Тук има и лирично обагрени редове, „чиста“ красота и поезия, без следите на страшното, което идва.

Антон се свестява, проснат върху планинския път. „Беше му леко, почти радостно. Над него висеше златното вечерно небе и той като че плуваше в някакво топло, спокойно море, пълно с щастие и ласкавост.“ В съзнанието му — спомени от детството, в ушите му — далечни сладостни гласове. И между тях един, в който трепти голямата му вяра в бъдещето на хората, на земята. „Постепенно тоя глас заглушаваше всичко като камбанен звън. Ту тревожен, ту радостно предричащ звучеше той в слънчевата позлата на небето и неговите звуци бучаха като водопад от милиони гласове. . .“

Тези красиви видения на Антон не са просто една волност на писателското въображение. Те се дължат и на изтеклата кръв, раждат се в онзи полуунес, който държи момъка проснат на пътя, загледан в златистото вечерно небе. (Немотивирани поетически волности Емилиян Станев не си позволява.)

И Толстоевият Андрей Болконски, смъртно ранен в Бородинското сражение, изгубил много кръв, преживява подобни минути. И неговата душа се къпе в някакво щастие, в някакво „отдавна неизпитано блаженство“, и той се пренася в детството си. . .

Въображението на Антон не остава при детските спомени, то лети и при партизаните, лети високо, далеко, за да долови вещателния глас на бъдещето. И ето за пръв път в творчеството на Емилиян Станев бликва революционна романтика. Светли са нейните струи, но идат от драматични глъбини. Те отсенят живописно изображението, без да изменят по-съществено реалистичния му облик.

Друг е стилът на произведения като „Шибил“. Тук лирико-романтичните тонове са по-обилни, по-щедри, просмукали са дълбоко цялото повествование. Друга, по-извисено романтична е красотата на Йовковите „старопланински легенди“.

Всеки талантлив писател изобразява с разнообразни средства различните си герои, техните мисли и чувства, техните страсти, живота им, смъртта им. Но индивидуалният метод и стил внася и нещо общо в това разнообразие. Станевите герои живеят, любят и умират по станевски, йовковите — по йовковски.

Божура — от едноименната „старопланинска легенда“ — мисли за своя обожаван Василчо: „Лош бил. . ., пиян бил. Аз тъй го искам! Да пие. Да луду́ва. Аз тъй го искам! И нека ме бие, нека ме тъпче с краката си. О, Василчо, Василчо. . .“

Можем ли да си представим у героиня на Емилиян Станев такъв род постоянство на любовното чувство, такава неизменност и пламенност? Не можем, защото Станев разкрива винаги движението и изменчивостта на човешките чувства, тяхната обусловеност от много и много условия. Това у Йовков е романтично постоянство, романтична извисеност. Това е съзнателна и талантлива ограниченост, резултат на своеобразен подход и стил, на своеобразно вдъхновение. Без нея той не би постигнал и оная светла омая в предсмъртните минути на Божура. Загледана в тихите, прозрачни като стъкло води на Кукув вир, Божура вижда до своя образ — като че изплувал от глъбините — и образа на умрелия Василчо — усмихнат, загледан в нея. Надвесвайки се все повече над вира, тя сякаш отива при него. Но нима няма красота, няма поезия и в станевското изображение, което улавя борбата на светлините и сенките, движението, оттенъците? Не са ли неизразимо поетични вълненията на Костадин в оная майска привечер (за която става дума в предишната глава), когато, чу-

вайки Христина да пее усамотена на лунната светлина, се докосва до най-дълбоките противоречия на човешката любов, на човешката взаимност?

В своя художествен свят Емилиян Станев не би допускал героини като Божура или Тиха („През чумавото“). Друг е неговият апотеоз на женската любов, друга е любовта на неговите героини: по-земна и противоречива.

Елисавета („Крадецът на праскови“) загива за своята любов, самоубива се след убийството на нейния любим, сръбския пленник Иво Обретенович. Какво по-голямо доказателство за силата на тази любов? Между Елисавета и нейният любим е съпругът — петдесетгодишен стареещ полковник. Много основания има красивата героиня да мрази този шишкав и късоврат свой мъж, с остри сиви очи, приличащ на рис. Той е един от типичните емилияностаневски сурови хора, примитивен, жесток не само към пленниците, но и към българските войници, които току бие и псува заради неумението им да нанасят удари с нож, „връх на военното изкуство според неговите разбирания“. При това е саможив, скъперник, дребнав, готов да се съди за един хвърлен камък край синура на лозето му. След първата среща с „крадеца на праскови“, загледана в червения тил на мъжа си (както Анна гледа след запознанството си с Вронски стърчащите под шапката уши на Каренин), тя си мисли с омраза, че той е виновен за пропиляната ѝ младост, защото я е подкупил „с офицерския си чин, с блясъка си, с обещанието да ѝ създаде щастлив и сигурен живот“. И все пак каква душевна драма преживява Елисавета заради този свой мъж, погубил младостта ѝ. Тя нито лесно се отдава на буйно бликналото в душата ѝ чувство, нито любовта ѝ е предпазена от пристъпите на съмненията, угризенията, терзанията. Емилиян Станев би изневерил на своята художническа същност, ако беше изобразил една вътрешно безбурна, неизменно ясна, независима от обстоятелствата любов. Той не се бои, че като разкрива противоречията ѝ, ще накърни нейната красота, нейната поезия.

Душата на Елисавета се раздвоява, в нея започва борба между благоразумието и порива за щастие, между срама и страстта, между моралните задръжки и любовния копнеж, между увереността и страха, между омразата и съжалението към мъжа ѝ, между угризенията на съвестта и решението да скъса с този живот, да последва любимия си. . . В разказа на писателя и сега няма и следа от идилично тиха красота и поезия. И когато Елисавета е най-щастлива, страхът, угризенията, съмненията току я връхлитат. Но любовта е по-силна и под нейната светлина разцъфтява и душата, и тялото ѝ. Старата прислужница и мъжът ѝ — мрачен, недоверчив, подозиращ — се чудят на промените в нея, на новата ѝ младост и хубост, на нейната жизнерадост, в това тревожно, смутно време, време на разруха.

Красива е, поетична е тази трудна победа на любовта. Ако Елисавета беше останала при мъжа си, ако поривът ѝ към щастлив и свободен живот беше секнал, повестта би представлявала един вариант на старата тема за бързо гаснещите илюзии. Тук светлият порив тържествува през много препятствия.

Прекъсва го куршумът на мижавия, като куче предан на полковника ординарец. Трагичният край засилва очарованието от тази жизнеутвърждаваща любов.

Читателят не се изненадва, той е предчувствувал печалната развръзка, защото в спокойно вглъбения тон на повествованието се прокрадват —

още в началото — някакви съдбовни, орисни нотки — като леки, далечни дихания на идваща буря.

Воден от усета си за художествена мярка и хармония, Емилиян Станев не се е впуснал да разказва за преживяванията на Елисавета след изстрела на ординареца до самоубийството. Това би внесло — дори ако се избегне всякакъв мелодраматизъм — дразнещи дисонанси в тона на повествованието, окъпано сякаш от ласкавата и печална светлина на спомена.

За разлика от своя многолетен кумир в литературата Феодор Достоевски Емилиян Станев няма склонност да описва преживяванията на самоубийци. Може би защото твърде много цени и обича всичко естествено, природно, нормално, колкото и сложно и противоречиво да е същевременно то. Тук преди всичко търси той изворите на красотата, на поезията. У неговите герои няма нищо „титанично“ или „демонично“, или „фатално“. Той е антипод на писатели като Димитър Димов.

Изворите на красотата Емилиян Станев търси и в трайните национални народни и съсловни особености на характерите, в родния колорит на природата, на обстановката, на атмосферата в града и селото. Той обича своя Костадин, защото, въпреки цялата му консервативност и обреченост като тип, вижда в душата му да цъфти народната любов към труда сред природата, към семейното огнище, трайността и чистотата на интимните чувства у хората от народа. И у Иван Кондарев той вижда „чисто българска коравост“ и онази критичност, непримиримост, бунтовност, онзи неизтребим стремеж към смисъла на човешкото съществувание, към истината, които имат своите далечни корени още в богомилството. Четейки творбите на писателя, ние се наслаждаваме на родни тонове и багри, чувствуваме свежия лъх на родния въздух, диханието на българската природа, порите, устремите на българския дух.

Любовта на Емилиян Станев към всичко естествено, природно е любов и към вещественото, земното, плътското, сетивното. Емилиян Станев е художник с изключително остри сетива за вечно младия божи свят. Той долавя всякакви линии и багри, светлини и сенки, всякакви мириси и аромати, лъхове и дъхове, всякакви звуци, шумове, тонове, движения. Нищо сетивно не може да му убегне. Той е винаги пребогат с ярки усети, възприятия, впечатления, представи. И това богатство щедро се излива в неговите творби, въплъщава се чудодейно в слово, във фраза, в ритъм на речта, за да ни грабне, покори и очарова. В неговите произведения действителността блести пред погледа ни като омита от някакви гигантски душове, като окъпана от някаква нова светлина. Подобно чувство човек изпитва, когато за пръв път излезе навън след тежко и продължително боледуване: всичко му се струва свежо, красиво, поетично, сякаш излъчва сияние, което омайва по-сладостно от вино. Всичко е така познато, интимно близко, скъпо и същевременно ново.

Стилът на писателя е удивително пластичен и живописен. Винаги е рядко удоволствие на надзърнеш в художествения свят на Емилиян Станев, за да видиш как лете в бистрата светлина на утрините крилата на авлигите греят като огън, как денем из нивите „цигански“ се смеят макове, как вечер черните и лъскави води на някоя нашенска рекичка стоят като омагьосани, да почувствуваш как мракът на топлите нощи сякаш се люлее от звъна на щурците, а в ранни зори да зърнеш зорницата да трепти „като брилянтна обица“.

Ако сте любители на есенния пейзаж, в неговите книги ще се насладите на всички симфонии от багри на есента из нашите гори, ще съзер-

цавате бледосинята и кротка небесна шир, по която сребристо святкат леки перести облачета, високо виещите се ята от врани, които „напомнят сажди от далечен пожар“, ще вдъхвате мириса на избистрения есенен въздух, на последните догарящи цветя.

Може човек да завиди на Иван Кондарев, отиващ в нощен час на любовна среща. И не толкова заради Дуса, колкото за тази ясна като зора бяла нощ, с небе около месечината от „синкаво-зелен брилянт“, за сиянието около фенерите, за плача на дивите гъски по небето, за потеклия „като крем“ сняг от къщите, за цялата светла снежна омая. Впрочем хубаво е и в стаята на Дуса, със зиданата „бяла като захар печка“, която сипе пурпур и злато, хвърля отблясъци по разкошните Дусини коси.

Много красота и поезия ще намери всеки читател в художествения свят на Емилиян Станев. Една най-обикновена локва по снежното поле през март ще се открои пред очите му като чудно зелено огледало сред бялата шир, в което акварелно леко се оглеждат голите още клонки на върбите. Който не допуска, че и у бухалите може да има красота, когато се любят, нека прочете „Сами“, и ще види какви чудесни пламъци горят в очите им, сякаш пламтят „самите им души“, как „изтомлени от страстта“ двете птици дремят „неподвижни като древни божества“, как после се издигат над върховете на гората и се устремяват към пълноликата луна, сякаш искат „да се изпепелят в нейната студена жар“.

Природата е наистина най-голямата, най-трайната и дълбока любов на Емилиян Станев. Единствено пред нея той се смирява вътрешно, единствено нейната красота може да го разнежи, да посее в душата му сладка тъга. За природната красота той пази най-чистите и звънки краски на своята живописна реч. Каква поетична книга е „Когато скрежът се топи“! Като всички негови творби с природно-анималистични теми и мотиви тя може да се чете многократно с неотслабваща естетическа наслада. Нима могат да се наситят погледът и душата, съзерцавайки как лунната светлина „тече по белите стъбла на буките“, как „върховете на гората блестят, сенките стават по-тъмни, по-тежки“ и се раздвижват „като черна дантела от вечерника“? А каква красота е в гората „когато скрежът се топи“ и капките, отразяващи „всички цветове на дъгата“, падат тежки, светли и въздухът се изпълва с тих шепот, с блясък и искри.

Много светлини, блясъци, пламъци, сияния, отражения има в пейзажите на Емилиян Станев — като в поезията и в прозата на Хайне. Може би защото от ранно детство в душата е западнала магията на светлината. „Всички мои спомени от детинство са много красиви — изповядва писателят. — Първото нещо, което помня, е един ясен слънчев лъч, огрял куфара на вратата ни. Това златно слънце се е запечатило така ясно в паметта ми.“ Но навярно той е запомнил ясния лъч, златното слънце, защото у него вече се е пробуждал копнежът към светлината и красотата, който го е направил такъв необикновен писател-живописец.

Красотата в пейзажите на Емилиян Станев не е красота само на багрите, на хармонията от тонове и цветове, не е хладна, самозадоволяваща се. Тя е одухотворена от чувството на писателя, изразено обикновено не по повод на нея, а просмукало се в нея, вдъхнало ѝ живот. „Съществеността — казва писателят — е преживелицата на красотата, чувството, което човек изпитва пред картината на природната красота. По-късно се възпроизвежда най-напред именно това чувство. То те обладава отново и зазвучава в теб като музика, чрез него се раждат багрите. Картините се

асоциират към чувството.“ Правдивостта на това изказване се потвърждава ако не от всички, то от най-поетичните пейзажи на писателя.

Но не само душата на автора трепти, блести в пейзажа, а често — и душите на героите. Пейзажът отразява вълненията им или те, вълненията, се изразяват и чрез пейзажа. Той често не е просто обстановка, в която се разиграва събитието, а взема своеобразно — лирико-психологическо — участие в него.

Читателят навярно си спомня онзи топъл и сух вятър, който задухва преди крадецът на праскови да се появи за втори път в лозето на полковника. Елисавета е чакала пленника, за да му даде старите ботуши на мъжа си и. . . за да го види. Той вече е пробудил у нея първите, неясни още вълнения. Този вятър из блесналия на слънцето въздух носи нещо неспокойно, някакъв смут, вълнува и замайва, участвува в действието наред с пленника. Той е негов съюзник: внасял е дни и нощи напрежение в душата на Елисавета, а ето и сега я посреща пръв, когато тя, видяла пленника, излиза развълнувана от колибата. „Тя тръгна към него, топлият вятър се блъсна в тялото ѝ, обля я като гореща, сладостно замайваща вълна и отведнъж, с необикновена острота съзнанието ѝ бе пронизано от мисълта, че е сама с тоя непознат мъж в изпълненото с движение и шум пространство.“

Бихме ли могли да разграничим въздействието на вятъра от въздействието на пленника? Не, те са нещо единно тук — човекът и природата, пленникът, Елисавета и топлият упойващ вятър. „Той я гледаше със светнали очи, тя чувствуваше погледа му как я обхваща и замайва, както я замайваше и раздвиженото от вятъра пространство“.

После, когато се поокопитва, Елисавета сама се учудва на себе си: „Какво правя аз, боже мой?. . . Какво става с мене днес, луда ли съм?“ „То се дължи на времето . . . на тоя горещ вятър. . .“ Но горещият вятър и пленникът са постигнали своето: посели са семена, които ще кълнат.

А за да покълнат, нужна е онази „чудна тишина“, която обгръща на другия ден земята, онзи спокоен, избистрен въздух. В тоя мек покой, в тая светла тишина разцъфтява любовното чувство на самотната досега жена. Те сякаш приливат в това чувство, в душата на Елисавета, сияят там заедно с него.

Но такава тишина обгръща земята и в онази съдбоносна вечер, когато лакейският куршум на ординареца поваля нейния любим. Каква роля изпълняват тук пейзажът, лъчезарното небе, сребристата светлина, в която се къпе земята? Светъл фон, върху който ще се разиграе драмата, ще се извърши тъмното престъпление? Да, фон, контраст, но не само това. Авторът всъщност не описва драмата, той остава при любовта, при нейната красота, върху която трагичният край хвърля поетична печал. А и тези гъсти редици колове, чиито върхове лъщят като копия, това чучело, което на лунната светлина напомня разпятие, тези сякаш случайни и може би наистина спонтанно изникнали детайли, „петна“ върху светлия фон, не носят ли дъха на нещо неспокойно, тревожно? Няма ли нещо тревожно в самата тая чудна тишина, сякаш неестествена във всеобщото и растящо напрежение — в семейството на полковника, в душата на Елисавета, в стария престолен град, свидетел на връхлитащата нова катастрофа? Тук има нещо неизразимо с думи, но достатъчно силно, за да роди в душата на читателя — с очарованието на лунната нощ — тръпки на трагично предчувствие.

Пейзажът на Емилиян Станев не е така лиризиран като Елинпелиновия, не просмуква цялото изображение като в разкази от типа на „Задушница“, „Закъснялата нива“, „Мечтатели“, „На браздата“, не играе такава огромна роля в осъществяването на художествената идейност. Той е по-обективен, но все пак е по-често, по-тясно, понякога неразчленимо преплетен с вълненията на автора и героите, отколкото пейзажа в белетристиката на Иван Вазов.

Тенденцията на развитие в пейзажните изображения на Емилиян Станев има емоционално-психологическа, характерологическа посока. Показателни в това отношение са някои поправки за нови издания. Ето началото на 13. глава на „Иван Кондарев“, част I в издание от 1958 г.: „През нощта заваля дъжд. Той продължи и на другия ден. Кондарев се събуди от плясъка на дъждовната вода, която жените събираха в съдове и корита, сложени под капчуците. Утрото беше мрачно и студено, сякаш не беше юни а октомври“. А ето началото на тази глава в изданието от 1965 г.: „Утрото беше мрачно и отначало Кондарев не разбра какъв е тоя барабанен вой — така биеха барабани, когато на фронта разстрелваха някого — и докато се разсъни и разбере, че вали и жените са подложили под капчуците корита и съдове, сърцето му се разтупа и в душата му нахлу сподавен ужас.“

Разликата е съществена. В първото издание главата започва с един самостоятелен психологически — по отношение на Иван Кондарев, — неутрален пейзаж. Във второто издание картината на дъждовното утро е много тясно преплетена, органически споена с душевни вълнения на Кондарев, с миналото му, с преживени през войната страшни, паметни потресения, които сякаш продължават и сега в това мрачно утро.

В други глави писателят просто е зачеркнал „неутрални“, „самостоятелни“ пейзажно-обстановъчни щрихи и описания.

Спомням си как веднъж Емилиян Станев, току-що прочел „Гепардът“, изказа възхищението си от умението на Лампедуза да нахвърля пейзажи, да изобразява природата, да изразява нейната красота, нейната поезия чрез очите и душите на героите. Сам той не е писател от този тип, пейзажите му са по-обективни, но, кой знае, може би техните лирико-психологически функции още ще се засилват.

Почти всичко поетично, значително Емилиян Станев съпоставя, измерва с природата или поне го нюансира, откроява чрез природата. Искам да допълня с още няколко думи, с още един пример казаното за пейзажа в повестта „В тиха вечер“. Докато онзи вещателен, пророчески гръмък глас звучи и ручи „в слънчевата позлата на небето“, появяват се двама партизани и съглеждат своя тежко ранен, проснат на пътя другар. И ето, понасят Антон с огряно от залеза смъртно бледо лице. Понасят го към лагера, при другарите, където смъртта е по-лека, по-щастлива. Авторът завършва творбата си с една природна картина: „Долу, в низините, планината се изпълваше със синкав мрак. Старите буки тихо шумяха, сякаш въздишаха по отминаващия ден. Светлината бавно догаряше от връх на връх и някъде далеч, зад дебелия, маслинозелен губер на горите, където оставаха хората и градовете, небето изливаше червени потоци, като че там в небивал огнен поток изгаряха милиони човешки души.“

Тук взаимно се преплитат, органически се сливат живописно-природното и емоционално-психологическото — авторово и на героя.

Култът към природната красота у Емилиян Станев е съчетан с култ към женската красота. Май че почти всички млади жени, по-централни героини

в творчеството му са красиви Те са преди всичко деца на природата. В изображението на жената и женската любов се откроява плътското, чувственото, еротичното. Емилиян Станев е близък на Йордан Йовков с култа си към женската красота, но жената и женската любов у него са по-земни, по-„природни“, отколкото у Йордан Йовков или Димитър Талев. Той не е описал нито една по-платоническа и възвишена, по-мечтателно нежна и жертвена любов на жена. Той не би могъл да извае женския образ като Ния на Димитър Талев — с нейната извисено духовна, благородна красота и любов. Но „земната“ любов на неговите героини може да бъде по-силна и от страха пред смъртта.

Чувственото, еротичното в творчеството на Емилиян Станев не е нито грубо, нито болезнено-изтънчено; в него и следа няма от порнография. То е здраво, красиво и не е откъснато от духовното. То е поетично.

Елисавета не сияе с нежното очарование на Ния, но как красиво разцъфтява от любовната си страст. Със всевиждащ за сетивното поглед авторът улавя всички промени у нея. Тялото е сякаш и по-„искрено“, както се изразил веднъж Толстой, и по-целеустремено. Докато там, в душата има раздвоение, има противоречия, то жизнерадостно цъфти, става по-съвършено и някак по-даровито — „с изострена чувствителност към всяко явление на външния свят“: „краката ѝ усещаха по-силно топлината на горещата земя, кожата ѝ бе станала по-чувствителна към въздуха, очите ѝ — към светлината“. Затова и усетите, впечатленията сега са други. Околният пейзаж се струва на Елисавета като нов — „сякаш магическа сила бе одухотворила и вляла в природата нова красота“.

По-чувствено-греховна от Ния е влюбената Елисавета, но и тя е очарователна с тая свежа руменина на чистата си гладка кожа, с лъчезарната светлина в очите си, станали сякаш по-дълбоки и по-големи, с алтовия си смях, в който се долавят „кокетливи нотки“, с пластичните движения на чудесното си тяло. Ние ѝ се любуваме, както и самата тя се любува на себе си пред огледалото. То я вълнува, възбужда я и тя отива навън, за да погледне липата, под чиито широко разпрострели се клони всеки ден преживява с „крадеца на праскови“ часове на любовни наслади и опиянения. „Тя се учудваше на себе си, изненадана от собствената си чувственост, от безкрайната сложност и сила на усещанията, които не бе познала през първата си младост.“

Главно тук, в тези „усещания“ е за Елисавета поезията на любовта. Те ѝ носят радост, щастие, изпълват сърцето ѝ с омая.

Много остър е усетът и погледът на Емилиян Станев към чувственото у жената, в любовта. Но остро е и чувството му за художествена мярка. То го предпазва от натурализъм. И тук, в света на чувственото писателят открива свежи, чисти извори на красота и поезия.

Като мнозина почитатели на природата и природното, на плътското и чувственото Емилиян Станев е жизнерадостен писател. С каквито драми и трагедии да е изпълнено творчеството му, то е ведро по общата си тоналност. Тази ведрост се излъчва не само от мирогледа, тя струи от жизнеността и жизнелюбието на писателя, колкото и той да се „крие“ от погледа на читателя, пишейки обективно-пластично. Тя е като отразената светлина: не виждаш източника ѝ, но нея виждаш и се любуваш на красотата ѝ.

Емилиян Станев иска да бъде като природата и в своя рисунък — стилът му е естествен, зрим, осезаем, прост и живописен същевременно. Той следва девиза на Толстой, стреми се да доведе мисълта си „до последната степен на точността и яснотата“. В неговия художествен свят е про-

сторно и светло, всичко е видимо, ясно и неподправено. Сякаш писателят е вземал „наготово“ формите на живота, сякаш самият многолик живот благосклонно разкрива пред нас лицата си, вдига завесите на своите тайни, разплита своите загадки.

Тази простота и естественост е израз и на специфично майсторство, и на определен идеал за художествена красота. Тя е плод и на спонтанни изяви, на своеобразно вдъхновение, и на съзнателни усилия. Тях, усилията, обикновено не забелязваме, както не виждаме въздуха, който дишаме, чистото стъкло, през което гледаме от стаята си навън. За тях се досещаме понякога, когато простотата е някак прекалено „съвършена“, хладна в своето съвършенство, когато точността е тъй категорична, че въображението ни остава незадоволено.

Емилиян Станев не е стихиен писател, не разчита само на „божествения огън“ в душата си. Той много старателно обмисля и премисля своите произведения. Не сяда да пише, преди замисълът да е съзрял в съзнанието му, а търпеливо и мъдро „чака“ — месеци, години, понякога десетилетие (повестта „Крадецът на праскови“ е замислена през 1938 г., а написана през 1948 г.), Започвайки да пише един разказ, той вече знае края му. Има навик — особено ако е замислил по-обемна творба — да съставя планове (на цялото и на отделни части), прави понякога предварителни обобщени характеристики на герои, изяснявайки си духовната им същност. Когато пишеше „Иван Кондарев“, често се „ровеше“ из мемоарна, документална, архивна и друг род историческа книжнина, разпитваше участници в събития, търсеше и снимки на дейци от онова време. (Иван Кондарев си има фотографски „прототип“.) Всяка глава зрееше в душата му като плод, той разказваше сцени от края на романа, когато пишеше първите части. И въпреки тази голяма предварителна работа на ума и въображението, какви внушителни топове хартия изписва Емилиян Станев, докато постигне желаното. Неговата критическа, претегляща, преценяваща мисъл бодърствува на поста си, изисква преработки, по-съвършени редакции. А при всяко ново издание — нови поправки и преработки.

Целта на всички тези усилия е правдата — без украси, без грим, откровена, честна. Другата цел, в единство с първата, е красотата — като възсъздаване на прекрасното в живота и като рисунък, чийто обект може и да не бъде красив, като форма,изявяваща най-разнообразно съдържание. А стиловата красота Емилиян Станев вижда не само в ясното и пластично изображение, а и в съзвучната монолитност на частите, в хармоничното им единство.

Хармонията е негов постоянен естетически идеал, към който той вдъхновено и неуморно, спонтанно и съзнателно се стреми. Чужд е на артистичното безредие и обича художествения ред. В разговори мисълта му може нетърпеливо да се лута, да бъде пламенно-противоречива, разхвърлена. В разказ или повест тя е винаги уравновесена, целеустремена. Композицията на неговите творби е не само ясна, но и обикновено стройна, сюжетът се развива плавно, последователно, художествено логично, без много отклонения, без внезапни засечки и прескоци. Краят е най-често развръзка, а не художествено сумиране, обобщение на разказаното. В това отношение Емилиян Станев прилича на Елин Пелин (който също винаги знае края на разказа си, когато започва да пише, ръководи се от него) и се отличава от Йордан Йовков, който обича връщанията, отклоненията, криволичещото, нестройно развитие на сюжета, прибягва често до разказ в разказ и т. н.

А когато замисълът наложи връщания, те така се съчетават с непосредственото действие, че цялостното изображение пак оставя впечатление за нещо стройно. Така е в повестта „В тиха вечер“. Авторът започва повествованието, когато Антон е вече заловен по една нелепа случайност. Ние виждаме младежа да лежи в килията на полицейското управление, да си спомня с яд как е заловен от един „нищожен агент“, какво е трябвало да извърши в този градец, да се връща в миналото и да обмисля план за бягството. До момента на бягството разказът тече така — мудно, с връщания и повече в мисли и вълнения за миналото и особено за предстоящето, отколкото в действие. И все пак колко ясно, стройно и хармонично е изображението. Защото тези връщания са мотивирани и психологически, и естетически — от един определен, оформен, завършен замисъл.

Емилиян Станев няма склонност като Йордан Радичков към „безфабулните“, фабулно неопределените, аморфни произведения. Всяка творба се заражда в съзнанието му с отчетлива, определена фабула. Във всяка творба — съзвучие на фабулно и психологическо, един от изразите на хармонията в изображението.

Друг израз на тази хармония е естетическата монолитност и „чистота“. Става дума за това, че Емилиян Станев много държи за единния тон на цялостния разказ или в отделните глави на романа, гдето съществува обща тоналност — от хармоничното съчетание на тоновете. Тонът, според думите му, е в „устрема на чувството“, в „такта на мисълта“, който не позволява на нищо чуждо, далечно да се „вмъкне“ в повествованието.

Емилиян Станев страни от резките емоционално-психологически преходи, от волните до мъглявост асоциации, не допуска „игривост“, „чупливост“ на повествователния ритъм, „извратливост“, „глумливост“ на интонацията, както охотно допуска Йордан Радичков. Попаднал веднъж в тон, той разказва сериозно, последователно, вглъбено. Формата на неговите произведения е някак „закръглена“, шлифована, гладка като излъскан речен камък, тонът — уравновесен, колкото и остро, драматично, сурово, „безпощадно“ да е съдържанието.

Не е мислимо Емилиян Станев да „смеси“ така волно и драстично като Радичков ужасното и смешното — например в разказа за страшната смърт на слепия старец, намушкан от кравата, за привиделия му се в последните минути Николай Чудотворец, който дъвчел скелет от риба и после го дал на стареца, за козата, която спряла на вратата и двамата (Николай Чудотворец и стареца) със своя врясък: „Кво става тука! Кво става тука!“ („Последно лято“).

„Сърбинът“ — от същия разказ — се цели, залегнал, в Иван Ефрейторов. А той, Иван Ефрейторов, се спуща „като второ пришествие от хълма“.

В изображението на Йордан Радичков всичко е по-условно, или — казано по-точно — условността е по-волна. У Емилиян Станев условността е последователно, неотклонно реалистична. В този именно смисъл изображението му е художествено точно. В него почти отсъствува фантастиката, редки са символно-алегоричните щрихи. Доколкото у Емилиян Станев има символи и алегории, те са пак своеобразно точни, ясни, понятни, макар и художествено обемни. Неговият стил е по-пластичен по общия си облик, по-обективен по своята дълбока същност, докато стилът на Радичков има по-силни преобразователски тенденции, стреми се към дръзко естетическо „прекрояване“ на действителността.

Емилиян Станев не би охарактеризирал плаващите през реката смоци като „лебедови сенки в летния въздух, носени от магия“. Навярно бихме

потръпнали от негово описание на смок — ще имаме чувството, че сме се докоснали до гладкото му, студено и лепкаво тяло. На Емилиян Станев е напълно чуждо такова волно опоетизиране. Сравненията му са художествено точни, „познавателни“, правят по-нагледно и ясно сравняваното. Когато той уподоби косата на някой стриган селянин на „таралежова кожа“, пред очите ни веднага се откроява остро наболата селяшка коса. Изоставеният белезникав вълк („Вълчи нощи“) догонва глутницата, „безшумен като сянката си, която се влачеше край него“. Толкова ясна и пълна представа получаваме за вълчия вървеж, че сякаш чуваме неговата безшумност.

Щом е нужно, точността на сравнението е не само предметно-сетивна, но и психическа, идейно-емоционална. Привечер четата от въстаници „се разгъна срещу казармите, тъкмо когато там прозорците светнаха като очите на звяр“. Силно зрително впечатление, точна представа — и за отношението на въстаниците към казармата, и за ролята, която има да играе тая казарма.

И по-волните, асоциативно „далечните“ сравнения на Емилиян Станев остават впечатления за точност. Веднага ги приемаме като напълно естествени, като „очебийни“, като свои — сякаш сами сме ги измислили. Като четем „Гарвани“, убедени сме, че кацналите една до друга черни птици, „с изтегнати напред шии“ са наистина „като злодеи, които чакат да падне нощта“; като четем „През зимата“, крясъкът на разярения ястреб отеква в ушите ни действително „като проклятие“, именно като проклятие, сякаш другояче не може и да се каже, не може и да бъде.

Точните, зрими, нагледни сравнения са често живописни: Балчев излита от върбите на своя вран кон „като черна птица“; дулата на насочените срещу селяните картечници гледат „като. . . клекнали едноки кучета“; коленичелите жалеещи жени изпълват храма „като черно стадо“; прасковите се червенеят отдалече „като оранжеви птици, накацали по редколистните дръвчета“. . .

Точността може да бъде и поетична. Нима не е поетично онова кладенче „лъскаво като око“, от което септемврийецът Иван Кондарев пие през нощта? А онези блестящи под копитата на конете пръски (в „Пролетни води“), които се пилеят като сребърни монети? А сянката на липовото дърво, проснала се „като черна мантия“ по тревата? А едрата, трепереща зорница, „прилична на брилянтена сълза, която се готви да се откъсне. . . и падне на земята“?

Дори и метафорите на Емилиян Станев са някак точни, макар метафората по своята същност да не „гони“ точността. През онова сахарско лято, когато в лозето на полковника влиза „крадецът на праскови“, сушата е „изпила всички близки изворчета и чешми“. След стихването на горещия вятър над земята „ляга“ чудна тишина, а въздухът е изпълнен с „уморена кротка светлина“. В съдбоносната лунна нощ лъчезарното небе „ласкаво сияе“, а пътят зад вилата се белее „самотно“.

През сушавия септември в двора на Джупуните само гъстите чемшири се зеленеят „все тъй строго“. Звънът на градския часовник в К. така лети над градчето в ледената зимна нощ, че сякаш зъзне самият въздух. . .

Емилиян Станев спада към онези писатели, в чието творчество, според думите на Максим Горки, словото е като глина, „от която те богоподобно ваят фигури и образи на хора“. „Богоподобно“ и по пластичност, по жизненост — героите са „живи до измама“, сякаш физически се докосват до нас, и — по спокойствие, по „ненамеса“ във вътрешния им живот. Затова именно красотата на неговия стил е красота на голямата жизненост и пластичност и — на вътрешната уравновесеност и хармоничност.

ТРАГЕДИЯТА НА СТЕФАН ЦВАЙГ

ЕРАЗЪМ И ЛУТЕР

Ефрем Каранфилов

Този, който не може да бъде Еразъм,
желае да бъде епископ.
Лабрюер

През 1942 г. в Бразилия на шейсет и една годишна възраст се самоуби световноизвестният писател Стефан Цвайг. Причините за това, както често става при самоубийствата на истински творци, бяха от духовно естество. Писателят ги изложи в своята предсмъртна изповед. Ето ги: „Да започна отново живота си на шейсетгодишна възраст — за това са необходими особени сили. А моите се изчерпаха през дългите години на бездомни скиталчества. Ето защо смятам, че е най-добре да напусна своевременно и достойно живота, в който върховно благо за мен бяха личната свобода и доставящият ми огромна радост умствен труд. Поздравявам всички мои приятели. Възможно е те да видят утринната зора след тази дълга нощ. Аз, най-нетърпеливият, си отивам по-рано от тях. . .“

Сред фанфарните комюникета за военни победи, сред настръхналата човешка омраза тази смърт на големия писател сякаш премина незабелязано. Но тя отекна болезнено в сърцата на много хора, пръснати от двете страни на окопите. Тя им припомни за отминалите кротки радости на духа, за възторжените срещи с ярки човешки характери, за неотмиращата хубост на човешкото слово. В атмосферата на масови убийства, която сякаш притиска и притъпява чувствителността, тъгата по обичания писател беше твърде лична, твърде интимна и нежна.

Смъртта на Цвайг е логически финал на неговия живот. Той не загива в битка срещу врага като Екзюпери, не потъва в синевината на небето със своя самолет, една героическа и съвременна смърт. Той, изгнанникът както толкова други творци, не намира сили да изчака отмирането на бурята. Цвайг не се самоуби с огнестрелно оръжие, което е дълбоко ненавиждал като израз на човешкото насилие, нито пък с отрова, която дълбоко е презирал като израз на човешката подлост. Той пожелава да умре кротко, спокойно и красиво, така както са умирали римските патриции, когато се е спускала нощ над техния живот.

В предсмъртната си изповед Цвайг се оплаква от бездомното скиталчество. Той, който винаги е смятал за своя родина държавата на книгите, на изкуствата и радостите на духа, в последните мигове дълбоко тъгува за страната, дето е преминала неговата младост. Той, големият пътешественик, трогателно мечтае за мир и спокойствие. Протегнатият бял път, който се губи зад хоризонта, радост за младините на писателя, става кървяща рана за неговата старост. Защото скитникът на младини

на старини се е превърнал в беглец. Подвижната линия на хоризонта пред погледа непрекъснато е мамела младия човек. Плющящият камшик на насилието, който е свистял зад тила на стария писател, непрекъснато го е карал да бяга.

Той бяга пред вихъра на човешката омраза. Той не може да му се съпротивлява, нито дори да остане на мястото си и да се задуши в тежката атмосфера, както стори това сродният му по дух Карел Чапек. Стефан Цвайг загива в залеза на своя живот и в залеза на своята епоха. Една смърт без воля за победа, дори без воля за търпение. Човешката воля се е стопила най-напред и след нея се е стопил човешкият живот. Сред множеството самоубийства на писатели от Есенин до Хемингуей, самоубийството на Цвайг е може би най-логично За него бяха написани множество обяснения, но всички те в своята същност са еднообразни и непротиворечиви. Ето например думите на Франс Верфел, близкия приятел на Цвайг за неговата смърт:

„Хуманистическият оптимизъм беше религията на Стефан Цвайг. Илюзията за безопасността той беше наследил от своите предци. Цвайг беше човек, предаден с детинска самозабрава на религията на хуманността, под сянката на която израсна. Нему бяха познати и бездните на живота, към които се приближаваше като художник и психолог. Но над него сияеше безоблачното небе на младостта му, на което той се кланяше — небето на литературата и изкуствата, единственото небе, което либералният оптимизъм познаваше и ценеше. Очевидно, помръкването на това духовно небе беше за Цвайг удар, който той не можеше да понесе. ."

Понятието либерален оптимизъм е твърде общо, но „безоблачното небе на младостта" ни кара да си припомним атмосферата, в която е израсъл писателят и в която се е сформирала сърцевината на неговата творческа индивидуалност.

А това е австроунгарската столица в края на миналия и в началото на нашия век. Когато се говори за литературните центрове по онова време, обикновено се забравя Виена. Но тя се откроява сред най-своеобразните. Тук се създава духовно ядро, което влияе върху европейската култура. Дори и върху нашата литература. Мъчно бихме разбрали например поезията на Теодор Траянов и то не само ранната, но и „Пантеон", без да си припомним Виена преди Първата световна война, пък и след нея.

Тук са живели и творили Артур Шницлер, Хуго фон Хофманстал, Пьотр Алтенберг, и най-големият между тях, един от най-нежните лирици на Европа — Райнер-Мария Рилке. Все по това време във Виена започва да чете лекциите си онзи млад психиатър, който трябваше да упражни такова влияние върху западната литература — професор Фройд.

Това е времето на духовния индивидуализъм, на изтънчената чувствителност, на бягството от проблемите на живота, на бягството от живия допир с народа и стремеж за създаване на някакъв духовен елит, който трябва да спаси човечеството. Ние си спомняме мечтата на Васермановия Ирлен от „Ецел Андергас" за „духовните фарове", пръснати навред из Европа, които си пращат светлинни сигнали един на друг и покриват стария континент с мрежа от светлина.

Това е времето на буржоазния демократизъм и индивидуализъм, който изглежда стабилен и вечен. Той си създава свой хуманизъм, по същество абстрактен, но свързан с литературата. Цялата тази надслойка на духовния елит е проникната дълбоко с литературата и изкуствата. Това е последният голям блясък на хуманитарните науки. Дори най-прославените

държавници се стремят да бъдат не само приятели на литературата, но и писатели. Да си припомняме ли за Клемансо, Барту, Ерио, за социалисти като Макдоналд и Леон Блум? Това беше времето на изящната фраза, на красноречието, на големите парламентарни оратори, на големите съдебни оратори, почти всички литератори. Литератори бяха Шедестанж и Лабори във Франция, Кони и Плевако в Русия. Дори учените, представителите на най-точните науки бяха хуманисти. Достатъчно е да споменем името на най-великия от тях — Албърт Айнщайн.

Когато четем една от изповедните книги на Цвайг — „Светът от вчера“, ние чувствуваме преди всичко този дух на вяра в индивидуализма, в литературата, в един абстрактен и далечен, но облян с лъчи хуманизъм. И този дъх ни облъхва не само от спомените на Цвайг, но и от спомените на редица негови съвременници. Нека прочетем например Андре Мороа. Въпреки голямата разлика в творческите индивидуалности на писателите, спомените им твърде много си приличат — описват едни и същи хора, изпълнени са с един и същи дух. Та не може да бъде и другояче. Нали една и съща социална действителност ги е създала, залязващото слънце ги е огрявало. Залезът твърде често е красив. Последните лъчи са приласкаващи и нежни.

Но въпреки това тези големи творци са реалисти. Те са изпълнени с творчески възможности, за да се стремят към всевъзможните форми на декаданса, който често обича да се прикрива със знамената на авангардизма. Те са поклонници на великата руска литература, вдъхновяват се от нея и предпочитат да имат за свой учител Достоевски пред Фройд. Цвайг написа книга за виенския психиатър, но никога сериозно не се опита да превъплътява идеите му в своето творчество. А Франсоа Мориак, израсъл с младата слава на Фройд, изрече най-злата присъда срещу този революционен ученик на Шарко: „Фройд дойде като пророк, обещаващ да открие всички духовни тайни. Но той откри само едно потайно място, което се нарича клозет.“

Те всички, тези забележителни творци, дори най-проникновените от тях, като Валери или Томас Ман, чувствуваха поетичната печал на залеза, но не схващаха ужаса на нощта, която идваше. Те се радваха на своята приказна държава, на духа, но не разбираха трагедията на нейната ефимерност. Бурята на Първата световна война не можа да затъмни сиянието на духовното небе в тяхната младост. Хуманисти и толерантни, те почувствуваха величието на Октомврийската революция, но не разбраха нейното значение. Мнозина от тях протегнаха приятелски ръка на Горки хуманиста, но не на Горки революционера. Космополити и хуманисти, те бяха чужди на омразата. Но и на борбата.

И все пак, изтънчената радост на техните възвишени духовни удоволствия прилича на пир пред чума. Защото вихърът идваше. И той завари неподготвени и слаби мнозина от тези духовни рицари, помете още с първите си пристъпи въздушните им кули, превърна ги в бегълци, скитници, самоубийци. Малцина от тях, протегнали слаби ръце, се опитаха да спрат бурята. И още по-малцина разбраха, че е нужно да станат войници в големия двубой, който по същество е класов.

Цвайг не беше между тях.

*

Някои литератори и критици, свикнали все още да боравят с класическите литературни жанрове като неизменни дадености, не могат да проумеят колко подвижни и условни станаха техните граници. Те вярват, че писателят изразява себе си само посредством прозата, поезията или драматургията. И затова предпочитат да разглеждат Цвайг единствено като новелист, а на есеистичните му портрети не обичат да се спират, понеже те страдали от „субективистично разбиране на взаимоотношенията между човека и обществото".

Нямам намерение да противопоставям новелите на Цвайг на неговите есета. Но аз мисля, че писателят еднакво дълбоко и силно изразява себе си както в сполучливите новели, така и в сполучливите си есета. Истинският творец никога не е обвързан от условностите на жанра и винаги съумява да ги преодолее, за да изрази най-пълно и цялостно онова, което трябва да каже.

В „Светът от вчера", която има мемориален характер, Цвайг твърди, че най-сполучливи и най-любими негови творби са „Еремия" и „Еразъм Ротердамски". Тъкмо последната книга е истинската негова изповед, творбата, която му е дала възможност да разкрие своята духовна същност, своите най-интимни вълнения и своята трагедия. Цвайг е разбирал много добре, че паралелът между две исторически епохи и две исторически фигури, изпълнени със съвременен дух, ще прозвучи с по-голяма трагедийна сила, отколкото измислени герои, които се движат в една измислена епоха. В тежки исторически моменти човечеството винаги е обичало да вярва най-много на историята.

Като редица големи писатели и Цвайг умее да наднича в миналото, за да каже с помощта на него и чрез него някои истини за съвременността. Той съзнава, че няма две напълно еднакви епохи, както няма и два напълно еднакви човешки характера. Но той знае, че има духовна близост между събитията, както има близост между човешките характери и човешките изживявания. Иначе как бихме почувствували непреходната хубост на вечното в изкуството? Сходните в своето историческо развитие епохи и сходните обществени ситуации са склонни да създадават и характери, които си приличат. Нещо повече — близостта на човешките характери, живели през различни времена, е много поетична и много интересна от психологическа гледна точка. Та нали тъкмо тази близост, тези неочаквани и странни паралели са изплели фабулата на най-хубавата новела на големия югославски писател Иво Андрич „Прокълнатият двор".

Защо Стефан Цвайг е избрал епохата от края на XV и началото на XVI век, за да дири сходство със своето време? Защото това е „Еразмовата ера", времето на хуманизма, който, дошъл от Италия, продължава само половин век в Германия, за да се поеме или да бъде смачкан от Реформацията. Но той успява да разбие много от старите догми, да разтърси тяхната вековна устойчивост и да възвърне любовта към Елада, към философията и литературата. Твърде често, когато човечеството е забравяло или е било принудено да забрави за Елада, е настъпвала ера на схематизъм, догматизъм и духовна нощ. Само половин век съществува хуманизмът в Германия, за да настъпи след него страшният религиозен фанатизъм, безконечните религиозни войни, залезът на изкуствата. Ето къде е подирил духовния паралел големият писател. И много правилно той е съсредоточил своето творческо внимание върху интересната и про-

славена личност на въплъщението на немския хуманизъм — Еразъм Ротердамски, който трябваше да загине между две враждуващи сили.

Цвайг е проучил добросъвестно и методично епохата, историческите факти и лица. Той се стреми да запази историческата достоверност и същевременно — да я изпълни със съвременност, с цвайговски дух. Някъде паралелите стават тенденциозно еднообразни, но големият писател е съумял да намери художествената мяра между историческата правда и изповедта. И затова от тази малка творба на Цвайг ние ще научим повече за неговото време и за неговата трагедия, отколкото от автобиографичната „Светът от вчера“, гдето тъкмо обобщаващият дух, възвишеният синтез се е изплъзнал изпод трепересщите пръсти на автора.

Не е трудно да разкрием в Еразъм Ротердамски не само любовта на писателя, но и негови собствени черти от духовния образ. Затова и тук усещаме дъх от онази поезия, която е така характерна за Андричовата новела „Прокълнатият двор“. Както пък в образа на Мартин Лутер леко ще открием задъханата сила на фанатизма, на сектантската омраза, които трябва да пометат и смажат ефимерния свят на хуманизма.

Паралелът не е груб, направен е вещо, с тънка и знаеща ръка, с много любов и вълнение. Навсякъде това сдържано и благородно вълнение ни облъхва и покорява. Далечната красота на миналото, обляна със съвременна светлина, добива особена релефност и трагедийна патетичност. Действително „Еразъм Ротердамски“ е най-личната и вълнуваща творба на големия австрийски писател.

*

„Който не може да бъде Еразъм, желае да бъде епископ.“ Тази мисъл на Лабрюер е по-дълбока, отколкото изглежда на пръв поглед. Тук не става дума само за двата пътя на човешката амбиция, които най-често взаимно се изключват, нито за това, че някои бездарни творци предпочитат да бъдат администратори. Великият характеролог и есеист очевидно е искал да каже нещо повече: истинският творец не може и не трябва да се стреми към епископстовото, към малката житейска амбиция в името на голямата задача на своето дело. Амбицията на личността и амбицията на делото често са противоречиви. Еразмовците имат историческо предназначение, което не се измерва с титли и санове и по-голяма задача, която е извън ежедневните мащаби. Този, който гони като своя цел епископския жезъл, не може да бъде Еразъм.

Цял живот Еразъм Ротердамски е бягал от епископските жезли. С учудваща ловкост и гъвкавост още от ранни младини този човек се е стремил да се измъкне от клещите на духовната йерархия, която е искала като ескаватор да го изкачи на своя връх. През последните години на живота си прославеният учен ловко като тореадор е отхвърлял червената кардиналска мантия от плещите си, с която папата е желаел да го плени.

И тука е красотата на този характер така както ни го е показал Стефан Цвайг. Еразъм е бил един „homo pro se“. Това е мотото на цялата Цвайгова книга. Но дали Еразъм е бил „homo pro se“ самоцелно индивидуалистично или пък се е стремял да принадлежи на себе си, за да принадлежи на делото си, за да твори, да може свободно да изпълни историческата си мисия? Дали Еразъм се е борил за своята творческа свобода, за да бъде роб на своето дело, което значи — на другите, на хората? Или пък Еразъм се е борил, за да бъде лично той свободен, защото така

се е чувствувал най-добре, защото е бил изтънчен индивидуалист, който е желаел да се откъсне от големите проблеми на века, да се изолира в илюзорния си свят и така да живее спокойно и приятно? Дали той се е отказал от епископския жезъл, понеже се е стремил към по-голямата, по-трайната слава, пред която жезлите и кардиналските мантии изглеждат детински играчки?

Ето тук е големият въпрос, който стои не само пред нас читателите, но и пред самия Цвайг, пък и пред множеството учени, които са изследвали епохата и които са изучавали живота на прославения човек.

Известно е, че революционерите не са обичали Еразъм. Енгелс не е бил възхитен от неговата личност. Но, от друга страна пък, множество писатели от Рабле до Цвайг са се възхищавали тъкмо от способността на хуманиста да бъде миролюбец и свободен, да не предпочита златото на жезъла, нито славата на водач пред безшумното, изпълнено с рискове дело на благородното творчество.

Образът, който създава Цвайг, е едновременно исторически правдив, но изпълнен с много от личността на автора. Това е портрет на Еразъм и на Цвайг като онези китайски фигури, които погледнати под един ъгъл се виждат с едно лице, а погледнати под друг ъгъл се виждат с друго лице. Всеки момент Еразъм и Цвайг се сливат, разделят и отново сливат. И ние разбираме и двамата, вживяваме се в характерите на писателите, живели в така раздалечени епохи, но така близки по своите творчески въжделения и по своята творческа трагедия.

*

Неправилно е да дирим навсякъде аналогии в живота на Еразъм и на Цвайг. Към това не се е стремил и самият писател. Например колко различни са тяхното детство и младост?

Еразъм много рано се е срещнал с нищетата, с дисциплината и с догмата — трите свои смъртни врага, които най-трудно е можел да понася. Той започва като ученик в различни духовни училища като монах, за да дойде до колежа Монтегю в Париж. Но през това време на нищета и догми момчето е успяло да изучи съвършено латински език и да обикне изкуствата, свободната човешка мисъл. И нещо повече — да проникне оттатък бронята на Рим, за да дойде до Гърция — вечният извор на свежа духовност. Това детство на писателя не ви ли прилича на детството на Жулиен Сорел? И най-странното е как духът на Ренесанса прониква в бедното невзрачно манастирско момче, притиснато от суровата дисциплина още в най-ранни младини.

Ето какво пише Еразъм в своите „Беседи“ за парижкия колеж Монтегю: „Тук трябва да изоставиш всичко, което дължиш на bonae litterae и да върнеш всичко, което си пил от Хеликонските извори. Старая се да не предприемам нищо, което да прилича на латински или на нещо изящно или духовно и аз съм вече толкова напреднал в тази насока, че имам надежда скоро да ме признаят за един от техните. . .“

Не изрича ли почти същите думи и Жулиен Сорел триста години по-късно по време на престоя му в Безансонската семинария? Младият Жулиен Сорел не прилича ли удивително на младия Еразъм, въпреки различието на по-нататъшната им съдба? Всички онези широки творчески духове, които е трябвало да се срещнат в ранни младини с догматизма и със суровата дисциплина и не са се прекършили, са сигурни бъдещи

еретици, революционери или поети. Еразъм става еретик. Жулиен — бунтар.

Творческият и търсещ дух на Еразъм се разцъфтява под тежката каменна плоча на този плътен и суров църковен догамтизъм. Творческият и търсещ дух на Цвайг разцъфтява в свежата атмосфера на Виенската гора, сред римите на символистите, във веселата ритмика на Щраусовите валсове, сред напрегнатата тишина на големите световни библиотеки.

И може би австрийският писател никога не би си спомнил за средновековния хуманист, за неговата съдба и трагедия, ако не беше се спуснала духовната нощ над Европа, ако силите на фанатизма и мракобесието не го бяха подгонили от родината му. Последната половина от живота на тези мъже си прилича. Тя е, която ги свързва. И затова „Еразъм Ротердамски“ е не само най-личната книга на Стефан Цвайг, но и най-трагичната. В нея постоянно усещаме сладникавия отровен газ, който ще изпълни за последен път гърдите на писателя, за да не му позволи да дочака утрото.

Нямам намерение да разглеждам подробно биографията на Еразъм, нито пък да правя описание на неговата епоха. Това го е сторил със забележителна проникновеност австрийският писател. Интересни за нас са само тези страни от характера на хуманиста, които са послужили за лична изповед на Цвайг и които разкриват частица от неговата трагедия. Интересни за нас са тези страни от епохата, които е използувал писателят, за да разкрие трагедията на своето време.

С дълбока вътрешна любов, която непрекъснато оживява фините контури на историческия образ, рисува Цвайг своя незабравим портрет. Много и големи художници от Холбайн до Дюрер са рисували Еразъм Ротердамски. Но във всеки портрет ние разкриваме не само изтънчения облик на хуманиста, но и пламенния дух на художника. И в този последен портрет, правдив, но трагичен, художникът не е желаел да скрие своето развълнувано и тревожно лице.

Ето например с какъв възторг говори Цвайг за космополитичния дух на Еразъм. Нали и Цвайг цял живот се е стремил да бъде космополит? Но дали това е достойнство или слабост?

Обърнете внимание, че Еразъм Ротердамски говори и пише само на латински език, че назовава за свои приятели само онези, които говорят и пишат на латински език и въпреки че познава отлично гръцки, той предпочита официалния език на духовенството.

По този начин чрез студените интернационални слова Еразъм се откъсва и желае да се откъсне от духа на своя народ. Той винаги се е отнасял с аристократично пренебрежение към всички онези обикновени хора, които живеят, страдат, мечтаят, умират и които не знаят да говорят на латински език и не знаят кой е Платон.

От момента, когато хуманистът започва да мечтае за своята интернационална и космополитична държава на духовния елит, той все повече ще се отчуждава от живия трепет на своето съвремие. Неговото дело ще става все по-абстрактно-научно и все по-сухо. Неговата лична биография ще става все по-еднолинейна и по-затворена. Еразъм ще пътува. Но при това пътуване никога няма да мисли за връщането. Той е един от първите безотечественици. Той е един от първите средновековни хора, които ще кажат: ubi bene, ibi patria. И въпреки че това bene е възвишената възможност за труд, ние го приемаме като висша форма на индивидуализма, като висша форма на откъсване от своя собствен народ. И като източник

за творческо безсилие. Наистина Еразъм никога не е мечтаел за поетическа слава. Той винаги е вярвал, че е учен и че науката е интернационална. Че тъкмо нейна задача в името на развитието е да унищожи границите между народите и да сближи учените в една духовна общност. Но самите народи и по-дълбоките сили, които ги движат, ще покажат ефимерността на Еразмовата задача.

Хуманистът не е живял изолирано. Вред, където е отивал, са се събирали около него най-изтънчените хора на духа, често принцове, благородници. Характерното за германския хуманизъм за разлика от италианския е това, че той се осъществява мимо кардиналите, покрай първенците в църковната йерархия. Западащото рицарство понася на своите поломени копия знамената на новите идеи, които така устремно нахлуват.

Хуманистът е обичал разговорите в затворената стая, интелектуалните спорове, водени с изящество в дух на изтънченост и търпимост. Ужасявал се е от „намесата на тълпите“ в духовните работи. Особено добре се е чувствувал Еразъм в Англия при срещите си с Томас Мур и неговите приятели. Никога нищо, което не е фино и деликатно, не е могло да развълнува този изтънчен човек.

И все повече с течението на годините духовният епикуреец се е зазиждал в своите навици и все повече се откъсвал от тъмната маса, която го е заобикаляла, която е гледала с упование и вяра в него, но която е била невидима за духовния му поглед.

Еразъм е първият истински книжен писател. Той е отрасъл в библиотеките. Той е затрупал дните си със свитъците и книгите. Неговото творчество, безчислените му писания се създават и раждат от чужди сокове. Той е умеел да изстисква пергаментите и прашните томове, да изкарва сока им, да го преработва в нови еразмовски творби. И това е било върховната му радост. Той е умеел да се възродява, когато диша древния прах на библиотеките. Всичко в неговия дух е дестилирано през книгите и през чуждите мисли. Този пътуващ монах много повече от блажения Августин е умеел да се изолира от бурите и вълненията на живия живот сред томовете чужди писания.

Нещо повече — дълбоко в своята същност Еразъм не е можал да понася „грубостта“ на еснафите, търговците, в това свое безшумно, но напълно съзнателно откъсване от хората. Той не го декларира с подозрителна ярост като нашият Пенчо Славейков, а просто издига една тънка, макар и стъклена стена между себе си и всички онези, които не са латинисти и учени. С търпелива, хладнокръвна и уверена упоритост изтънченият човек се защищава от пристъпите на житейските бури и винаги се стреми да се завърне във възвишено трезвата служба на своето всекидневие.

Цвайг с радост говори за това колко Еразъм е обичал да пътува. Но писателят не иска да ни каже, че хуманистът никога не е забелязвал нито красотата на алпийските глетчери, нито живописната хубост на големите италиански езера, нито свежия дъх на онова море, което е миело брегoвете на свещената древност. Нещо повече — в Рим той минава студено и хладнокръвно покрай света на изкуството, без да го забележи и почувствува. Това е един интересен момент, на който Цвайг не се е спрял. Хуманистът Еразъм не е успял да види със своя зрящ и с духовния си поглед великите свои съвременници Леонардо, Рафаело и Микеланджело. Хуманистът не забелязва изкуството на Ренесанса. Той преминава край

него хладно и спокойно, така както преминава хладен и спокоен, зачетен в своите книги край алпийските върхове, огрети от пролетното слънце.

Този човек е чужд на възторга. Твърде груб е той за неговата изтънчена душа. За патос не може да става и дума. Нищо не е по-чуждо и по-просташко за Еразъм от патоса. Едничкото душевно движение, което му е любимо, това е иронията. Той смекчава сухотата на своите писания не с огън, а с ирония. От логика и от ирония са изплетени най-хубавите творби на хуманиста. Дори когато спори с Лутер в своето прочуто съчинение за свободата на волята, между изтънчените и уверени логически построения умело се прокрадват лукавите стрели на иронията.

Еразъм Ротердамски е обичал древната поезия, но не е поетичен гений. Той е ироничен. У него творчеството не блика, не избухва. Той изковава книгите си внимателно, упорито, със златарска добросъвестност и изкуство. Той не е способен на големи и силни вълнения. Едничките му вълнения са от интелектуално естество.

Ние не можем да си представим това мъничко човече, познато ни от безброй портрети, твърде студено, твърде фино, да говори пред народа в ролята на трибун или военоначалник. Ние не можем да си го представим дори с искри в очите. Той е чужд на страстите и не ги разбира. Той е чужд на големите душевни движения и може да премине хладнокръвно край Рафаелова мадона, край Женевското езеро или пък да остави дълги дни болния си приятел Улрих фон Хутен да го чака пред затворената му врата.

Откъснатостта от живия живот, от големите душевни вълнения, липсата на възторг и вечната ирония, която трябва да го замести, скептичната усмивка, която трябва да замести искрите в погледа, показват не сила и благородство, както вярва Цвайг, а слабост и душевна студенина.

Такъв човек може да бъде хуманист и реформатор, но никога революционер. Такъв човек може да упражнява влияние, но не е способен да достигне до сърцето на народа, което ще рече — да остави трайно, могъщо и неостаряващо дело. Такъв човек може да бленува за една държава над държавите, на духовните принцове, но тази антиисторическа и идеалистическа държава никога не може да бъде трайна. В пропития с тревожна печал епилог на своята книга Цвайг тъгува за държавата на Еразъм, за Еразмовия и за своя блян и тази поетическа тъга е красива. Но тя не ни обяснява как и защо делото на Еразъм падна издухано от бурята като призрачен андерсеновски град. Но трагичният епилог ни обяснява как и защо прославеният писател и хуманист Стефан Цвайг се превърна в беглец и скитник, отхвърлен от своята родина. . .

*

И все пак този книжен човек Еразъм, откъснат от живия живот, този универсален учен пръв се обявява против догмите, осмива ги, ако и да не ги събаря. Отгде идва неговата сила? Разбира се, от книгите, чрез които той схваща не само духа на древността, но и духа на своето съвремие. Той умее да усеща промените в атмосферата тъкмо благодарение на духовната си изтънченост. Изтънчеността е по-чувствителна от силата, макар и по-малко устойчива.

Парадоксалното е, че Еразъм нанася най-тежкия удар върху догмите посредством едничката своя книга, която пише без научни задачи, която я създава за шега и забава. Това е „Възхвала на глупостта“. Тук той се е откъснал от научните литературни факти, за да дойде до житейските

факти, до живия живот. Тук ние виждаме какъв добър наблюдател е хуманистът. Тук логиката е така преплетена с иронията, че самата се превръща в нещо живо, свежо, интересно. Това е най-некнижната творба на Еразъм и затова най-жизнената, най-ярката. Той никога не е разчитал за своята слава на нея, както и на „варварите". Но тъкмо чрез нея и чрез „варварите" той достига истинската слава оттатък времето и оттатък своята епоха.

Цвайг с особен възторг говори за способността на Еразъм да не принадлежи на никаква партия, да бъде над групите и колективната омраза, да бъде далеч от суетните борби в името на своето творчество. Нали така той изразява своята същност, своя неизменен стремеж за pro se. Тук е и сърцевината в Цвайговата книга. Тук е и сърцевината в Цвайговата трагедия.

Аз няма да разглеждам етапите в дългата борба на Еразъм за духовна свобода. Искам да подчертая обаче, че той е един от първите европейци не само безотечественици, но и хора без корени. Той е пътуващ странник. Той е живял на колела като онези наши съвременници от буржоазния Запад, които са горди със своите подвижни къщички, закачени на мотори. Те могат да бъдат всякъде. Обаче никъде те не се чувствуват свързани със земята и с народа. Никъде те не могат да изпитат дълбоките чувства, които създават трайността на духовните връзки. Те са свободни, но твърде скъпо заплащат свободата си, защото отрязват своите корени. Те не могат да пият соковете на земята и трябва да се хранят само с онова, което въздухът им носи.

И Еразъм никога не се е хранил със соковете на земята, а с онова, което въздухът му носи. Той не е посещавал Англия, Франция, Германия — за него те са били безразлични. Той е посещавал няколкото приятели в тези страни и библиотеките. Той не е тъгувал, когато е напускал една страна, защото не само не е искал, но не е и можал да пуска корени. Сила се изисква за това.

По същия начин той не е умеел да пуска корени в идеите. Не е имал сили. Това е един дух, твърде немощен, въпреки огромната задача, която си поставя. Обърнете внимание, че той не умее да се застоява дълго време дори върху една научна проблема, да ѝ бъде дълго време верен. Това се дължи пак на липсата на достатъчно сили. При всяка сериозна пречка по пътя към дадена задача Еразъм я изоставя. Оттам е и тази ширина на неговия дух, но в замяна на дълбочината. Той не е бил способен да задълбава в една насока, да центрира силите си. Разливането често е по-приятно и изисква по-малко напрежение на волята от центрирането. Еразъм бяга не само от страна в страна, не само от фанатизма и болестите, но и от идеите, от задачите на своето време.

Цвайг ни е нарисувал физическия портрет на хуманиста. И особено ярко е посочил липсата на сили в това дребно изтънчено тяло. Цвайг ни е нарисувал и духовния портрет на Еразъм. Но тук той не е пожелал, не е намерил сили да посочи липсата на сили в този човешки характер, космополитичен и без корени, безплътен и ефирен, който желае да тежи върху една епоха, тежка от икономически и политически проблеми.

Цвайг с особен възторг говори за миролюбието на Еразъм. И действително този антифанатичен човек е бил дълбоко миролюбив. Но дали неговото миролюбие, неговата антифанатичност не извират от липсата на духовни сили и от липсата на вяра? Блестящата ирония на Еразъм не е ли плод на скептицизъм? Не е ли тя пяна от чувството за превъз-

ходство над другите? Не е ли това една разлагаща киселина, поставена в красива кристална бутилка и напръскана със скъп парфюм?

Лутер го е почувствувал: „Този, който от безстрастие или скептицизъм показва колебание по верските въпроси, трябва да престане един път завинаги да се занимава с богословие!“

Никъде слабостта в един човешки характер не личи така ярко, както в колебливостта. Еразъм не обича да взима ясни и строги решения и ако ги вземе, дълго след това се съмнява и колебае. Постепенно неговата воля се атрофира за действие. Той е свикнал в дни, изпълнени с напрежение да върви по диагонала, за да има свобода за лавиране и за отмятане. Той не умее рязко и твърдо да отказва и предпочита с хитрост и гъвкавост да се измъква от трудните положения.

Това не показва подлост и нечестност. Само слабост на една воля, която е отвикнала да бъде в съприкосновение с действителността и да бъде подхранвана от силата на колектива. Това е един изтънчен индивидуализъм, чиято ирония и скептицизъм показват вътрешната му слабост.

Еразъм не е страхлив, за което толкова много е бил упрекван. Страхливецът не е способен да напише „Възхвала на глупостта“. Страхливецът не е способен да се изправи между две гигантски сили като папата и Лутер и да загине. Но тук има нещо по-тънко: истинският страхливец не е способен за трайна, настойчива и упорита съпротива и то срещу своите най-висши началници, тези, които са начело на една йерархия, в която е включен самият Еразъм. Истинският страхливец обаче е способен за внезапни и силни изблици на храброст, когато ножът допре до кокъла. „Бой се от страхливеца“, сигурно е мълвел Робеспиер, след като е бил свален от власт и благодарение изключително смелата реч на страхливеца Талиен.

Когато са го упреквали, че не е храбър, Еразъм е отговарял: „Това би било страшен упрек, ако бях наемник. Но аз съм учен и мирът е нужен за моите трудове.“ И това е вярно. И още нещо: Еразъм, който не е ограничен в рамките на една партия, е бил способен да вижда нещата от различни страни. Това отслабва вярата и волята. Неговата колебливост не е рожба на страха. Неговото огромно дяло не е рожба на страха. Твърде често Еразъм е усещал с изостреното си обоняние миризмата на кладата и все пак не се е отказал от своето дело. Той е бил праволинеен в своята колебливост, в своето нежелание да взима страна, в своето миролюбие. Една борба, един спор, едно сражение винаги отклоняват твореца от големите творчески задачи, нарушават душевното му равновесие. Но от друга страна, само в атмосферата на вярност към една идея може да се роди сила. „Homo pro se“ са верни на себе си. Но това не е достатъчно за този, който желае да бъде духовен водач.

Както често става с такива духове, Еразъм е еклектик. Той, носителят на духа за съгласуване крайностите и противоречията, не е можал да се подчини на една система, мироглед или доктрина. Той не е диалектическа фигура. Еразъм признава само единството на противоположностите, но никога и борбата на противоположностите.

Но понеже е начало, от този еклектичен конгломерат, потекоха силни струи в живота, в литературата и в науката: от реформацията на Лутер до селските бунтове, от беседите на Цвингли до пламенните речи на Мюнцерн, от стиховете на фон Хутен до реалистичната сатира на Рабле.

Цвайг твърде много говори за антифанатизма на Еразъм, но малко за неговия антидогматизъм. А тези неща са свързани. Еразъм е анти-

фанатик, понеже не може да понася властта на догмите. Догмите са винаги войнствуващи. И често се превръщат в съществуващи сами за себе си. Те са склонни да парилизират живия дух, да отнемат творческата свобода. Ето какво е ужасявало Еразъм. Благодарение на ненавистта към догмите, тази антипатетична и антигероична фигура извършва едно героическо дело, един исторически подвиг: Тя снася „онова яйце, което Лутер трябваше да измъти“.

*

Слабостите на Еразъм ни разкриват, разбира се, относително слабостите и на Цвайг. Явно, че този блестящ портретист не е съумял дълбоко да ги разбере, за да разбере своята собствена трагедия. И да я надживее.

С особена сила той рисува големия конфликт, „сблъскването“ между Еразъм и Лутер. Показал ни е дългото нежелание на Еразъм да вземе страна, гениалната му гъвкавост, неочакваната му способност да понася хули, обиди и от двете страни и въпреки всичко да не се определя. Дори когато цяла Европа вика „да се покаже!“ — Еразъм си остава скрит в своята дупка и изчаква да отмине бурята. Той не ламти за епископство и не се присъединява към по-силната страна, за да се преобърне, когато тя падне и да мине към победителите, както ще прави това с удивителна виртуозност един друг герой на Цвайг — Фуше. Еразъм служи на своето собствено дело, за което е нужен мир.

Но когато най-после конфликтът избухва, светът наблюдава едно от най-шумните и величествени философски сблъсквания, каквито са ставали някога. Това е турнир от невиждан мащаб, чийто залог не е прекрасната дама, а духовното бъдеще на Европа.

Известно е, че в този турнир Еразъм е бил консервативната сила. Той се е стремял да стои на едно място, когато историята е бързала. Той е искал да наложи своето дело отгоре, извън дълбоките исторически сили. Той, заобиколен от тънък слой пропаднали рицари, окупиран сред книгите, е искал да спре народните сили, които в този момент е изразявал младият доктор по богословие Мартин Лутер.

Цвайг не е изобразил цялостно епохата. Него са го интересували характерите. Лутер, въпреки стремежа към обективност, той гледа като враг и то не само на Еразъм, но като свой личен враг. Монахът въплъщава онези сили, които разрушават и света на Цвайг. Тук добросъвестността на художника постоянно се бори с тезата. Самата историческа личност подпомага писателя да я изобрази едновременно правдиво и с известна скрита, дълбоко притаена ненавист. Има все пак разлика в портретите на Лутер, направени от двама писатели като Томас Ман и Стефан Цвайг.

Зад образа на фанатика от реформацията Цвайг иска да покаже частица от характерите на онези личности, които израснаха като гъби през първата половина на XX век. Вместо изтънчените фигури на Бриян, Томаш Масарик, Брюнинг, Ерио, които винаги можем да си ги представим с книга в ръка, се явяват нови хора с ботуши, войнишки колани, със знамена и лозунги, които възбуждат народите към злоба и омраза и които се стремят към различните форми на война, защото само в нея и чрез нея могат да изразят своята фанатична природа.

Аз няма да се спирам на забележителния портрет на Лутер така, както е създаден от Цвайг. И тука искам да обърна внимание само на

някои интересни подробности, които портретистът е забелязъл и ги е осъвременил с оглед на своята подтекстова задача.

Най-напред той е показал силата на този учен богослов. Докторът от Вюртембергския университет е истински германец: „Ям като бохемец, пия като германец.“ Или: „Който не обича жените, виното, песните — остава глупав за цял живот.“ Всичко в този човек е противоположно на Еразъм: „Неговият гений се крие повече в чувствеността, отколкото в умствените способности“ — казва Цвайг.

Докато характерното за Еразъм е липсата на жизненост, изтънчеността и в крайна сметка липсата на сила, характерното за Лутер е изобилието на жизненост, която прелива като бирата в пълната му чаша и която изразява неговата груба, фанатична и безскрупулна природа. Това е една плебейска жизненост, която не познава погнусата от действието. С тежки от воля и от омраза ръце пристъпва баварецът към своя противник. Юмручетата на Еразъм са леки като пеперуди, всеки момент готови да се откъснат от тънките аристократически китки на интелектуалец.

Когато вниквам в портретите на тези два така противоположни характера, мъча се да намеря някакви бледи поне подобия на тях в нашата история. По редица исторически причини нашият народ не е създал характер, подобен на Еразъм. Ние нямаме в историята ни Еразмовци. Но по народната сила, по огнения патос, по злобната дарба за борба, по грубата си откровеност, по могъщата способност за непосредствен и ярък стил, за стихиен гняв, нашият Захари Стоянов прилича на Лутер — публициста, бореца. Разбира се, приликата е условна и смела. Но това са хора с гладиаторска природа.

Между Лутер и Еразъм отначало няма никаква съществена разлика в идеологията. Лутер започва оттам, откъдето Еразъм завършва. Но тук ясно се вижда, че не е достатъчно да се твърдят едни и същи неща, но и как се изразяват те. Че истините, преминали през ярки творчески индивидуалности, придобиват различна окраска. Идеите на Еразъм, облъхнати с неговия изящен и миролюбив дух, веднага се превръщат в нещо меко, приемливо, неопасно. При Лутер те избухват като снаряди, тревожат, смущават, раждат противници.

Със своя портрет на Лутер Стефан Цвайг всъщност е направил един от най-ярките и най-правдиви портрети на дуче, фюрера, поглавника, каудилио и т. н. — на всички онези, които изпълниха с маршови стъпки, с барабанен бой, с омраза и с убийствен страх първата половина на нашия век.

И Еразъм и Лутер са амбициозни и славолюбиви. Но Еразъм дири славата в своите произведения, а Лутер — в борбата, войната, победата. Двубоят между двамата е предварително решен. Тънката сребърна шпага на Еразъм ще се разбие на хиляди парчета от тежкия тевтонски меч на Лутер. Цвингли сравнява Еразъм с Одисей, а Лутер — с Аякс и това е правдиво. Но този Одисей притежава и даровете на Касандра. Той е проницателен. Той ще види оттатък този двубой хилядите двубои и войни, които започват. Сразеният хуманист ще промълви: „Ако видите света плячка на войните, спомнете си, че Еразъм го предсказа.“ Неговата прозорливост е и негова трагедия. Тя му пречи да вярва, тя му пречи да воюва. Лутер знае това: „Прозорливостта спира устрема.“ Касандра никога не е могла да замени Хектор. Хектор никога не ѝ е позволявал да разказва на народа за своите видения.

В този двубой Еразъм е подкрепян от тънката прослойка на западналите рицари и на изтънчените духове. С Лутер е германският народ. Но тук има още нещо у Еразъм, на което Цвайг не се спира, но което острото войнишко око на Лутер забелязва: „Световните работи имат за него по-голямо значение от божествените.“ Това е типична реплика на фанатика, отдаден всецяло на своята идея, към по-широкия, към по-изтънчения, обичащия свободата и спокойствието учен. Лутер е уловил антидогматичната природа на Еразъм, неспособността му да страда, да търпи мъки и да жертвува себе си заради една идея по простата причина, че недостатъчно дълбоко вярва в нея. Уловил е и неговото духовно епикурейство, което лукаво е прикрито зад свободолюбието, миролюбието, хуманизма. Тук ние надничаме и в психологията на фанатизма. Фанатизмът трябва дълго да живее в душата. Тя трябва да го отхрани с всички свои сокове. И когато той я изпълни цяла, изскача навън и се излива в огън, който може да запалва другите. Във фанатизма се крие мощта на съсредоточението. В скептицизма — красотата на свободолюбивата разпръснатост.

Като гладиатор с главня в ръката се втурва Лутер срещу своя противник, който вместо щит му противопоставя плетеница от изтънчени фрази, красива холандска дантела, която ей сега ще пламне в огъня. В своя диалог „Anti barbari“ Еразъм говори с ужас за варварите. Сега той вярва, че ги вижда да протягат груби и силни ръце към неговото дело и към неговата творческа свобода.

А Лутер (неговият портрет, направен със скрито бликаща омраза и с тъгата на победения е в някои отношения по-ярък от портрета на Еразъм) започва да говори вече като пророк. В борбата на такива хора, изтласкани на върха на историческата вълна, винаги има красота и романтика. Но щом победят, често те се превръщат в тирани или люти врагове на развитието на революцията. Ето как говори Лутер: „Бог ми е заповядал да обучавам и упътвам Германия.“ Не ви ли напомнят поразително тези думи думите на „новия месия“, който унищожи изтънчения интелектуален свят на автора на книгата? С такива думи в различни варианти обичат да си служат повечето от онези, които претендират за вождове, пророци, живи богове. Ние ще ги чуем като ехо да се предават от век на век и хорово да зазвучат в първата половина на нашия век. И ето го познатото, най-страшното за Еразъм: „Който не е с нас, е против нас.“ „Аз съм гибелин за гвелфите и гвелф за гибелините“ — ще промълви с примирена скръб хуманистът.

Ето защо в първите фази на своята борба Лутер е истински велик. Тогава той е народен човек и тогава разкрива богатствата и силата на своята нибелунгска природа. Тътенът от чука, с който заковава върху вратата на Вюртембергската катедрала своите 95 предложения, разтърсва Германия. Неговото прочуто „Не мога да говоря другояче“ — пред събранието във Вормс и пред ясно очертаващата се клада, ни изпълва с възторг. В страшната тишина под похлупака на тиранията и догматизма шепотът на Еразъм не може да намери ехо. Но мощният, смел глас на Лутер прокънтява над епохата. Велик еретик се е родил.

Но понякога същите сили на един характер, които са го довели към исторически обусловената победа, се превръщат в желязна спирачка за по-нататъшното историческо развитие. Когато възтържествува, Лутер от борец се превръща в победител, а след това в месия.

Както Еразъм със своята сребърна шпага на иронията не може да спре историческата вълна, така и саксонският Херкулес със своя боздуган не може да спре революционното дело, което го надминава и премазва. Селяните, германските селяни, тези, за които Еразъм не се интересува и за които Лутер вярва, че умеят да бъдат само послушни войници, поставят своите социални искания, които трябва да заменят църковно-догматичните спорове. Начело на народа застава друг човек — млад, силен и чист — Мюнцерн.

Лутер веднага се отказва от тези, които вярват, че продължават революционното му дело. Той не желае да ги признае. Но те го признават. И той от своя страна трябва да вземе страна в тази нова война, разгоряла се сега вече между принцовете и народа. И тогава ние виждаме в какъв страшен реакционер се е превърнал докторът по богословие. Ние разбираме, че понякога тъкмо бивши революционери могат да станат тирани, след като се откъснат от народната вълна и започнат да служат на своята хипертрофично разраснала се амбиция.

Цвайг се е докоснал до проблема, но го е отминал. А той е така важен и така съвременен във връзка с личната трагедия на писателя.

Сега вече Лутер пише памфлет не против Еразъм, а против селяните; „Този, който загива в редовете на принцовете, става блажен мъченик, но онзи, който пада на противната страна, отива право при сатаната. Този, който мисли, че няма нищо по-опасно, по-вредно, по-сатанинско от един бунтовник, да го претрепе, да го удуши, да му изпие кръвта открито или тайно!“

Така говори бившият народен човек със своя собствен народ, тръгнал да търси правата си оттатък църковните догми. А когато полетата на Германия се покриват с кръв, същият богослов и духовен апостол ще се провикне: „Аз съм Мартин Лутер, който уби всички разбунтувани селяни, защото аз заповядах да ги претрепят. Взимам тяхната кръв върху съвестта си.“

С такава тържествуваща циничност не са се осмелявали да говорят за народа и най-кървавите императори и крале. С такъв език ще говори отсега нататък победителят в борбата Мартин Лутер не само със своите врагове, но и със своя народ. Той, борецът срещу догмите, се превръща в един яростен и свиреп догматик.

Силата, която разтърсва престола на папата, която смазва Еразъм, се е покрила с кръвта на бедния, търсещ минималните си права народ. Революционната сила, която разчупва старите догми, ражда новите догми. И за да ги узакони, ги облива с кръвта на селяните. И тук ние виждаме страшната суета на този човек. Защото няма по-голяма суета от тази да обезглавяваш несъгласните с твоите мисли. Ще я видим за съжаление много често тъкмо в онези „водачи“, сред цъфтежа на които трябваше да прекара остатъка от своя живот свободолюбивият писател Стефан Цвайг.

И още нещо: „Словото божие, това е гневът, насилието, войната, разрушението. Не би трябвало да превръщаме меча в перо, нито войната в мир!“ Така говори Мартин Лутер. Така говорят онези, за чиято амбиция „богатства и мирна им слава не стига“. Те трябва да дигнат война и горди да минат неприятелския предел.

Повечето от амбициозните властолюбци не са се отказвали от две слави: военната и литературната. И тъкмо тази зловеща амбиция често е пречупвала победния им път и пътят им към бъдещето.

Стефан Цвайг би могъл да продължи разкриването догматичната същност в образа на този фанатичен немски революционер. Нали той ще се обяви и против Коперник: „Глупецът желае да събори цялото здание на астрономията. Но светото писание ни казва, че Исус Навин е заповядал да се спре слънцето, а не земята."

Еразъм като никой друг е разбирал не само същността в характера на своя велик противник, но и цялата разрушителна сила, която се е криела в него. Той е знаел, че самият ще бъде най-напред премазан в борбата. Защото историческата повеля и същността на неговата личност са го възправили между двата вражи вихъра. Но Еразъм не избягва от своето опасно място. Има някаква трагическа красота в тази дребна, вече старческа фигура с перо в бледата ръка, която се е изправила между гигантите, между Севера и Юга, за да бъде унищожена.

*

Еразъм в дълбоката си същност е истински творец, благородна и възвишена фигура в първата половина на своя живот, когато се осмелява да облее с киселината на съмнението вековните църковни догми и да ги осмее с тази дръзка и весела негова „Възхвала на глупостта". Еразъм става трагическа фигура през втората половина на своя живот, когато все повече се откъсва от онези, които с чук и длето разгромяват вкаменелите от историческата традиция и псалмопения догми и особено от тези, които заедно с народа тръгват да установяват „царството божие на земята".

Еразъм желае да бие камбаните, но не може и няма сили да участвува в шествието на еретиците към кладите и мъченичеството. Той няма сили дори да раздвижи най-тежките, най-големите камбани, чието звучно дихание ще се понесе оттатък сградите на университетите и манастирите, към селяните, към медните мини, към цялата гладна, измъчена и изтерзана страна.

Не може да създаде трайно революционно и трайно литературно дело един човек, който е без корени, впити здраво в земята, който не умее да пие от земните сокове и не умее да се опива от това буйно и силно вино. Премного ясна и хармонична е духовната природа на хуманиста. В нея не вилнеят никакви големи бури, никакви стихийни вълнения. Твърде малко, твърде светла и бледа кръв влага Еразъм в грамадата от книги, които създава и тя не може да се разлее по всички страници. Те си остават мъртви. Само в „Stultitiae" хуманистът успява да събере цялата тая кръв, да я сгъсти на малкото страници и да ги превърне в голяма и силна литература. Заради нея в залеза на своя живот Еразъм ще получи топли лъчи от младата слава на един друг монах, който със сила и дръзновение ще продължи делото на Еразмовата творба — Рабле.: „Поздрав, поздрав на тебе възлюблен баща и чест на отечеството, гений и покровител на изкуствата, непобедим борец за истина!"

Цвайг мимоходом е отбелязал един твърде интересен момент от последните дни на Еразъм: преди да умре, той желае да види своята родина и за пръв път заговаря на родния си език. Ето тук е неговата истинска трагедия и неговото творческо безсилие: този човек, този голям хуманист не е умеел да говори на своя роден език.

И още нещо. Друг негов далечен ученик, пак продължител на духа от „Възхвала на глупостта" — Джонатан Свифт, ще разкаже за духовната трагедия на онзи, който е останал сам далеч от всички свои близки. Това

е и трагедията на Еразъм. Той вижда гробовете, трагическата гибел на почти всички онези, от които се е учил, които са му били другари в жизнения път и които са се вдъхновявали от неговите книги. Загиват на клада или под меча Хус, Джон Кнокс, Джон Фишер, Томас Мур, Цвингли, Томас Мюнцер и толкова други. Еразъм и Лутер остават. Еразъм вижда разрушен своя свят, своите идеали, слава, спокойствие, своя творчески уют. Остава сам. И тогава разбира може би, че духовната самота е най-страшна за едно творчество и за едно историческо дело. Че стремежът да се издигнеш над живота най-често те изтласква от самия живот. Че ограниченият, изтънчен духовен елит никога не може да замести здравата народна общност. Че в дни на големи и тежки народни борби позицията на духовна изолираност и на иронична изтънченост е равносилна не само на бягство, но и на творческо самоубийство.

*

Стефан Цвайг се самоубива. Със своето значително творчество, със своята значителна слава, с трагичния си край той е една характерна фигура за литературния живот в капиталистическа Европа между двете световни войни. При него най-ярко се откроява трагедията и безсилието на абстрактния хуманизъм, на космополитичния „духовен елит“, който се стреми да влияе върху политическото развитие и който, поставяйки се над живота, всъщност остава извън живота. И най-благородните идеи, изпразнени от тяхното конкретно историческо съдържание, стават или безсилни, или реакционни. Всеки индивидуализъм е вид социално отричане.

„Свободен като всички тези, които са самотни и самотен като всички тези, които са свободни“ — с възторг говори Цвайг за своя Еразъм. Но какво значи тази самотност и тази свобода не само за могъщия юмрук на Лутер, но и за фелдфебелските ботуши на Гьоринг? Нали от тази самотност ще се дойде до отчуждаването на личността, до пълната духовна изолираност, за която с такава печал пишат съвременните западни философи и есеисти от Сартър до Хайдегер.

Фигури като Цвайг — хуманистични, широки и толерантни все по-здраво ще бъдат притискани между инженера и генерала, новите духовни водачи в капиталистическия свят.

Цвайг и Екзюпери — това са двата духовни полюса, между които е разпъната една зъзнеща действителност, най-доброто, което тя може да създаде. Те съумяха да съберат и запазят в себе си оскъдната топлина на своето време и да я прелеят в творчеството и в жизнената си съдба.

Действително смъртта на Цвайг не изглежда героическа. Но писателя ми прилича на онези японски самураи, които вярвали, че най-голямото отмъщение е да се самоубиеш пред прага на своя враг.

Цвайг се самоуби пред прага на същия враг, в борба с когото Екзюпери загина.

НОВИ МОМЕНТИ В СЪВРЕМЕННАТА БЕЛЕТРИСТИКА

Розалия Ликова

I

Потърсим ли причината за новите явления в съвременната белетристика — разширяването на идейно-тематичния кръг на отразяваните явления, промените в проблематиката, новото осветление на образа на съвременника, засиления процес на художествени търсения — неминуемо ще дойдем до промените в естетическите позиции на съвременния писател, до неговото разширено художествено-социологично виждане.

Безспорна истина е, че естетическото отношение е исторически конкретно и обективно обусловено от общия уровен на развитието на общественото битие и съзнание. Обобщеният опит на писателя от последните години естествено го тласка към едно ново самосъзнание, към нови изводи за отношението на човека към природата и обществото, към нови оценки за действителността. От позициите на една разширена представа за прекрасното, включила опита на последното десетилетие, от позициите на един разкрепостен от догматичното мислене естетически идеал, той се стреми да даде една по-широка представа за съвременния човек, за красивото в човека и неговия живот.

В тая естетическа оценка все повече човекът се откройва като активна личност, която променя света, която влиза във взаимодействие със света като творец, който очовечава предмети и явления, като ги включва в орбитата на своята дейност, на своето мислене и чувствуване, на своите сложни човешки отношения. В това повишено интензивно взаимотношение между човека и действителността, между субекта и обекта, в това изправяне на личността пред света и превръщане на обществената действителност в индивидуално достояние, в лично битие на човека, се ражда динамиката на творческия процес, на новото естетическо отношение към действителността.

В тоя смисъл писателят се стреми да бъде не констататор на явленията, а техен откривател. Преодоляването на статичността не е само стилов, художествен, но и идеен, съдържателен момент, резултат на все по-пълното осъзнаване на човека в неговото активно, творческо отношение към света, в многостранните, активни идейно-психологически връзки с действителността.

Тая пораснала роля на човешката личност доведе до по-активна лична позиция на автора, до една по-подчертана лична гражданска заинтересованост, до по-изявено субективно начало в литературния процес.

II

Наивно е да се търси отъждествяване между автора и неговия герой. И все пак, много от героите на последните белетристични творби носят белега на душевната биография на писателя, скритата болка от поражениията на култа, следите от напрегнатата авторска мисъл, стремежът да се анализират и обобщят явленията, да се направят изводи от натрупания жизнен опит. Не случайно в редица творби се появиха герои, които мислят, които търсят пътя — за себе си и за обществото, които по мъчителните пътища на вътрешните противоречия и сблъсквания със средата откриват пътя към истината, към хората, към своята собствена душевна цялостност. Такива са героите от последните творби на Гуляшки, на „Двама в новия град“ на К. Калчев, историческият образ на Иван Кондарев, някои от образите на Емил Манов, Л. Дилов, Д. Фучеджиев и др.

Изправен пред необходимостта да разбива повърхностните, понякога фалшиви, лакировъчни представи за действителността, породени от теорията за безконфликтността при социалистическата действителност, писателят е принуден да търси сложното взаимодействие между характер и обстоятелства, да проявява интерес към вътрешното движение на характера, да съсредоточи вниманието си към процесите на формиране на личността. Не случайно проблемът за душевната цялостност, за душевната хармония и нравствено-идейна целенасоченост заема основно място в посочените творби.

Проблемът за пътя на комуниста, за възстановяване на нарушените връзки с хората и света не е нов. В друга транскрипция той съществуваше в нашата пролетарска литература от тридесетте години. В миналото проблемът за личността и обществото изникваше с цялата идейна категоричност на едно душевно откривателство, като равносметка на изминатия път (Л. Стоянов), като проблем за щастието, за пътя на човека (О. Василев), като едно трайно навлизане в живота на обикновените хора, в проблемите на човешкото всекидневие (Г. Караславов, писателите от по-младото поколение в края на тридесетте години). В последните творби на съвременния писател въпросите носят напрегнатата духовна, философска, идейнонравствена устременост на освобождаване от ограниченията на догматичното мислене, на разширяване на естетическия поглед на писателя, на едно тясно проникване на идейно-политическите, нравствени и философски категории, на една повишена интензивност на мисълта и търсене на синтеза — между аналитичното вглеждане и романтичната приповдигнатост на идеала.

В борба с констативността най-добрите, най-опитните от нашите белетристи излязоха от страданието на личността през култа не за да опишат една вече известна обществена драма, не за да констатират известни вече факти и явления, а за да отидат по-нататък — да използуват натрупания опит за нови идейни обобщения, да потърсят наново път за човешката личност, да намерят отново почвата под краката, загубения път на човека към хората, да направят преоценка на помътнелите ценности, да поставят в друга светлина, при друго равнище на знанието въпроса за вярата, за оптимизма, за жизнената перспектива.

Сериозно завоевание в това отношение представлява романът на Гуляшки „Седемте дни на нашия живот“. Седемте дни на нашия живот — това са дните на размисъл, на самопреценка — след изживените заблуди на култа, когато пред нас отново израсна въпросът за образа на съвре-

менника, за неговите грешки и неговите истини, за лъжата и вярата; това е оня последен час на героя, часът, в който се отразява миналото, изминатия път и човекът застава на съд пред историята и съвестта си. В светлината на тая генерална преоценка се поставя с цялата си настойчивост въпросът за вярата, за социалистическия хуманизъм, за пътищата към голямата цел. В тая светлина Гуляшки поставя и големия идеен и естетически проблем за положителния герой, за образа на съвременника. Гуляшки не бърза като някои автори да каже — положителният герой не съществува, но се стреми да го освободи еднакво от напластяванията на бялата и черната боя. Той не бърза да свали идеалния момент до една опошлена, принизена представа за съвременния човек, а запазва неговия истински блясък, сила, самоувереност, смелост и дързост на аргонавт, на завоевател на златното руно, на пътник към звездите. Образът на Емилиян Киров, с неговите противоречия и развитие, остава докрай образ романтичен, в който не помръква светлината на изключителното, на героичното, на творческия дух на епохата.

Романът на Гуляшки е книга, в която има и тъга, и основен оптимистичен дух — тъгата на прозрението, на прощаването с илюзиите, и оптимизма на вярата, на намерения път, на победата на човешкото съзнание и воля. Писателят е изправен пред диалектическите противоречия на един конкретно-исторически образ, пред историческото сформиране на неговата психика. В един и същи образ авторът е вложил противоречивия дух на епохата — дух на експериментаторство, на мечта по голямото и заедно с това — недъзите на едно догматично мислене, което механически превръщаше ценностите в своята противоположност — борбата със сантиментализма, с липсата на големи пориви, с душевното безкрилие — в отричане на човешкото, в неговото потъпкване, в пренебрежение към човека и излишна суровост. Героят мисли за човечеството, а не вижда човека. Идеята за целта и средствата, която преминава като основна нишка в творбите на редица други автори поставя въпроса за социалистическия хуманизъм, за пълното реализиране на човешката личност, на човешката красота, когато героят намери истинския, верния път към хората.

Човекът и човечеството, любовта към идеала и живота, дейна любов към живия, конкретен човек, душевната закалка и грубата небрежност към хората, устремът към голямата цел и погледът, сляп за заобикалящата действителност — това са антиподите, между които се развива съзнанието на героя, за да се добере до истината по пътя на изстрадания опит.

В диалектиката на понятията писателят търси перспективата на мисълта, в противоречията на съзнанието — контурите на една нова, осъзната, омъдрена вяра и дейна любов към човека. В срещата на героя със смъртта, в самотата на неговия последен час нещата изплуват със своите действителни измерения и стойности. Сам, отделен от хората, героят е завършил своя идеен и жизнен път на сближение с човека. Освободен от своите нитчеански илюзии той слага маршалския жезъл в ръцете на обикновения човек и мисли за оная друга човешка сила, която не огрубява сърцето на човека, за могъществото, което слага с любов ръка върху челото на слабия.

Гуляшки е видял нещо съществено в образа на Емилиян Киров — човекът на нашето време тръгна от големи, но недостатъчно осмислени и конкретизирани представи. Тези представи — за жертвеност, дълг към човечеството, вяра в бъдещето и духовна устойчивост тепърва се изпроб-

ваха в процеса на болезнени противоречия, изстрадваха се в грешките на култа. Писателят се стреми да очертае едрите контури на един процес, който се реализираше в сложни и мъчителни понякога гърчения на душата, в драматични извивки на съзнанието, в остри душевни катаклизми. В тоя смисъл Емилиян Киров, чийто път само щрихира контурите на тоя процес, е не само широко събирателен, но до голяма степен и условен художествен образ. Писателят е уедрил не само идейните контури на образа, но и неговото конкретно, емоционално-психологическо съдържание, набелязал е пунктирите на неговото духовно развитие, движи героя по възлови моменти от неговата душевна биография, подчинявайки строго това развитие на основните идейни жалони. Читателят усеща и спартанската мъжественост на героя, и скритата щедрост на сърцето му, и душевната броня, която го сковава, и горчивата, мъжествена самотност на неговия последен размисъл, последна равносметка с живота. Това е герой, роден под напора на мисли, създаден да поражда мисли. Образ, в който художествената плътност, детайлния рисунък, емоционалната непосредственост са отстъпили пред напора на проблемите, пред уедрените мащаби на мисълта, който носи белезите на известна доказателственост и който същевременно дава простор на мисълта, на активното съпричастие на читателя в неговото доизграждане. Повече логичен, отколкото психологически мотивиран, той не е произволна рожба на една отвлечена мисъл, тъй като се опира широко на процеси, извършващи се в психиката на съвременника, и в същото време той се създава по мисловен път, плод не толкова на непосредствени психологически реакции, колкото на идейно осмислени етапи от развитието на обществената психика през един драматичен период от време.

Автор със съвременно светоусещане, с остро чувство за промени в съзнанието на съвременика, Гуляшки използува художествената относителност на представите за време, пространство, причина, използува конгломерат от случки, спомени, ретроспекти. Но неговият образ е не само монолитен — той се превръща в образ-идея, при който обобщението е изтласкало до известна степен жизненото покритие, или по-точно, психологическата непосредственост. Пред нас е първата едра крачка в поставянето на художествените проблеми, когато чрез диалектиката на човешкото съзнание писателят се стреми да обедини философското и конкретно-историческото мислене, да набележи проблемите, да произнесе присъдата си над едно сурово, жестоко време.

Проблемът за вярата, за оптимизма изпъква с не по-малка сила и в романа на К. Калчев „Двама в новия град“. Потърсим ли основния патос на тая творба, отново ще открием идеята за връщане на човека към себе си, за вярата на човека и комуниста, намерила своята жизнена плът чрез възвръщането или по-право чрез новото отиване на човека при хората, чрез новото откриване на пътя към хората и света след изживените сътресения. Романът на Калчев е една нова среща между човека и света, при която човекът излиза, както и героят на Гуляшки, с болка и просветление, с едно ново, пораснало съзнание за връзките си със света. Драматичните подтици в развитието на героя при двамата автори са различни — ако героят на Гуляшки се развива в конкретно-историческото осветление на трезвата, всестранна преценка на един период и носи драмата в самия себе си, като отражение на историческата драма, то в романа на Калчев е налице една особена съвременна трансформация, на конфликта между личност и среда. Човекът, уморен от изживяното, от недоверието и фалша,

от многото морални съвети и от човешкото бездушие, е влязъл в противоречие, в конфликт със средата, но не като беглец, а като жива част от тая среда, сред която се мъчи наново да живее. Той не бяга от хората, а търси пътя към тях и към себе си, с изранена обич и с болка — заради изминалите заблуди, заради болното втурване на времето в сърцето, заради лутането и самотността, заради нераздадената и неизразена обич към хората, заради познанието, в което има и обич, и болка.

В основата на образите и идейния замисъл на романа лежи едно засилено чувство за жизнена правда, за жизнените противоречия. Все повече в литературата ни напоследък навлиза образът на човека, уморен, огорчен от хората и живота, от ударите на 1951 година, от несправедливостите на култа, от догматизма, кариеризма и неразбирането и тая твърда, жилава непреклонност, която органически е враснала в човека, заедно с комунистическата му вяра, която го изправя на крака и го свързва с хората и живота. Едно основно желание е движело писателя: да изведе човешката вяра от истината, оптимизма — от изстрадалия жизнен опит, едно желание да се покаже животът такъв, какъвто е, да се разкрие героят без външен героизъм, без крясък, да се извърши окончателна разправа с илюзиите, с фалшивата романтика. Животът в подобни творби започва да носи името всекидневие, всекидневието да губи досегашните си сиви измерения, вярата да не се откъсва от страданието, възвишеното — от смешното. Един нов герой все по-определено налага своето художествено битие, изваден както от сферата на открито-героичния патос, така и от самоцелния трагизъм, както от външната помпозност, така и от изкуственото принизяване — едновременно и силен и трагичен, изпълнен с вяра и самотен, лутащ се и намерил отново почва под краката си. Един жив човек, през чието изранено сърце се преосмислят незагасващите човешки ценности и вярата на комуниста. В съзнанието на тоя човек нещата придобиват своите реални измерения, своята многостранност и многопосочност. В оптимистичния, жизнеутвърдителен дух на творбата, в атмосферата, изпълнена с много човечност, се е извършила една нова идейна и естетическа трансформация на оптимизма. Голямата идейна и духовна перспектива писателят търси в оптимизма на хора, които сами изнамират, изстрадват истината, които още се лутат и търсят най-правилния път — пътя към другите, но които са стъпили отново на земята. При тая нова среща с хората и живота се ражда едно ново съзнание, една вътрешна свобода, една осъзната любов, осъзната вяра, изградена върху малко горчивия плод на самосъзнанието.

И тук, както в романа на Гуляшки, авторът не се занимава със само-целно ровене в отминалия етап, а с неговите последици и с цялата сила на въпроса пита — как ще живее човекът, изстрадал най-голямата обида и смазан от несправедливостта и глупостта на хората? Когато около него се шири самодоволната и ентусиазирана еснафщина, настанила се и в партията, когато носи в сърцето си болката и самотата? Писателят не тласка към леко и прибързано разрешение, към готови отговори и истини от последна инстанция. Не, това не е обикновена история с антикултовски характер, а книга за срещата на човека и света, за сърцето на комуниста, за драмата на нашия съвременник — човекът с изранено сърце и непреклонна воля и устойчивост, с вяра, преминала през болката и затова естествена и непреклонна.

С непосредствено чувство за съвременните проблеми е написана и творбата на Ем. Манов „Бягството на Галатея“. Романът на Манов е между

онези книги, в които се усеща горенето на мисълта и чувството, които се раждат от пробудената мисъл, от преоценката на ценностите, от напрегнатата атмосфера на духовно търсене и неспокойствие.

Във всички тези произведения, колкото и различни по съдържание и стил, негативният момент е само елемент от жизнеутвърдителния патос. Писателят социалистически реалист води борба срещу елементите на отчуждение на човека от себе си и обществото — борба срещу нихилизма, самотата, неверието; в тях и много други той търси път към хората, дава израз на едно възвръщане на човека към себе си, към забравени в литературата човешки ценности.

Наистина героят на Манов се развива на една по-тясна плоскост, върху психологическия терен на една любовна драма. Излишно е обаче да се обяснява, че любовта в случая е средство, за да се надникне интимно в съвременни проблеми, отношение, психика, да се даде израз на една естетическа теза — в случая тезата за душевната цялост, за ликвидиране на отчуждението — от обществото и от самия себе си. Емил Манов взима за герой един жив човек, който концентрира драмата на времето, защото по-чувствително реагира, защото е по-неспокоен, по-непримирим и затова осъден да получава непрекъснато удари. Без да прави дълги психологически екскурзии, писателят навлиза направо и бързо в душата на човека с жаждата му за красота, пълнота и хармония, за пълноценен живот и щастие, разкрива човека с умората и копнежите, със склонността към скептицизъм, с непримирено съзнание и воля за живот.

Въпреки че нещата не са разгърнати на по-широка жизнена и художествена плоскост — твърде сгъстени, твърде направо изразени (макар и пречупени през отделни тънки психологически състояния) — героят е не измислен човек, а жив съвременник, който мисли и чувствува. В неговата душевна изповед се оглежда не само една трагична грешка, не само пораженията от периода на култа, но и нещо по-общо — вечният конфликт между човека и времето, между идеал и действителност, които култовското мислене отъждестви и с това обрече литературата на безконфликтност. Не се ли научихме през периода на култа да мерим човека, идеалите му с привидно точни, замръзнали мерки, да търсим абсолютните покрития и формули на нещата? Отричайки конфликтността, фактически отрекохме и тая по-широка мярка за нещата, за човека. А тук човекът е друг — не може да спре, да не мисли, да не търси своята реализация не само в момента, но и в потока на времето, в измеренията на миналото и бъдещето, на фона на вечното непокритие на идеал и действителност.

В художествената основа, в зародиша на образа лежи една оптимистична концепция за човека и живота, която обхваща човека като вътрешно движение и промяна, като непрекъснато обновление. Една оптимистична философия се заражда заедно с ударената психика на героя, със съзнанието на ранения от неправдите човек, с душевната умора и това обуславя драматичния нерв на творбата. Героят се бори срещу примирението като философско-историческо оправдание на слабостта, спори с песимизма, скептицизма и резигнацията, сам готов в отделни моменти да отстъпи и падне. И същевременно развръзката на романа, която осветлява образите ретроспективно, показва нещата в по-друга светлина. Тази развръзка е една — сюжетна, с оглед на развитието на личната интрига, с оглед на образа на Мария, на нейното безсилие, примиренчество, родени от средата, в която живее, от това, че в нея не гори творческия огън на комуниста, макар и да припламва и гасне жаждата за промяна, нуждата от пълно-

ценен човешки живот. Но има една друга развръзка, която лежи под сюжетната, върху смисъла на която се гради романът — това е вътрешното разрешение на кризата, вътрешната логика на душевния живот на комуниста, който от страданиео, от силната драма, от доведената до безизходност мисъл се ражда наново, годен за битки, неспособен „просто да живее“, а да отстоява и да се бори.

Основно естетическо явление при обрисовката на всичките тези герои е, че политическите събития придобиват нови измерения — нравствени и философски. Историята, събитията застават на съд пред собствения разум. През филтъра на интимния размисъл героите на Гуляшки, К. Калчев, на Манов и Радичков измерват нещата чрез себе си, търсейки истината през противоречията на чувствата и мисълта. Това са герои, които непрекъснато, по различен начин се самоанализират: при Гуляшки — в тъжния час на съкровена изповед и жизнен залез, при Калчев — скрито, зад привидната лекота и усмивка, при Манов — в атмосферата на тревожен размисъл. Един герой, който мисли и обобщава, излязъл от собствения си опит, герой, който умее да се самоанализира и чрез себе си да открива по-дълбоко и по-интимно света; психика, която непрекъснато се самосъзнава и в най-първичното и непосредствено възприемане на нещата. Всичко това води до промени както в съдържанието, така и във формата, до нови съотношения между разум и чувство, до едно интелектуално оцветяване на чувствата, до разширяване на емоционалния регистър и откриване на повече емоционални връзки между хората и нещата.

Тези естетически тенденции с не по-малка сила се разкриват и при по-младите, при писатели от типа на Радичков и Фучеджиев. Ще се спра на най-хубавата от повестите и новелите в книгата „Гневно пътуване“ — едноименната повест на Фучеджиев „Гневно пътуване“. Проблемът за вярата, за душевната цялост тук е придобил нови художествени аспекти. Преди да дойде голямата, осъзнатата вяра, преди да се появят наченките на душевната зрялост и ново отношение към живота и труда, героят тръгва с много гняв и с елементите на промъкващ се скептицизъм. Младежта идва гневна, непримиряваща се с хората, изменили на революцията, с елейните проповедници на баналните истини, чийто собствен живот е в остро противоречие с думите; младеж, която мечтае за нещо голямо, огорчена от противоречията на живота и затова малко скептична, но неспособна да се примири с ограничените изяви, с грубия практицизъм, с идеала за „торовите саксийки“, с гръмките фрази и поучения. Потърсим ли корена на динамичния рисунък на Фучеджиев, ще го открием до голяма степен в тоя голям спор на автор и герой с отрицателните явления в живота, спор между нагаждащия се егоизъм и идеализма, между грубата, безкрила практичност и човешката мечта, полет и безспокойство.

Младият автор е проникнал дълбоко в душата на поколението — зад привидния понякога цинизъм, нехайство, неверие той е видял драмата на едно ново поколение, различно от старото, но не по-малко богато и целеустремено; поколение, което се убеждава не вече с думи, а с живот, което не се задоволява със стериотипните фрази и идеали, с предварително очертаните утъпкани пътища, което се стреми към далечното и непознатото, което напразно се стараем да натикаме в готови идейни калъпи, в границите на завършени, готови истини. И същевременно авторът е разкрил диалектиката на превръщането на тая нова романтика в живот, нейното неизбежно преминаване през труда, през срещата с хората.

Диалектиката на тая реализация преминаваше през сблъскването с действителността. При срещата с живота се заражда не само гневът, но и една степен на по-дълбоко вглеждане в човека и в живота, ражда се самопознанието и осмислената вяра. Пътят на духовното узряване на героя, на поколението и неговата романтика е — от космическите мащаби на мечтите към практичното им осъществяване, към „опознаване на планетата“, т. е. на живота, хората и себе си. Героят носи в себе си заряда на неспокойствието и голямата мечта — още не прекрачил прага на познанието той знае, че не е лошо човек да има един прозорец, от който да мечтае, и една Америка, която да иска да открие лично той.

Ето тоя момент на акцентуване върху творческото отношение на човека, заемащ все по-голямо място в съвременната белетристика, подчертава още веднъж порасналото субективно начало в литературата и живота. Мечтите на хората не само се приземяват. Те имат и своето право на риск, правото да се разкрепостят от строгата, сковаваща целесъобразност, от прекалената целенасоченост и груба утилитарност, която предварително подрязва крилата на всеки полет. В тоя смисъл авторът воюва за разкрепостяване на човешката душевност, за по-голяма свобода на душевния полет.

Вгледаме ли се във всички тези образи и творби ще открием в основата им една скрита динамика и целенасоченост, вътрешна целеустременост на образите, която идва оттам, че нещата се гледат в движение, в перспектива, под определен ъгъл на зрение. Светът като че ли е даден в състояние на тръгване, на някаква вътрешна зрялост на противоречия, които търсят своето разрешение. Жизнената панорама, която се разкрива в тези творби, е хваната в момент на движение. Човешката мечта, самотност, любов се разглеждат в тая определена светлина на творческо неспокойствие и човешко вдъхновение, на вътрешно единство на човека с хората и битието, на творческо самосъзнаване на човека в многобройните си, неразкъсваеми връзки с хората и труда. Неговото страдание е резултат от нарушената хармония с хората, с обществото, неговият път на самопознание и преоценка е път към хората, път на ново осъзнаване, по-пълно, по-широко, на това единство със света наоколо, на това ново обсебване на света и на вярата, без което е невъзможно развитие.

III

Изправен пред нов етап на идейно и художествено обобщение, пред нов научен и обществено-политически опит, пред нова консолидация на човешкото съзнание и неговата противоречивост, съвременният писател все по-определено чувствува необходимостта от по-обогатени знания за човека, от по-голямо раздвижване на художествените понятия, от разширяване на естетическия поглед.

Промените в представите за пространство и време довеждат до промяна в гледните точки, до увеличаване на художествените аспекти. Засилва се историческият поглед върху нещата; все по-определено човекът се разглежда като част от непрекъснатото движение, като активно действуваща личност, която изпробва в действие своето съзнание и воля. Под напора на събитията, на извършващите се промени се очертават тенденциите на един мисловен и художествен процес, при който ще се ликвидира постепенно представата за човека като замръзнал етап на човешко познание, на човешки морал и норми на поведение, при който ще бъде окон-

чателно ликвидирана представата за света, за природата, като напълно завършени, веднъж завинаги дадени.

Човекът и времето са неразривно свързани в най-хубавите съвременни творби (процес, чиято изява лежи още в творби като трилогията на Д. Талев, романите на Г. Караславов и Д. Димов). Идейните и психологически координати на времето разчупват позициите на позитивистичната емпирична психология, на фотографичността на човешките изживявания, както и механичната връзка между човека и действителността. Чувството за време поражда мащабност и драматизъм на образа, разкрива го не като статично напластяване на отделни части на характера, а като диалектично противоречиво съзнание.

Художникът подхожда към своя жизнен материал не като политик, социолог, икономист, а естетически; човекът застава пред него в своята душевна всестранност, в цялото богатство на неговите духовни качества, в цялата сложност на вътрешния мир. Всеки неестетически подход, по думите на Ю. Борев,[2] довежда до създаването на художествени щампи, до разрушаване на спецификата на изкуството, на художествения образ. Сложното взаимодействие между средата и личността, между характер и обстоятелства, навлизащо в последните белетристични творби на съвременния писател, поставя пред писателя нова задача за художествено въплътяване на естетически многостранни характери, за едно по-дълбоко вникване в промените на човешката личност, когато човекът е едновременно „равен и неравен, същият и същевременно друг".

Непрекъснатото преливане на комичното и трагичното, на грозното и възвишеното, полифонизмът на чувствата, цялата сложност и опосредованост на преминаването на идейния момент в художествен можем да открием в редица съвременни белетристични образи. Вгледаме ли се в романа на К. Калчев „Двама в новия град" ще видим, че неговата сложност не е в сюжета, в любовната интрига (героите можеха и да се съберат, или да се разделят завинаги), а в богатото съдържание на образа. Един разширен естетически поглед е потърсил правдивостта и сложността на нещата, многостранността на явленията и тяхното художествено единство, тяхната художествена непосредност. Героят е действуващо лице и наблюдател, който преценява нещата с оглед на изживяното, на променящото се собствено съзнание. Човекът се измерва непрекъснато във времето, в развитие; фактът, че неговото съзнание не е готова, константна даденост, осигурява непрекъснатата реакция, живата връзка между среда и съзнание, между героя и заобикалящата го действителност.

Направил разрез на живота не само хоризонтален, в едри идейно политически линии, но и вертикален, в посока на психологическата сложност на нещата, авторът приближава хората и техните отношения до читателя, създава чувство за жизнена непосредственост. Самоанализът на героя, непрекъснатата преоценка и наблюдение се извършват във формата на непосредствена, макар и прикрита емоционална реакция и действие.

Трансформирана е до голяма степен ролята на сюжета. Книгата е създадена не като описание на събитията, а като разказ в първо лице. Монологичното повествование, както и вътрешният монолог на героя надхвърлят обичайната роля за привнасяне на откровен, задушевен тон на повествованието; тяхната роля е по-друга — като форма за непо-

---

[1] Ю. Борев, Основные эстетические категории, 1960.

средствен допир и отношение на героя с хората, със средата, като средство за съпоставка на различни отношения и гледища, на кръстосване на различни мисли и чувства, като непосредствена изява на жалост, човешка доброта, гняв от еснафщината, болезнена реакция от формализма и рутинерството в обществения живот и морала на хората. Вътрешният монолог е център, където се преплитат различни емоционални пластове на речта. Изживяванията на героя се разгръщат в някаква сложна шеговита форма, зад която прозира скритата тревога на героя и желанието на автора да се вреже във всекидневния, естествения поток на изживяванията, да се назоват нещата, да се видят и пипнат отблизо. Зад условната простота на героя се чувствува цялата сложност и противоречивост на борбата му за път, за живот, за щастие, скрита зад привидно нехайство и примирение.

Може би в никой друг съвременен образ така ясно не е показано това единство на характера зад противоречивите чувства, това преливане и смесване на различните изживявания, това взаимодействие на различни естетически категории. От първата страница читателят е облъхнат от това особено чувство на нехайство и мнима небрежност, от тая лека умора, скрита зад хумора и самоиронията на човек, изстрадал много, от своеобразната жизнена мъдрост, в която има и горчиво познание, и непреклонна жизненост. На мястото на откритията драматизъм е дошъл привидният наивитет, който дава възможност за приближаване до нещата и за поправото им назоваване. Идейно-емоционалната сложност и комплицираност естествено се прелива с жизнената непосредственост на образа, с непосредствеността на човешките реакции. Дори и сатиричното отношение към редица остатъци от култа в съвременния живот е дадено не като критика отстрани, а като елемент от психиката на героя, като негов непосредствен емоционален отзвук.

Струва ми се, че с образа на своя герой Калчев е дал правилна насока за художественото разрешаване на проблема за обикновения човек, на проблема за реалистичното изобразяване на всекидневието. Въпросът не е до сбора от качествата, на които е носител тоя герой. Въпросът е за характера на неговите човешки реакции, за съотношенията между личност и среда. Без да е вплетен в някаква сложна интрига, обрисуван в твърде интимен план, героят е целият изтъкан от обществените противоречия, които са породили неговата драма. Всеки миг от неговите интимни чувства отразява тая драма — неговата лична болка и болката му за обидата на човека, неговата резигнация и волята да се бори за реално човешко щастие, неговият спонтанен и дълбок органически гняв и неговата снизходително разбираща обич, превърнала се в дълг към по-слабия...

Преливане на критичното и жизнеутвърждаващо начало, на болката и на радостта от живота ще намерим и в разказа на Радой Ралин „Ще дойде детето“. Ще дойде детето — интимното, човешкото щастие, новото откриване на света и радостта, на любовта към живота, на възторга от живота след тъжното примирение или бягство в пиянството, след страшните години на безплодно опустошаване, ще дойде с намерената човешка топлота, с желанието за творчество, с вярата в окриленото, дори неразумно понякога търсителство на младостта, с дързостта на отричането, с вдъхновението на младежкия порив. . . Горчивата самоирония, болката от моралните поражения на култа преминават в парещо, интензивно жизнено начало. Героят е изправен пред смъртта и пред живота, но дори и представата за раковата операция не е така силна, както това ново от-

криване на живота, на изкуството, на хората и себе си, както това преодоляване на отчуждението. Не е ли в това повторно откривателство най-голямата сила на нашите нови белетристични произведения, които водят човека при живота? Не се ли дължи на това чувството за жизнена правдивост, чувството за непосредствен допир до човека и съвременните проблеми?

Проблемът за човешката индивидуалност и общественото съдържание на образа се поставя и в романа на Любен Дилов „Помня тази пролет". Наистина в романа на Дилов няма тая естетическа обемност и плътност на образите, както в най-хубавите му разкази „Август загина на война" или „Високите обуща", където високият хуманен смисъл е заложен в самата художествена същност на образите. Напразно някои критици се изплашиха, че Дилов в тези разкази принизява образа на обикновения човек, като не разкрива (във „Високите обуща") певческите му таланти. Наивно е да се търси хуманизмът, проблемът за стойността на човека в прякото разкриване на положителни човешки качества. Струва ми се, че слабостта на романа на Дилов е именно в известно оголване на идеите, в опростяване на връзката между идейно-политическата теза и живата художествена плът на образите.

И в последната си творба Дилов прави опит да промисли героите си, да пристъпи трезво към преценката на близкото минало, да разкрие диалектиката на времето не само в суровата класова борба, но и в огнената сплав от червено и черно в душите на хората, в противоречивото единство между патоса и ограниченото мислене, в саможертвата и в грубото пренасяне на човешкото пред олтара на революцията, в душевната закалка и в борбата с живото сърце на човека. Характерен естетически момент в романа на Дилов е стремежът да се търси правдата на комуниста в различни идейно-психологически плоскости. Авторът е излязъл от традиционния социологичен конфликт и търси драмата на времето, търси конфликта между носителите на едно и също идейно-политическо явление.

Интересен момент при тая среща на еднакво вярващи и различно мислещи герои е тяхното взаимно осветление. Героите обаче говорят прекалено оценъчно и сентенциозно, нещата понякога твърде направо се казват и подчертават, без да се разчита на вътрешната обемност на образа. Все още проблемите изпъкват на преден план за сметка на по-широкото художествено осъществяване на образите, въпреки интересно замислените съотношения. Понякога нещата са повече казани, отколкото показани, набелязани, но недостатъчно разгънати. В сюжетния център на романа е залегнал образът на ремсиста с неговите конкретно-исторически противоречия между революционния патос и сталинската суровост, между волевата сила и грубите грешки към хората. И все пак образът на Иван живее повече в своята романтична насоченост, отколкото в своите противоречия. Авторът като че ли се е колебал между революционната монолитност на образа и неговите конкретно-исторически, драматични противоречия. Вплетен в сюжета като жив конкретен образ, Иван е осъществен повече като образ-символ на революционния патос, на революционната пролет на едно поколение и затова при него нещата са до голяма степен обобщени, раздвоението само набелязано. В същото време, поставен в центъра на творбата, образът не изпъква със своята драма, а служи по-скоро като подставка за разрешение на други драматични конфликти, за осветляване на два притовоположно мислещи герои и преди всичко — за разрешаване на психологическата драма на Борис.

Образът на Борис е едно от постиженията на автора, носител на драматизма на творбата, макар и встрани от централната сюжетна линия. Идейно авторът не се покрива с героя си, навлиза аналитично в социологията на образа, но същевременно влага много свое в него, нещо съкровено, нещо от своята душевна биография. Тая способност за артистично превъплъщаване, това търсене на човешкия център на образа, е помогнало на Дилов да види нови неща в границите на познатите социални и политически категории. По тоя художествен път са изградени редица сполучливи художествени образи в съвременната белетристика — образите на Догана от „Мъртво вълнение“ на Ив. Петров, на Костадин Джупуна от „Иван Кондарев“, на редица герои от романа на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“, въпреки коренно различното им съдържание.

Проникнал в духовната същност на образа, Дилов е видял много чистота, умствен и душевен финес, копнеж по красота, способност за самоанализ, за душевен размисъл, видял е чисто човешки ценности, които подсилват драмата. Писателят е дал художествен израз на социалния и идеен конфликт като среща на два свята в съзнанието на героя, като емоционално вълнуваща, изживяна мисъл. Ако Иван е на пътя между Щерев и Дряновски, то Борис води борбата със самия себе си; борбата му с Иван е борба между двете души, двете истини в самия него. По-остро от всички Борис търси своята цялостност. Героят тук не е човекът, заразен от догматизма на мисълта, който търси път към хората, нито тоя, който с изранено от грешките на своята съвременност сърце се бори да запази себе си и своята вяра; но той търси истината през сърцето си и тревожния размисъл, изстрадва своите идейно-политически колебания. По тоя начин образът се сродява с основния патос на съвременната ни белетристика, с високата представа за човека в неговата сложност и противоречивост и в неговата жажда за цялостност, за единство, за пълноценна човешка реализация.

Липсата на пълно покритие между духовното съдържание на образа и неговите идейно-политически граници довежда до драматизъм. От друга страна, самото развитие на образа е развитие на неговите идейни противоречия. Героят води през цялото време мълчалив спор с Иван, спори със самия себе си. Тоя спор продължава и вън от рамките на сюжета, защото неговият корен е не само в социалните конфликти на епохата, но и в човешкото съзнание. Тая драма — между липсата на вяра и копнежа да се вярва — се разиграва и когато липсва пряката среща с героите, и след смъртта на Иван, а това говори за художествената устойчивост на конфликта, който има свой живот, независимо от външното стечение на обстоятелствата. Смъртта на Иван дори ускорява процесите — Иван е мъртъв, но не и идеите, на които той е носител, не и обществената сила и начало, на които той е символ. Той е оная сила, от която героят напразно бяга и не може да избяга, защото тя се е превърнала в нравствен императив на епохата.

В драматизма на образа най-ясно се чувствува, че освен историята на времето, на обществото има и друга — история на живия човек, драмата на ставащия човек, на падналия, устремения, колебаещия се, тъгуващия и съмняващия се, и в тоя вечен и променящ се човек най-пълно се отразяват противоречията на времето и копнежът по идеала.

Мотивът за духовната цялост на човека има своите особености в нашата съвременна литература. Той още не е получил своето пълно идейно и художествено разрешение. Но в различни аспекти пред нашия писател

стои проблемът за кръстосването на ветровете на епохата в съзнанието на днешния човек, за душевната устойчивост в борбата с резигнацията, за душевното умъдряване в процеса на изживените страдания, за противоречивото връщане на човека към себе си по пътя на приближаването към хората, за възстановяване на идейните и нравствени ценности по пътя на преосмисляне на понятията. Писателят се бори срещу естетическите щампи, възстановява социалистическия хуманизъм и конкретните духовни измерения на човека; и същевременно заедно с очовечаването на природата се разкрива и един друг процес — на уедряване на представите за човека на фона на разширени духовни измерения, на фона на нов полет и щурм срещу пространство и време.

Така се роди образът на мислещия, търсещия, преценяващ и самоанализиращ се герой, онова разчленяване на идейните понятия, онова по-тънко детайлиране на проблемите, ония различни идейно-философски и психологически оттенъци в разрешаването на общи проблеми, които създадоха коренно различни художествени образи на един и същ обществено-политически и исторически терен. Тоя герой съсредоточава не само социалните проблеми на времето; той разрешава не само най-общия проблем за щастието в светлината на класовата борба, на най-общата идейна и философска ориентация; той разрешава не само проблема за етиката, за любовта в светлината на революционната обществено-политическа определеност на понятията. В тоя герой има нещо ново. Върху общия идейно-философски терен той търси промяната, трансформацията на промяната, следи техните исторически изменения; той отново е изправен пред въпроса за пътя към хората, пред проблема за разпадане или консолидиране на личността, но той идва към тези проблеми с нов душевен опит, извървял дълъг и мъчителен път на душевно познание. Тоя герой знае идейните и философски жалони на своя път, но той търси голямото и общото пред лабиринта на една усложнена душевност, изправен пред преоценката на различни идейни и етични ценности. Открил законите на диалектиката, писателят търси и отразява новите срещи на човека с действителността, новите връзки и отношения между човека и средата, конфликтите, които произтичат от тая среща и ония обогатени представи за човешката вяра, дълг и обич към хората, които се раждат в процесите на тези сблъкновения. Тръгнали от погрешни представи за дълг към обществото, много от тези герои изживяват дълъг и мъчителен път, въпреки илюзията, че са се движили в своето общество и време (героят на Гуляшки, Иван Кондарев на Ем. Станев); други, без да са се отделяли от себе си и от хората (какъвто е случаят с героя на Калчев), надживяват своята болка и огорчение, достигайки до онова умъдряване на сърцето, когато нещата променят своите измерения, следствие уедрените вътрешни мащаби на личността.

Нови художествени идеи за човека търсят неговото разкритие на един по-широк философско-исторически фон, на фона на широките измерения на времето. Общата естетическа основа на произведения със съвременна и историческа тематика поражда естествено утвърждаване на историчността като художествен ъгъл на зрение, а не само като външно-тематичен белег. Съвременният писател, потърсил многоизмеримостта на нещата, гледа на тяхната история като на зародиш на настоящето, като предпоставка за тяхното развитие. Човекът и времето с еднаква сила се разкриват както в настоящето, така и в миналото.

Тоя конкретно-исторически поглед, това съзнание за драматичната среща между човека и времето се разкрива с особена сила в най-хубавите исторически романи, излезли напоследък. По свой път разрешава проблема за съотношението между общочовешкото и историческото, за социално-историческото съдържание на образа и непокриващото се с него неповторимо индивидуално човешко съзнание Вера Мутафчиева в историческия роман „Летопис на смутното време“.

При отражението на страшната епоха на кърджалии и еничери на вътрешно разложение на феодалната турска империя, Мутафчиева се движи по широката река на събитията, разказва с широк епичен стил спокойно, обстоятелствено, подробно. Но в нейния метод няма описателност и илюстративност. Илюстративността не е в композицията, в хронологията на историческите събития; илюстративността на някои наши исторически романи е в подхода към явленията. Основното тук, въпреки че сюжетът се гради върху разгръщането на историческите събития (за сюжет в строг смисъл на думата не би могло и да се говори), е драматизмът на образите, срещането на човешката и историческата правда в героите, на заложена човешка красота и социално-политическа обреченост, на пориви и исторически безсилия.

В основата на образите лежи социално-психологическото обобщение, което осмисля познатите исторически факти с нова дълбочина; историята е превърната в човешка история, в история на човешки съдби. На събитията Мутафчиева гледа не само като историк, с нужното широко познание и историческа достоверност, но преди всичко като художник, който е видял по-широко и всестранно нещата, открил е нови истини за хората и събитията, почувствувал е драмата на хората, понесени от историческите събития, вникнал е в психологическите форми и прояви на общественото историческото.

При изображенията на героите, при изграждането на образите авторката си служи не с елементарно-етични характеристики и определения, не с елементарно деление на героите на положителни и отрицателни, а с историко-психиологически и психологическо-социологични измерения, в основата на които лежи широка художествена концепция за човешката история, просмукала историческия поглед и погледа върху човека. От читайки основната сила на историческите закономерности, писателката не е обеднила човека като духовна единица, като човек. Разрушавайки констативността, тя търси социалния и психологически корен на явленията, конкретно-историческото в неговите идейни, социално-психологически и чисто човешки измерения.

По тоя начин кърджалийството се разглежда като дело на разбунтувани хора, на разбунени човешки духове. Извадени от елементарните исторически категоризации, образите придобиват обобщителна сила, героите се превръщат в синове на времето, в деца на бунта, на страшната мъст, на човешката гордост и воля, независимо от тяхната градивна или разрушителна историческа роля. Вън от конкретната морална присъда, вън дори от историческата обреченост и присъдата на времето, тя е видяла дивата сила, своеобразното величие на волята за свобода, на човешка мъка и обида, превърнати в жажда за мъст, в разрушителна стихия и необуздана волност. В образа на кърджалийския главатар е показана преди всичко дълбоко спотаената обида и омраза на ратая, жаждата за отплата на потурченото, обидено и отхвърлено от турци и българи момче. През целия образ преминава трагичният конфликт на нереализиранат

човешка красота, горчивото и гордо озлобление на отхвърления, самотния, непримиримия и по своему честен и справедлив човек, верен на своята потъпкана гордост и кървава идея за отмъщение. Писателката е показала умение да разгръща човешката душа на широки вълни, с поетична широта и непринуденост. Унижението е породило своя отпор — разрушителната стихия и жестокостта. Но авторката е почувствувала човешкия възел на тая драма, своеобразния бунт срещу живота в образа на страшния главатар, когото куршум го не лови и който трябва да крие своята човешка уязвимост и самотност. Жаждата за волност на поробения, който се опива от свистенето на вятъра, когато лети на коня, и умората на човека, почуствувал нуждата да забие корени в земята, да има своя обич и свое дете, историческата обреченост на героя и неговата необуздана сила се срещат в трагични, неразрешими възли, в трагичните и неразрешими човешки възли на историята. Човешката правда не се покрива с историческата и социалната, макар и да ги отразява и съдържа в себе си. Всеки герой е носител на конкретна-психологическа драма, на своя истина. Така се раждат сцени с дълбока обемност и мащабност, отразяващи драматизма на времето. Поискал обич от жената, „трудна от размирието", като я моли да роди детето си заради него, Фейзи се среща очи с очи с душата на размирието, което опустошава себе си, като го обрича на безплодие, на разруха.

„Не винаги да умреш означава да загубиш и не винаги да живееш означава да спечелиш — казва Омер. — Едно решава всичко: това, дали си живял или умрял според своята правда. Само то." На фона на историята идеите звучат съвременно. Осман Пазвантооглу, който иска да победи, да живее със своето време, а не с историята, не с бъдещето, сам се осъжда на гибел. Две истини се сблъскват между него и баща му: „Ще оживея на всяка цена" — заявява Осман и „Нищо на всяка цена" — като истина на неговия баща Омер.

Всичко това прави от романа една богата и интересна творба, която хвърля мост между историята и съвременността, между традиционния, широк, епичен исторически роман и дълбокото, широко естетическо и философско звучение на съвременната художествена мисъл.

Последната част на романа на Емилиян Станев „Иван Кондарев" наново поставя някои проблеми от естетически характер. Много са линиите, които свързват тоя роман с проблемите на нашата съвременна белетристика. Но едно се налага преди всичко — подчертаната изява на субективното начало, упоритото желание на автора да излезе от традиционното тъпчене по елементарни социологични връзки между социология и характер, желание да се преодолее илюстративността в историческия роман, която го превръща в помощно средство, в илюстрация на историята; желанието да се потърсят философските корени на явленията, да се осмислят историческите явления в едно по-високо философско обобщение. Романът „Иван Кондарев" още веднъж показва, че въпросът за съвременността се свежда не до обекта на отражение, не и до особеностите на стила на писателя, а до неговите естетически позиции, до особеностите на неговото естетическо отношение към действителността.

Много верни неща (и неверни, разбира се) се писаха за този роман и все пак последната част наново ни изправя пред образа на Кондарев, като до известна степен хвърля ретроспективно нова светлина върху него. В първите части на романа в образа се чувствуваше известен трагизъм. В дневника на Кондарев прозират бездните на неверието, разо-

чарованието, отчаянието и озлоблението, родени в мизерията, в излъга-
ните илюзии, в потъпканата светлина на душата, нихилизмът, в който се
удавя първоначалната вяра, съмнението в нравствените ценности и в
смисъла на човека и живота. По тоя начин идеята за развитието на образа,
основният проблем за идейното развитие на героя, за развитието и пре-
осмислянето на вярата, на представите за красота и морални ценности
са заложени в самото начало. Целият по-нататъшен път на Кондарев е
борба със себе си, желание да потисне сърцето по железните пътища
на разума и логиката, на решителната преоценка. Тая суровост към самия
себе си, това духовно стягане и живеене със стиснати зъби и юмруци,
това съзнателно самоограничение на личността в името на революцията
го правят суров към хората. Кондарев вярва в народа като революционна
сила, но му е чужд по душа. Той разбира ленинската тактика в револю-
цията, но му липсва чувствуването, светоусещането на новия човек,
поезията и вдъхновението. Отрицанието е по-силно от творческия момент,
омразата към еснафщината (в духовните и идейно-политически проявле-
ния) — по-силна от любовта.

Кондарев е заложен като мислещ герой. Под неговия остър поглед
се разнищва анархизмът на Сиров и неговата идейна и жизнена несъстоя-
телност, в сблъскването му с Христакиев се очертава становището му
за красотата — възвишеното, красивото, това е новото, промяната,
революцията, докато за Христакиев красотата е бог, нямащ нищо общо
с нравствените закони. През съзнанието на този мислещ герой много
проблеми, много понятия придобиват своята дълбочина, подигат въпроси,
непоставени досега в литературната история на тоя период.

Образът на Кондарев е сериозен опит да се създаде нов художествен
образ, носещ белезите на резките идейни преломи, с белезите на сектант-
ското чувствуване, с горчивините на изживените трагедии (социални и
идейни), с проявите на едно мислене, което насочва героя по рационални
пътища, на един характер, който не е напълно в съгласие със себе си,
защото търси истината, на една желязна воля и самоотрицание, които
довеждат до противоречия между разума и сърцето. Зарядът на образа
е рационален. Една силна воля и съзнание се стремят към истината, по-
тъпквайки всичко излишно, всичко, което няма практически смисъл.
Писателят е потърсил и съответната рационална форма на образа, без
да успее да разгърне напълно драматизма на характера в неговото пълно
художествено осъществяване.

Върху книгата лежи отпечатъка на една философска мисъл, на един
философски подход към явленията. Останалите образи на романа се
срещат с образа на Кондарев върху тая идейно-философска плоскост —
търсенето на верния път, на истината. Сблъскването със Сиров, с Хри-
стакиев, с учителя Георгиев, с морала и мисленето на Константин Джу-
пуна — това са различни плоскости, които осветляват общия проблем,
основен идеен носител на който е Кондарев — проблема за пътя, за исти-
ната, за хармонията със себе си. По тоя начин Кондарев живее не само
като индивидуален образ, а като един проблем, като една идея, която се
отразява и пречупва и в останалите образи. Тая особена среща обяснява
много от композицията на романа, която, както и самият образ, будеше
известни недоумения.

Последната част на романа е разрешение на душевния възел на
идейните търсения на героя — идеен и душевен прелом, узрял в дните
на въстанието, когато Кондарев кръстосва планините и селата и отблизо

се среща с хората. Героят се изправя пред ново премисляне на идейните и морални истини под знака на действуващата революция, пред едно възвръщане към красотата, пред едно разчупване на опростителското отношение към живота и намира себе си, душевното си равновесие в любовта към народа, която го озарява и просветлява. На мястото на умствените рефлекси идва вдъхновената поезия, разтварянето на сърцето, чувство за земята и за хората. Героят намира (макар и авторът да е избрал малко романтичен път за това просветление) опорна точка в правдата на народа.

Макар до известна степен да намалява философския заряд на творбата, и тук писателят търси душевната сложност на нещата. За да дойде до истината, Кондарев преминава през мъката от убийството, през преосмислянето на досегашните мисли, макар че много неща се изживяват в съзнанието на автора и чувството, че те се абсорбират наготово от образа, не ни напуща.

Има нещо общо между идейно-философското развитие на Кондарев и на Емилиян Киров на Гуляшки. Макар и представители на две различни епохи, на идеи с различно конкретно-историческо съдържание, това са герои, които извървяват дълъг път на развитие в търсенето на истината. Героят на Гуляшки не влиза в такива драматични противоречия със себе си, както героят на Ем. Станев, неговото развитие е в много по-общ план, но и двамата изживяват сблъскването на своите илюзии с действителността; и двамата принасят в жертва на голямата революционна мечта живия човек (Кондарев преди всичко самия себе си), за да намерят и себе си, и пълнотата на своя идеал в близостта си с хората, с народа, с човека.

Съвременното звучение в образа на Кондарев и на цялата творба е не само в основния проблем, но и в търсенето на историческите корени на редица съвременни явления, в чувството за съвременност, което притежава авторът в подхода към историческите явления. В образа на Кондарев той е потърсил корените на оная твърдост, рационална психическа нагласа, душевно закаляване и стягане, онези морални и идейни преоценки, характерни за няколко десетилетия борба с фашизма. В образа на Кондарев са залегнали много от конкретно-историческите черти на революционера, който по пътя на преодоляване на вътрешните противоречия поведе борба със сантименталзма, с празната романтика, със самия себе си; показани са пътищата, по които се роди духовният стоицизъм в борба с христакиевци, със света на Джупуните и с дребнобуржоазната стихия.

Съвременното в романа е и в това, че се търсят философските източници на явленията, съвременно е отношението, виждането на писателя, който не се задоволи с елементарните социални връзки, а търси корените на революцията в промените на човешкото съзнание под въздействието на историческите условия, търси историята, отразена във философските и етични категории, в пътищата на човешкото съзнание, в една по-висока област на обобщението.

Немалко се е писало и върху композицията на романа. Будеше известно недоумение фактът, че Кондарев не заема в първите две части на романа централно място. Но цялостното развитие на образа показа, че като носител на основния проблем той съществува и се пречупва в цялата система от образи, в основната идейна насоченост на действието, в идейните сблъсъци между героите, вътрешните конфликти и развитие на отделните герои, като становище, отношение, което до голяма степен

се слива с идейно-политическото и философско мислене на самия автор. Той се явява в отделни мигове от живота на героите, но хвърля обилна светлина върху тяхната същност. В тоя смисъл не може да се говори за пренаселяване на романа с герои, за композиционна децентрираност с оглед на прекалено образно натрупване. Напротив, силата на творбата е в тая вътрешна идейно-философска връзка между образите, в тоя единен идейно-философски център на творбата, в тая основна насоченост, която се обединява от Кондарев и разпръсква в отделните образи, като осветлява проблема за идейната цялост, за идейната последователност в нейните различни художествени отражения. В тая многостранност на аспектите се крие една от най-съвременните страни на естетическото виждане и подход на писателя. По тоя начин второстепенни по отношение на сюжета, образите престават да бъдат второстепенни в разчленяването на основния проблем, придавайки плътност на идеите, осветлявайки проблемите отвътре, чрез драматизма на различни човешки преживявания. Основното, което определя тая образна пъстрота на героите, е стремежът да се види проблема за революцията в много аспекти, през различни човешки съдби и различни идейни търсения. Наистина душевната дълбочина и драма на Кондарев няма тая жизнена и психологическа непосредственост, каквато носи драмата на Анастаси Сиров, на Корфонозов или душевния живот на Колю Рачика, с неговата малко смешна за суровите условия на живот поетичност и младежки сантиментализъм. Но неправилно е да се гледа на всички тези образи като на живописен сбор от провинциални сенки, използувани не като връзка, а единствено за да се противопоставят художествено на образа на Кондарев.

Силата на романа е в това единство на толстоевското и достоевско начало, в това желание на автора да обедини мисловното обобщение, философската стихия на образите, с тяхната човешка неповторимост и живописност, а слабостта му в това, че не напълно, не навсякъде е успял да постигне това единство в образа на самия Кондарев.

Има обаче неща, които недостатъчно оценихме в подхода, в естетическите позиции на писателя. Вгледаме ли се в отделните части на творбата налага се впечатлението, че основното във всяка част, това е развитието на образите, на един или няколко образа. И в това отношение авторът не върви по схематично набелязани пътища. Във втората част на романа читателят се изправя пред идейния крах на Костадин Джупуна, пред социалното развенчаване на образа и удавянето в кръв на света на неговата поезия, на патриархалната му чистота и любов към природата. Неговата човечност, неговата самотност на човек, чужд всред своите, чужд на обществено-политическия живот на времето, се удавя в жестокостите на усмиряването. Но ето че в последната част героят, макар и да застава в смъртна, решителна и непосредствена борба с разбунтуваното селячество, макар и да пада в смъртен двубой с ратая си, наново се издига до своята човешка сложност и в справедливата присъда на автора зазвучава тънката струна на човешко съчувствие. Може би най-силно в образа на Костадин авторът е намерил пълна художествена реализация на своя естетически принцип — да търси човешкото ядро във всеки образ — еднакво в поетичния мир на Колю Рачика, в болезненото търсене на красота и духовна независимост на Анастаси, в личната обида на Корфонозов от живота, дори в нитчеанското естетствуване на Христакиев. Чрез всеки от героите писателят е разкрил по някаква пролука за човека и живота, защото неговите неспокойни, търсещи, мятащи се в потока на

революцията герои, са преди всичко драматични звена, своеобразна среща между красотата и неверните пътища, по които героят я търси. Оптимистичната идея за неотменното революционно развитие се осъществява по пътя на мъчителното търсене на истината, в сложната среща между техния душевен строй и революцията — среща, която ражда драматизма на образите и осъжда на гибел техните илюзии и заедно с тях — заложената в тях човешка красота. Между двете страни на барикадата се блъскат човешки съдби и характери, загива неосъществена човешка красота, между отсам и отвъд стоят нереализирани човешки възможности, трагични срещи между личността и историята, между неограничеността на човешкия дух, жажда за полет и социалната, класова ограниченост в мисленето на героите и търсенето на пътя, между полета към красота и идейните заблуди.

Ето, тая широта в естетическите позиции на писателя, в неговия художествен поглед, не е разбрал В. Колевски, за да напише статията си „Иван Кондарев и проблемите на социалистическия реализъм“, („Септември“, 1965 г. кн. 5). Изтъквайки новото в „Иван Кондарев“ — социалистическо-реалистическия метод на писателя, Колевски несправедливо принизява дотогавашното творчество на Ем. Станев като „сива, безцветна дейност на дореволюционен писател“. Неразбирайки новите художествени тенденции в разказите на Ем. Станев, отразили художествените и естетически тенденции в края на тридесетте и началото на четиридесетте години, Колевски пише: „В повечето случаи критико-реалистичните произведения на Станев са едно талантливо повторение на вече открити художествени истини, образи, конфликти. . . Само социалистическият реализъм даде възможност на писателя да излезе от коловоза на традицията, превърнала се вече в традиционализъм.“ Това твърдение е само отчасти вярно, доколкото наистина подчертава новаторската същност на романа, но то не е вярно, когато се забравят онези моменти, заложени в разказите, които обусловиха появата на „Иван Кондарев“, когато се елиминират редица елементи от художественото виждане на писателя и художествения образ, които създават художествената неповторимост на разказите на Емилян Станев.

По-нататък критиката на Колевски се свежда до образа на Кондарев. Колевски търси пряката, механична връзка между патоса на времето и така наречения „положителен герой“, робувайки на остарели естетически тези. Той разбира и приема само един тип положителни герои — от типа на Бойчо Огнянов, Павел Власов и Корчагин. Рефлектиращи личности Колевски допуска само в периода на натрупване и трансформиране на енергията, а не в периоди на революционно действие. Излишно е да се обяснява, че такива изисквания възвръщат към преодолени състояния на естетическата мисъл, че водят до схематизъм, до познатите готови идейни и художествени щампи, които съвременната белетристика вече успешно преодолява. Спорът, който води Колевски е отминал спор. Още преди близо тридесет години О. Василев в „Хайдутин майка не храни“ преодоля тая схематична представа за положителния герой и тласна образа на хайдутина Страхил по пътя на мъчително изкачване и самосъздаване, а остави в сянка образа на завършения хайдутин Горан. Но сигурно тогава не е имало кой да му даде необходимите напътствия.

Тази елементарна политико-социологична връзка Колевски търси и при образа на Анастаси Сиров, считайки го за тезисен, предпоставен образ, неотговарящ на действителността. Елементарната сверка на образа с действителността води автора до изисквания за еднотипни по душевен

и идеен строй герои, пречейки му да види богатството на образа, идейното съдържание в образа на един младеж, който в анархистичната си мечта по свободата, нарушавайки законите на човешката нравственост, остава сам и загива трагично излишен.

На трето място Колевски обвинява Ем. Станев в абсолютизиране на „многообразието“ на героя и отново апелира за цялостни, монолитни характери, препоръчвайки на Ем. Станев не достоевското, а толстоевско начало. Наистина на писателя не му остава нищо друго, освен да си избере някой от препоръчваните му стилове. Основна грешка на Колевски е, че той не е разбрал задачата на писателя да излезе вън от елементарния патос и познати черти на положителния герой. Ем. Станев е потърсил пътищата, които е изминала вярата, зигзагите и увлеченията на Кондарев в борбата със старото и драматизма на вътрешното формиране, постепенното узряване на една богата мисловна личност и не се е задоволил с образа на готов, завършен ентусиаст, който му препоръчва критикът. И в това е голямата естетическа заслуга на автора, независимо от известни слабости в художествената реализация на образа.

Неоснователна и обидна е препоръката на критика, да се натика писателя в някакъв веднъж завинаги даден стил, като сетивно-възприемаща, а не мислеща личност, да се правят изводи, че философията в „Иван Кондарев“ не се извисява над тая на Колю Рачика. Интересно как при това положение критикът дава все пак висока оценка на романа, забравяйки, че все повече съвременният писател се превръща в мислеща личност, независимо от особеностите на своя стил и че все по-трудно става да се търси някакъв чист, херметически затворен стил на писателя.

Наивно звучи и изискването на епичен, а не философски край на романа. Касае се за срещата между Кондарев и Христакиев, която играе ролята на идейна развръзка в спора между двата идейни политически антипода; в нея е съсредоточен оптимистичният патос на творбата, моралната и идейна победа над врага, въпреки смъртта; в нея образът на Кондарев достига до своята пълна консолидация. Тая среща е крайният диалог — философски и исторически — между два свята, между две философски системи, между два мирогледа, и тук тя достига до своята кулминация, до своята развръзка. А предписанието за открит революционен патос и обезателна епичност води до познати трафаретни положения, до шаблони, които писателят съзнателно е избегнал. Излишно е да се повтаря, че постиженията, които отбелязаха редица белетристични творби напоследък, са резултат не на готови предписания, а на преодоляване на шаблоните, на самостоятелни идейни и художествени търсения, на разкрепостяване на естетическия поглед на писателя от сковаващи рецепти и предписания.

IV

Безспорно явление в съвременната ни белетристика е все по-определеното оформяне на творческата физиономия на писателя, все по-настойчивото търсене на свое художествено разрешение на проблемите, които времето поставя пред него. Постепенното разгромяване на скритите натуралистично-механистични концепции за човека, обществото и литературата, които за известен период от време бяха взели връх в представите за реализма, доведе естествено до нови художествени търсения-

Да се говори за определен стил на епохата при наличието на оформени вече различни творчески индивидуалности и индивидуални стилове е неправилно. Увлеченията в търсене на задължителен, общовалиден модерен стил са почти изживени. На всички е вече ясно, че да се обявяват определени художествени средства за универсални, единствено съвременни, като всички други се считат за несъвременни, остарели — е нова проява на догматизъм. Всяко предписание, всяка рецепта в областта на стила води до сковаване, до опростителство и еднообразие, ако и да са направени в името на най-революционни изисквания.

И все пак има нещо в разнообразието от коренно противоположни стилове, по което може да се открие съвременният писател. Колкото и да са различни по стил творбите, колкото и зачатъчни да са някои от белезите на новото, не можем да не забележим редица промени, каквито са например радикалното изменение на представата за фабулата, за сюжета, опитите за полифонична структура на творбите, успешното на места използуване на многоплановост на гледните точки, по-широкото използуване на вътрешния монолог като форма на разкриване на потока на съзнанието и пр. Това общо не е резултат на механическо приложение на техническите постижения на епохата, въпреки че „чисто техническите достижения на века“ не са без значение за художествения поглед на писателя. Въпросът, мисля, трябва да се постави по-широко.

При цялото разнообразие от художествени стилове не можем да не почувствуваме, че художественият образ се е приближил до читателя, че той е излязъл от сферата на своята скрита самоцелност, на самоцелното социологично или психологическо познание, на самоцелната описателност, излязъл е от сферите на своята статичност и от образ за самия себе си е станал образ за нас. Потърсим ли най-общия художествен принцип на епохата, ще открием многообразието. Заедно с разширяването на идейния и естетически поглед на съвременния човек и на писателя чувствуваме цялата многостранност на истината за съвременния човек, за неговата душевност. И знаем — един стил, едни художествени тенденции не могат да отразят неговата душевна сложност, цялата многопосочност на неговото съзнание и душевен живот. Но в търсенето на истината, на пътищата за приближаване до нея тоя образ все по-плътно се приближава до читателя — ту в сферите на човешкото всекидневие, ту в едрите линии на идейно-философското обобщение. А всичко това налага още веднъж да се върнем към въпроса за засиленото субективно начало в съвременната белетристика, което не е само в характера на проблемите, но и в новите художествени измерения, в новите отношения между мисълта и чувството, между общото и конкретното, между конкретния миг и вечността.

В непретенциозния си роман „При извора на живота“ Камен Калчев се връща към образи от детството. Съкровеният, лиричен тон на тая книга идва от преживяното, от смътното докосване до познати, обикновени неща, до съкровеното, наслагвано в душата от годините на детството, чиито мириси, цветове, чувства човек несъзнателно търси отразени в заобикалящата го действителност цял живот, така както търси своята непосредствена реализация и цялостност. Тоя лиризъм обаче идва не само от обекта на художественото отражение. Той е резултат и на едно по-цялостно осъществяване на творческата личност, на едно преодоляване на езиковата и емоционална скованост, на едно разковаване на художествения поглед, на по-богато художествено виждане.

Авторът не описва, той е вътре — във вещите и в хората, в човешките образи и характери, в потока на човешките преживявания и съдби. Интимното тук не е само в интригата, в характера на събитията, засягащи личните отношения на героите — то е в художественото отношение на писателя, който търси в познатата селска действителност, в изживените неща тяхната художествена неповторимост. Писателят разказва не само правдиво, но създава и интересни, свежи образи, със свой живот и скрита поезия.

Излязъл от пелените на задушаващата социологичност, на идейната преднамереност, на фразеологичната и емоционална скованост, авторът се възвръща не само към своето детство, но и към самия себе си. Едно непосредствено участие на личността в творческото усвояване на живота е довело до преодоляване на грубата достоверност на образа, въпреки поплътното приближаване до живота, до едно засилено субективно начало в претворяването на действителността.

Това приближаване до нещата, тоя изменен душевен и художествен ракурс, от който се гледа, създава нова художествена перспективност в образа. В рамките понякога на традиционен сюжет и действие съвременният писател разбива традиционното виждане по същество, чрез ново художествено разрешение на образите. По тоя начин се ликвидират безплодните спорове около стила на епохата, около въпроса за динамиката, експресивността и пр., които се превръщат от елементи на формата, на стила сам за себе си, във въпрос за промени в естетическия поглед на писателя, за ново естетическо отношение към действителността, във въпрос за вътрешната обемност на образа.

Напоследък все по-често се поставя един друг въпрос във връзка със стила — за интелектуалното или емоционално начало в съвременната литература. Теоретически тоя спор не е основателен, тъй като едно от своеобразията на художествения образ е това, че той се явява единство от емоционалното и рационалното и при липсата на един от тези елементи се получава разпадане на художествения образ. В образа идеята е всякога емоционална, художествена идея, облечена в човешки мисли и чувства, в човешки преживявания. Същевременно обаче историческият опит показва, че в трансформациите на обществото по-голямо значение може да придобие единият или другият елемент на изкуството. Това важи не само за отделни периоди, важи и за отделни писатели, за отделните видове художествени темпераменти, обуславя се от индивидуалните особености на творческата личност.

Не мога да не приема постановката, която дава на въпроса М. Николов. Според автора на статията, повишеното субективно начало в литературата ражда и двата момента — засилен интелектуален разрез върху живота, наред със засилване на лиричното начало, като „форма на обобщение, като емоционално осмисляне на собствения опит“. И двата момента, и двете основни начала намират своето единство в синтетичното художествено изображение, във вътрешната интензивност на образа, която еднакво предполага и по-дълбокото вникване във връзките между явленията, разкриването на нова проблематика, на по-изяснени и задълбочени обяснения и оценки, на по-определено аналитично и синтетично мислене и, от друга страна, една по-непосредствена (което не значи обезателно открита, външно

М. Николов, За някои явления в белетристиката, Литературна мисъл, 1965 г., кн. 1.

изразена), по-пълна емоционална изява на творческата личност, едно по-пълно присъствие на личността на автора, скрита зад различни форми и отношения. Усилията на автора да вникне в същността на явленията, да преодолее описателността, предполага не само повишена умствена енергия, но и повишена емоционална отзивчивост за нещата, способност за претопяване в тяхната емоционална стихия. Тоя момент е хубаво разкрит от Горки, който в доклада пред I-я конгрес на писателите заявява, във връзка с образите от народното творчество: „Това са образи, в чието създаване хармонически са съчетани рацио- и интуицио, мисъл и чувство. . . Такова съчетание е възможно само при непосредствено участие на създателя в творческата работа на действителността, в борбата за обновлението на живота."

В резултат на дългото влачене по инерцията, на отказа за известен период от време от по-самостоятелно мислене, от собствено откривателство се породи необходимостта от повишаването на ролята на интелектуалното начало в съвременната литература. Нужна е наистина огромна работа на мисълта, за да се обобщи натрупаният опит, да се даде една по-трезва и всестранна оценка на миналото, да се издигне на по-висока степен душевният опит, да не се загуби перспективата за изменението, за новото, без което е невъзможно никакво естетическо отношение. Все повече в съвременната белетристика се появяват герои, които сами търсят отговор на поставените въпроси, които филтрират истините за живота през своето аз. Без задълбочен философски поглед към живота не могат да се открият онези по-сложни промени, настъпили в съзнанието на съвременния човек, който си служи с нови пространствени и временни измерения за нещата, чиято духовност се проецира вече на неизмеримия фон на безкрая. Изменят се отношенията между микрокосмоса и макрокосмоса и в индивидуалното съзнание на човека, който все по-определено търси реализацията на своята личност на широкия идеен фон на колектива, на фона на развиващата се действителност, на фона на времето. Творби като „Седемте дни на нашия живот" на Гуляшки, „Иван Кондарев" на Ем. Станев, „Гневно пътуване" на Фучеджиев и др. разкриват особеностите на една напрегната мисъл, на едно определено мисловно начало, при което автор и герой се стремят да обхванат истината през кривуличенията и заблужденията на мисълта на героите, чрез едно извисяване на човешкия, жизнения опит до сферите на идейното, философско обобщение, търсейки промените на живота, на общественото развитие в съзнанието на героя. Емоциите на героя, неговото жизнено поведение се определят от степените и особеностите на неговото мислене, душевният строй на герои като Кондарев зависи от противоречията и развитието на неговата мисъл; последната равносметка на герои като Кондарев и Емилиян Киров е не само житейски драматична, но и идейно-философска равносметка, отговор на едно голямо търсене, обобщение, издигнато до идейна категоричност. Така се роди определената художествена тенденция да се създават творби, в които на преден план са етичните и философски търсения на времето, в които образите се явяват преди всичко като носители на проблеми. Създадоха се автори, които се стремят не към жизнената многостранност на образа и пълнотата на индивидуализацията, а към улавяне на основни черти, основна идейна и художествена атмосфера, основни проблеми и тенденции в развитието на съвременността.

Това обуславя и художествената структура на подобни образи и творби. Първата проява на интензивно, интелектуално обагрено чув-

ствуване беше романа на Г. Марков „Мъже“. Интелектуалният монтаж на този роман разкрива едно енергично, напрегнато драматично поставяне на проблемите, едно волево и емоционално горение при тяхното разрешение, едно изживяване на идеите, което не търсеше пълното разгръщане на характерите, пълната достоверност на образите и само набелязваше пътищата на тяхното душевно развитие. В момент, когато пътищата на самостоятелната мисъл се проправят в съзнанието на съвременника, писателят все още акцентува повече върху интелектуалните контури на образа, стреми се към разкриване на драматичните звена в пътя на неговата мисъл, търси отражението на жизнената сложност преди всичко върху формите на неговата мисъл. В много отношения пътят за изграждане на човешкия образ се движи от мисълта, от идеите, от съзнанието на автора към подробностите, от напрежението на мисълта към жизненото многообразие и индивидуално въплъщение на идеята.

В една своя статия Гуляшки говори за развитието на изобразителните средства в съвременната литература, за по-широкото разтваряне на границите, за средствата на символиката, алегорията и импресията, за особения начин на обобщено чрез абстрахиране изображение. Подобен начин на широко обобщено изображение на образа на съвременника той е постигнал в образа на Ем. Киров от „Седемте дни на нашия живот“. Романтичният и критично-анализаторски подход, представата за грандиозния образ на съвременника, мъжествен и изключителен, и съзнанието за страшните исторически противоречия, пречупени в съзнанието му, вървят при изграждането на тоя образ ръка за ръка. Мит и действителност се срещат в сложно и драматично противоречие. Действителният образ на съвременника е там, в оня драматичен възел, където голямото и красивото се преплитат с историческите грешки, с противоречието на епохата. И затова художникът, който се стреми да нарисува образа на съвременника в лицето на героя, не може да го улови изведнъж и затова авторът съчетава романтиката на образа с противоречията на неговото развитие, като набелязва само идейните и нравствени пунктове на това развитие, улавяйки неговите контури. По тоя начин героят живее и със своето романтично обаяние на събирателен герой на епохата и с пунктирания път на неговите идейни противоречия.

Героят е обрисуван в широк план, като образ-идея. Авторът илюстрира характера на героя в отделни случки, спомени, мисли, като се движи по контурите на неговото идейно развитие, като търси обобщеното отражение на живота в духовния живот, в мислите на героя, без да е необходимо да разгръща подробно неговия характер. Не може да се определи като художествена слабост, че самите изживявания на героя носят определена интелектуална обагреност, заряда на обобщителната мисъл. В това е до известна степен спецификата и силата на тая творба. Това, което не достига на образа, е като че ли в характера на неговите връзки със заобикалящата го среда. Писателят е проследил вярно и задълбочено проявите на духовния живот, по-точно на идеите на героя, върху фона на заобикалящата го действителност, екранизирал е, така да се каже, неговият характер, илюстрирал го е в епизоди и отношения, без с това да е засегнал по-плътно взаимните връзки на героя със средата, без да е разкрил достатъчно обществените източници за формиране на характера. В тоя смисъл авторът само замъглява същността на образа, като се опира

А. Гуляшки, В пътя на търсенето, Литературен фронт, 1965 г., бр. 11.

на семейното възпитание и наследственост, като превръща средата в пасивен екран, а не в компонент от сложното взаимодействие с характера на героя. Оттук идва и чувството за известна статичност на изображението, за илюстративно-подчинения характер на разказваните случки. Както бе вече изтъкнато, силата на образа е в неговата широка обобщителност и проблемност, в неговата вътрешна диалектика, в заложения в него потенциал на идейно и духовно развитие.

Това акцентуване не върху жизнените подробности, а върху тяхното интелектуално осмисляне се забелязва и в „Гневно пътуване“ на Фучеджиев. В своята повест Фучеджиев не се стреми към подробно индивидуализирани герои, не създава сбор от човешки характерологии, а жив, динамичен образ на цялото. Идейното съдържание на повестта се носи не само от един или няколко характери, а преди всичко от цялостната атмосфера, в която участвува и самият автор. Героите са обхванати експресивно — с духа на образа, с най-характерното, с това, което определя отношението им към живота, с тяхната основна истина. Дори и главният герой — младежът, упътен към живота, е не толкова неповторима индивидуалност, колкото мисъл и чувство, едно развиващо се отношение, едно реагиращо човешко съзнание, което съсредоточава в себе си жизнените впечатления, възприемайки живота през размисъла и самонаблюдението, в съкровен, интимен план.

Фучеджиев е постигнал стегнатост и целенасоченост на композицията — всеки епизодичен герой е строго включен в идейната и емоционална система на образа като цяло. Но, струва ми се, че при това стягане авторът е загубил нещо от оная артистична широта, която се забелязваше в „Небето на Велека“, от романтичния полъх и асоциативност на образите.

Единството на интелектуалното и емоционалното като две страни на едно и също явление, на едно и също непосредствено отношение към действителността, характеризира и такива родени романтици като Радичков. В основата на психологическия монтаж на Радичков лежи не само емоционалната непосредственост на асоциацията, но и една тънка, неуловима мисловност, която обуславя непрекъснатото изтегляне на впечатленията, на образите, в една по-висока духовна сфера на обобщението. По конкретно-сетивен път неговите образи извеждат до друг свят — по-голям, по-широк, по-богат от света на непосредствените усещания и предметна видимост на нещата.

Безспорен е успехът на някои наши автори да създадат една условна, лирико-романтична художествена действителност, където жизнените факти, лишени от конкретните си битово-графични координати са едновременно верни и неверни, пластични и прозирни и тяхната единствена гносеологическа натовареност е да събудят у читателя мисълта, съзнанието за многоизмеримостта и диалектическата сложност на заобикалящия го свят.

Във връзка с разказите на Радичков Г. Цанев пише:[1] „Човешките въпроси в изкуството не винаги се решават по логиката на външните, материалните връзки между нещата. . . Нарушавайки външната правдоподобност, авторът е постигнал убедително, художествено внушаване на социалистическия хуманизъм.“ Тази мисъл едва ли се нуждае от защита. Безспорен факт е, че грубата сверка на художествения образ с действи-

---

[1] Г. Цанев, Традиция и новаторство в българската литература, Литературна мисъл, 1965, кн. 1.

телността, невярното определяне на реализма като проста аналогия с действителността доведе редица автори и критици до натуралистично копиране и регистраторство, до безкрил натурализъм, който напразно се мъчи да си наметне дрехата на социалистически реализъм. Няма сериозен литературен теоретик, който да не приема, че представлявайки отражение на действителността, смисълът и съдържанието на художественото произведение не се изчерпва със сходството с изобразявания предмет. Интересна е мисълта на В. В. Кожевников[1], който твърди: „Художникът твори не „както в живота“, а „като живота“, подражавайки на неговото творчество, създавайки безконечно многообразие на форми и вещи... не копие, снимка, не описание, но жива предметност, която външно може и да не прилича на тези или онези форми на живота, но същевременно да диша и трепти от живот. Художникът подражава на движението на живота, създаващ многообразни форми, а не самите тези форми.“

Такова чувство за създаване на живот, на нова художествена действителност, внушават и образите на Радичков. Вгледайте се в една от най-характерните му повести „Горещо пладне“. В центъра на повестта е поставена една голяма хуманна идея — за войната и цената на човешкия живот. В основата на тая идея е залегнал по-ясно от всякъде другаде принципът за активната връзка между човека и света, за човешката воля и обич; едно ново извисяване на човека, на човешката воля, един нов художествен поглед свободно се движи от конкретното усещане до обобщаващата мисъл, от поезията до публицистиката. Сред една обстановка и действие колкото реални, толкова и условни, сред едно избликнало напрежение на воля за действие, на действена активна обич, хуманизмът на писателя придобива естетическа формулираност и определеност: „Движение, движение! Страшно е да се стои, страшно е ръцете да стоят отпуснати! Сташно е очите да гледат неподвижно неподвжиното петно върху водата! Ако е сън всичко това, то е страшен сънят на този мост! Събудете се! Събудете се! Нужно е движение, дело, защото статичността и бездействието са скромен ужас за човека!“

Напоследък все по-настоятелно се говори за въздействието на филмовата техника върху художествения образ. Тая техника дава възможност не само за фиксиране, но и за деформиране на реалния свят, за разнородни обхвати на пластовете — синтетични и аналитични, за разбиване на действителността на фрагменти и същевременно за обединяване на хора и епизоди в единно динамично цяло, в основата на което лежи неуловимото развитие. Подобно въздействие забелязваме и в творбите на Радичков. Нещата излизат от границите на своята грубо-житейска достоверност, за да прераснат в мисъл, идея, обобщение. Разбиват се конкретните рамки на образа, мени се ъгълът на зрение и картината около моста прераства в нещо друго — пред нас е не конкретният образ на майката, която плаче за своето дете, а майката на фона на цялото човечество; нуждата от конкретно действие за спасение на детето се превръща в повик към движение, в бунт срещу тишината и застоя.

Авторът е едновременно вътре в обекта, в душата на образите, в тяхната фина, прозирна условност и в способността да се отдръпва отстрани, да отмерва с кинематографична точност разположението на образите във времето и в тяхната пространствена перспективност, да насочва обектива

---

[1] В. В. Кожевников, Художественный образ и действительность, Вопросы литературы, 1962.

си в различни посоки, да улавя моментни снимки и отношения и да монтира с пределна артистичност. Неуловимото и поетичното е съчетано в неговите творби с особена декоративна изпъкналост на образите, с едно чувство за съизмеримост, с чувство за пространство и време, макар и смело, художествено-произволно разчупени, с една чистота на линиите и усет за хармония. Наред с единството на място и време на действието, наред с вътрешната идейна целеносоченост, той непрекъснато разбива плавното течение на времето и мести действието в широки, много широки граници. Защото действието е малко, но границите на човешкото съзнание са широки и побират и минало, и настояще, и човекът е едновременно и тук, и там, където се разгръща страна от неговата психика и се отразява в случки или образ неговият поглед за живота.

Една от особеностите на образите на Радичков е все по-нерезривното единство на романтичното и реалистичното, между материалната стихия на нещата и тяхната неуловима поетична същност, в това единство между земя и небе, което едва в съвременната литература намери своя пълен идеен и естетически завършек. В не един разказ Радичков се връща към всекидневието, към обикновения човек, което на практика се оказва не само връщане към всекидневието, а едно обогатено връщане към човека, откриване на малките тайни на човешкия живот и превръщането им в чуждо. Не случайно в края на повестта „Неделя“ той размества нещата в някаква причудлива, гротескна форма, защото в цялото негово творчество има една такава скрита тенденция — преминаването на реалността във феерия, в чудо — идея за скритата магия на нещата, за чудото на живота.

За меката лирична атмосфера на Радичков се е писало неведнъж. Трудно е да се каже къде се крие тайната на тоя лиризъм — дали в навлизането на първичната, детска, неподправена свежест на нещата, в това особено приобщаване към света на детето, към първичната магия на нещата или в художествената условност на образите, в особеното им извисяване, в поразителната способност на автора да твори, да създава свой свят, да съперничи на природата. Съчетания на романтика и сензуалност, чувство за физически допир до нещата в основата на най-смела асоциативност, лекота, непринуденост на асоциативните връзки характеризират повечето от тези образи. Достатъчен е само образът на реката в „Горещо пладне“, за да се види, че и природата у Радичков е престанала да бъде просто пейзаж, описание, а образ за човека, част от човека, от неговите усещания, чувства и мисли. Налице е едно възвръщане към одухотворения, поетичен образ на природата, едно смело прекрачване на реалността, което не само оживява, но твори нов самостоятелен образ от природата; едно възвръщане към душата на вещите, особено важно, тъй като не само хората, но и природата през периода на култа бяха лишени от душа, от собствен живот. Радичков одухотворява чрез създаването на художествено условни образи, образи в движение, които побират миналото на нещата, тяхното протичане, ставане, тяхната история; одухотворява, без да гони копието на нещата, тяхната предметна достоверност, издигайки ги до тяхното човешко звучение. Като поет той търси с неподправен усет кристалната поезия на първичната чистота, отражението на девствени мирове в човека и в природата, създава усещания по-богати от точните възприятия. Образите на Радичков са съчетание на романтично изящество, детска непринуденост и дълбочина, в която се отразява миналото на нещата, оглежда се животът в отделните си мигове, в движение и статичност. Писателят умее с меки пръсти да улови мига, да се докосне до отли-

тащите състояния и мигове, да усети и поезията, и физическия допир до нещата. И заедно с това едно хубаво чувство за комичното, един топъл и непринуден, непрестанен хумор преминава през сложните амалгами на мисълта и чувството, като добродушна ирония, като светло, радостно възприемане на света, като дистанция, от която авторът съзерцава света с усмивка, като една от формите на художествена условност, когато зад усмивката се крие една мисъл, едно скрито зад наивна форма обобщение.

Освобождаването на писателя от робската зависимост от действителността, преодоляването на констативността и описателството се извършват обаче не само с помощта на динамичната асоциативност. Повишената роля на монолога, следването на скрития поток на съзнанието, елементите на психологическия монтаж, повествованието в първо лице, използуването на някои кино-похвати ще срещнем и у автори като Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов и др., които изграждат по други начини своите образи.

Голяма е жизнената правдивост на П. Вежинов в разказите му от книгата „Момчето с цигулката“, където обикнат похват е съпоставката между образи и положения, между героите, уловени в различни състояния, в различни идейни и художествени аспекти, където основен естетически принцип е търсенето на многостранността на явленията, различните плоскости, в които те се пречупват, различните ъгли, от които ги осветлява писателят. Но Вежинов нито изписва героите, нито пък ги художествено деформира. Динамиката на образите, вътрешното драматично напрежение на разказа той постига чрез жизнени ситуации, правдиви подробности и изживявания. Подробностите, художествените детайли в неговите разкази, взети от съвременната действителност, винаги от определена конкретна среда, не са художествен похват, не са само средство за изграждане на образите, а самата тъкан на съвременния живот, времето, което нахлува в отношенията между хората, формите, в които се изливат техните отношения.

Едно живо, интензивно чувство за съвременност, за съвременния човек, се разкрива в тези малки действия и прояви на средата и постъпките на героите, в които се пречупва голямото, социалното и общочовешкото. В тях съвременният човек се оглежда неразкрасен, неподправен, в жив конкретен вид, в конкретни естествени връзки и отношения. В правдивите подробности от разказа „Дъх на бадеми“ („Литературен фронт“, 1965, бр. 23), се разкриват идейните, социални и морални контрасти, срещат се различни обществени кръгове, сблъскват се тесногръдият, разсъдлив, жизнено-практичен поглед върху живота и трагичния, хуманен повик за чистота и доверие в човека.

В подобни разкази Вежинов се връща към най-добрите моменти, заложени в „Дни и вечери“, към виждането на автор с богата наблюдателност и изобразителен дар, майстор на жизнените детайли и неуловимото интелектуално начало, на спокойното повествование и скрит драматичен рисунък, на смелата образност и остро критично отношение към живота. Завърнал се отново при себе си, Вежинов е вече друг — леко скептичната усмивка от „Дни и вечери“, лиричния драматизъм от „Втора рота“ са отстъпили на една жизнена зрялост, на едно ново критично начало, когато образите са по-многостранни и обемни, когато болката и гневът на писателя са съчетани не само с естетически бунт, но и с естетическа широта, когато авторът не само щедро пилее образите, но и кондензира, синтезира обществените драми в една плътна, сгъстена художествена реалност.

Писателят е използувал външно спокоен рисунък, всекидневен битов разговор, в който са се излели трагичната динамика и напрежение на човешките конфликти. Останал в рамките на правдивия детайл, на битово достоверния образ, Вежинов е постигнал гъстота на действието, на конфликта, пределен драматизъм на изживяванията. Въпреки жизнените подробности и благодарение на тях той е постигнал пълно преодоляване на описателността, целенасоченост, идейна гъстота и обемност на образите.

Всичко това доказва още веднъж, че въпросът за съвременния стил не се свежда до търсената асоциативност и недоизказаност, до маниерно насечения език или свръхпсихологическа натовареност на монолога, а до вътрешната обемност на образите, до интензивността на съпоставките, до вътрешния драматизъм. Свежда се до чувството за новото, до усета за прекрасното, до естетическите позиции на писателя, до границите на неговия естетически идеал и неговата творческа способност да преодолява художествено реалността и да чувствува живота, да съперничи като творец с живота и да го благославя с всеки ред от творбите си, да чувствува жизненото многообразие на смешното и трагичното, на възвишеното и грозното, да бъде реалист и поет, който мечтае, лирик, който мисли, обобщава, чертае пътищата на нашия съвременник.

Последните разкази на Вежинов, както и редица други съвременни творби напомнят и за оня процес на възвръщане на писателя към себе си, когато не само намира най-хубавото от своето творчество, за да го развие и обогати на по-висока степен на знанието, но и когато все по-определено въплъщава себе си, своето собствено откритие за света в творбите си, когато в диалектичното единство на субект и обект разкъса механистическите представи за съзнанието на твореца и в името на една висока гражданска отговорност се опита да възстанови не само законните права на човека, но и на художника. Възвръщането към себе си означава не субективен произвол, не индивидуалистично и пасивно затваряне в своето „аз“, а освобождаване на творческото аз на писателя в името на един по-широк обмен със света, в името на една реална диалектика, на едно ново, ренесансово разгръщане на хуманизма, на вярата в творческите възможности на човека.

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ И УКРАИНСКИЯТ ФОЛКЛОР И ФОЛКЛОРИСТИКА

Лиляна Минкова

I

Като фолклорист Каравелов изминава интересен път на развитие. Негови учители са преди всичко руските и украинските изследователи на народното творчество. Чрез техните трудове той се запознава и с възгледите на западни учени, на първо място с митологическата школа на Якоб Грим и неговите последователи.

Какво е мястото на украинския фолклор в проучванията на Каравелов и какво въздействие му оказва украинската фолклористика?

Твърде трудно е да се отдели влиянието на украинската наука от това на руската, защото те са се развивали в изключително тясно единство. Учени от двете националности са работели в близко сътрудничество, както в руски, така и в украински университетски центрове. Нерядко фолклористи от украински произход като О. М. Бодянски се занимават и с руското народно творчество, а руси по националност, като И. И. Срезневски, В. В. Пасек, живели продължително време в Украйна, събират и издават нейния фолклор. И в рамките на Каравеловата дейност по-точно разграничение на тези влияния мъчно може да се постигне дори след едно цялостно проучване на развитието му като фолклорист.

У руските митолози, най-често у Ф. И. Буслаев нашият възрожденец търси теоретични постановки, които биха му помогнали да достигне съвременното равнище на науката в общите възгледи за същината на народното творчество. У авторитетния професор Каравелов търси методология, която да приложи в собствените си изследвания върху славянския фолклор. От него, от О. М. Бодянски, от А. А. Котляревски и други учени Каравелов възприема сравнително-историческия метод, който по това време дава богати резултати в различни клонове на филологията.

Публикуваните работи на Каравелов, неговият архив, изказванията му, пръснати във вестници и списания, ни дават възможност да проследим развитието му. Постепенно той натрупва обширни познания, стреми се все по-дълбоко да осмисля фактите, а също и теоретичните възгледи върху народното творчество. Някои тези, възприети отначало безкритично, по-късно будят у него сериозни възражения. Така възторгът от митолозите отстъпва на по-хладни, често критични преценки за крайностите у някои привърженици на тази школа. Все повече и повече задачите на фолклористиката Каравелов подчинява на революционните повели на времето.

Постепенно Каравелов стига до възгледи, които го приближават извънредно много до позициите на руските революционни демократи. Като тях той подчертава, че на фолклора не бива да се гледа само като на свидетелство за светогледа на прадедите, защото той отразява и съвременния живот на народа, стремежа на масите към социални промени. Както революционните демократи, както редица трезво мислещи, демократично настроени руски и украински учени, Каравелов осмива фантастичните хипотези на фолклористи, решили на всяка цена да изградят една славянска митология по образец на германската или скандинавската. Като тях нашият възрожденец настоява за абсолютно точно записване на фолклора и особено за изучаването му в тясна връзка с бита на неговите съвременни носители.

С редица страни в своите възгледи Каравелов е свързан по-подчертано с украинската фолклористика. Тя оказва значително въздействие и върху практиката му на издател и изследовател на народното творчество.

Много са причините, породили големия интерес на нашия възрожденец към Украйна, нейния фолклор и литература. На първо място, разбира се, близостта в историческата съдба.

В Москва, където пристига през 1857 г., Каравелов бързо се ориентира в политическия живот на страната. Той следи обществените борби и определя позициите си. Младият българин не може да остане безучастен и към украинските проблеми, които през 50-те и 60-те години на миналия век са предмет на особено оживени спорове и чести сблъсквания между представителите на различни идейни групировки. Деец на българското Възраждане, Каравелов е дълбоко заинтересуван от протичането на обществените борби в друга славянска страна, която също изживява своето мъчително възраждане. Син на малък и поробен народ, той вижда как се отнася към Украйна царското правителство и как всичко най-добро в страната отстоява правото на украинците на самостоен живот. И това ще да е била една от сериозните причини, отблъснали твърде скоро Каравелов от славянофилите, които, по украинския въпрос, често застават на страната на правителството.

В Москва Каравелов започва да учи украински език, да се занимава с украинско народно творчество, да чете и превежда украинска литература. Помага му и го поощрява неговият приятел, руският разночинец И. Г. Прижов. Отличен познавач на украинската история, народна поезия и съвременна литература, Прижов допринася извънредно много, за да стане и Каравелов пламенен привърженик на украинската кауза. В отношението на нашия възрожденец към Украйна редица моменти могат да бъдат обяснени само ако се вземат предвид възгледите на Прижов. Ето един пример, свързан с големия интерес на Каравелов към украинското народно творчество: както и Прижов, нашият възрожденец е убеден, че украинският, българският и сръбският фолклор представляват сред творчеството на славянските народи своеобразна триада с определени характерни черти. Редица качества, които притежава фолклорът на тези три народа, обуславят — според Каравелов и Прижов — голямата роля, която той има и ще има във формирането и развитието на съвременната литература на украинци, българи и сърби. Двамата революционери изискват от творците на литературата да съчетават в произведенията си близост до поетиката на фолклора с правдиво отражение на действителността. Този синтез те виждат осъществен в лириката на Тарас Шевченко и в прозата на Марко Вовчок. Достойнствата на украинското народно

творчество са за Каравелов и Прижов една от основните предпоставки за успехите на новата украинска литература. А близостта на българския и сръбския фолклор до украинския за тях е залог, че скоро ще настъпи разцвет и в литературата на българи и сърби.

Ще добавим още, че в Украйна отрано се поражда интерес към другите славянски страни, поради сходството в историческата им съдба. О. М. Бодянски, И. И. Срезневски, Ю. И. Венелин, В. И. Григорович — украинци, или живели дълго в Украйна, са между първите учени, които пътуват из славянските страни и поставят началото на руската и украинската славистика. Те оказват по-късно голяма помощ на младите българи, сърби, чехи, поляци, които идват да учат в Русия. Така с Бодянски са свързани имената на много наши възрожденци — Л. Каравелов, Р. Жинзифов, Н. Катранов, С. Филаретов, С. Палаузов, М. Дринов и др. Каравелов се обръща към трудовете на руските и украинските слависти, за да намери научно обяснение по въпроси на българския език, старата българска литература, българското народно творчество. За него те са авторитети и когато работи в други области на славистиката и по-специално на украинистиката. Както Бодянски и Срезневски, макар в друга степен и форма, нашият възрожденец съчетава интереси към българската, руската и украинската филология.

Още първият научен труд на Каравелов и неговата първа съвместна работа с И. Г. Прижов — „Памятники народного быта болгар“[1] съдържа украински материал, поместен в народния календар. Българските обичаи, описани в този дял, са сравнени с руски, сръбски, украински, на места с полски и белоруски. Кои са украинските извори, използувани тук?

Една от най-често цитираните книги е „Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. Извлечено из нынешнего народного быта и составлено Николаем Маркевичем.“, Киев, 1860. Маркевич е фолклорист-самоук. Той живее продължително време на село, познава и обича народното творчество, съзнава значението му за опознаване на народния характер и история. Близък с Пушкин, Жуковски, Баратински, той е представител на прогресивното романтично отношение към фолклора. В „Памятники“ са използувани първите две глави от книгата му: „I. Праздничные обряды и поверья“ и „II. Весна.“ Материалът в тях е подреден хронологически, според народния календар. Проследявайки този календар — пише Маркевич — „Мы. . . проживем жизнью малороссийскою со всеми прихотями, предрассудками, поверьями, обычаями, играми, перешедшими к нам от предков наших.“[2] Подобна задача са си поставяли и издателите на „Памятники“. Тя произтича от разбиранията им за задачите на фолклористиката, която трябва да разкрие живота на народа, неговия бит и начин на мислене.

При описанието на коледните празници са дадени големи откъси из статията на М. Т. Номис (анаграма на презимето Симон) „Різдвяни святки“, т. е. „Коледни празници“, публикувана в кн. 1, 5 и 6 на списание „Основа“ от 1861 г. Още първата статия на украински автор, използувана от Кара-

---

[1] „Памятники“ излизат в Москва през 1861 г. Каравелов и Прижов са започнали да работят върху тях навярно още през 1859 г. По всяка вероятност научните принципи на изданието, начинът на изложение и коментиране на материала са били определени от руския фолклорист, който вече е имал значителен опит.

[2] Н. Маркевич, Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян. . ., Киев, 1860.

велов и Прижов в съвместната им работа като фолклористи, носи черти, характерни и за други трудове на украински учени, привлекли вниманието на двамата сътрудници. Статията на Номис е написана във форма близка до очерк, в който пътуването на автора, срещите му със селяните, разговорите с тях се преплитат с описание на народните обичаи. Така се предава и цялата атмосфера, в която битуват тези обичаи, показва се съвременното отношение на народа към тях.

На няколко места в „Памятники“ е посочен многотомникът на А. Терешченко „Быт русского народа“, Спб. 1848 г. В него са описани и украински обичаи. Според преценката на А. Н. Пипин Терешченко е събрал твърде интересен материал, но тълкуването, което му дава, е лишено от научна стойност[1]. Никъде у Каравелов не намираме данни за въздействие на възгледите на Терешченко, изложени в обширния предговор. Те са и твърде наивни, и доста хаотични, и много верноподанически, за да допаднат на Каравелов.

Украински материал е взет и от книгата на В. Пасек „Очерки России“, излязла през 1838 г. Частта „Праздник Купалы. — Малороссийские святки. — Веснянки.“, привлякла вниманието на съставителите на „Памятники“, е написана по лични наблюдения на автора.

В „Памятники народного быта болгар“ е използуван още един или може би дори два извора на украински материал, които, за съжаление, не успяхме да установим.

Украинските паралели към българските народни обичаи са били подбрани по всяка вероятност от Прижов. За това говори начинът, по който са използувани. От статията „Різдвяни святки“ например са взети подходящи извадки, които са били свързани композиционно и редактирани в съответствие с текста за българските и други обичаи, поместени под съответната дата. Да извърши такава работа е бил в състояние само Прижов, който е имал необходимите познания по украински език. За него е било, разбира се, най-лесно и да преведе текста на руски. Но в процеса на тази работа Прижов несъмнено се е допитвал до Каравелов относно сходството между българските и украинските обичаи. При тази съвместна работа той е посочвал на младия българин кои украински книги могат да му бъдат полезни. Навярно още тогава у двамата сътрудници възниква убеждението за голямата близост между украинското и българското народно творчество, убеждение, за което те по-късно говорят на много места в своите трудове.

След като приготвят том I, Каравелов и Прижов се залавят за бележките към сбирката български народни песни. Тази работа дава на нашия фолклорист нови познания. Наистина черновите и беловите на бележките показват, че и сега украинските паралели са добавяни най-често от Прижов. Но и този път написването им не е могло да мине без намесата на Каравелов. Така на много места съставителите сравняват думи от един и същ корен в няколко славянски езици. Каравелов е посочвал българските и сръбските думи, Прижов руските и украинските. Такава е например бележката за думата „дребен“[2]. При съставянето на бележки от този род Каравелов е учел украински думи и изрази. По това време той навярно е започвал вече да работи самостоятелно с украински сборници и изследвания. Най-напред с онези, които неговият сътрудник е използ-

---

[1] Вж. А. Н. Пыпин, История русской этнографии, том II, Спб, 1891, стр. 26.
[2] Из архива на Любен Каравелов, С., 1964, стр. 375.

зувал при работата върху том I на „Памятники“ и върху бележките към песните. Първите вече посочихме, ще добавим онези, които са цитирани в бележките:

„Малорусский литературный сборник“, съставен от Д. Мордовцев, Саратов, 1859 г. Поместените в дял IV народни песни, използувани от Прижов, а по-късно от Каравелов, са събрани от видния украински историк Н. Костомаров, добре известен и на двамата фолклористи.

Статията „Русинське весілля над Збручем) Из книжки „Народні звичаї и обряди знад Збруча. Описані Игнатом Гальком. Часть перва, Львов, 1861.) „Публикувана е в сп. „Основа“, кн. 4 от 1862 г.

„Записки о Южной Руси“ на Пантелеймон Кулиш, т. I и II, 1856—57 г.

Статията на А. Свидницки „Великдень у подолян“ По поводу „Быта подолян“ Шейковского. Выпуск I, 1860, Киев.“ Публикувана също в сп. „Основа“, кн. 10 от 1861 г.

„Lud Ukraiński, przez Antoniego Nowosielskiego,“ Wilno, 1857.

Тези сборници и изследвания, срещаме най-напред в бележките към песните, където ги цитира Прижов, а след това и в проучванията на Каравелов. В собствените си изследвания Прижов се опира на много по-богата литература върху украинския фолклор. То е естествено, като се има предвид, че той пише специални проучвания в тази област, а Каравелов привежда най-често украински успоредици към български поверия, обичаи и пр. Но, ако съпоставим цитираното у нашия възрожденец с библиографията на руския учен, ще видим, че Каравелов използува тъкмо онези книги, към които отпраща най-често и неговият приятел и сътрудник.

Познанията, които Каравелов вече има през 1862—63 г. по украински език и народно творчество, проличават на няколко места в бележките към песните. На едно място нашият фолклорист изброява думите, с които се нарича цветето роза в български, украински и сръбски.[1] Другаде той сравнява, по мотиви и изразни средства, българските народни песни с украинските. Например в бележката към песните „Хубава Угра невяста“[2]

След песента „Сокол пие на Вайдарян вода“ Каравелов пише: „Эпическое выражение тихо говори, тихом отговаря повторяется в том же самом смисле в украинских песнях.“[3] Същото е отбелязал и Прижов: „Эпическое выражение тихом говори повторяется в том же самом смысле в украинских песнях, напр. „Ище стиха словами промовля“, Кулиш, I, 53.“[4] Този случай е показателен за взаимното обогатяване със знания, характерно за съвместната работа на Каравелов и Прижов, както и за използуването на едни и същи украински извори.

За стремежа на Каравелов да изтъква при всеки удобен случай близостта между България и Украйна говори и обяснението му за думата „колиби“, които той сравнява с украинските „хутора“.[5]

Съставянето на „Памятники“ и на бележките към песните са подготвяли Каравелов за самостоятелна работа върху украинския фолклор. В проучванията, останали в неговия архив, и в „Страницы из книги страданий болгарского племени“, публикувани в Москва през 1868 г., той говори за степента на родство между българския и украинския фолклор, за характерните особености на украинското народно творчество.

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, 1964, стр. 375.
[2] Пак там, стр. 376.
[3] Пак там, стр. 373.
[4] Пак там, стр. 391.
[5] Пак там, стр. 385.

Каравелов цитира редица украински сборници и изследвания. В някои от тях нашият фолклорист намира възгледи, които му допадат, други трудове са му били полезни като образец за систематизиране и коментиране на материала, като пример за прилагане на определена методология. Но всичко, което е почерпил от тези книги, Каравелов е преосмислил в съответствие със собствените си разбирания за фолклора и целите, на които трябва да се подчини изучаването му.

Възгледите на Каравелов върху украинския фолклор, преценките, които дава — теоретично или чрез практиката си — на украинските сборници и проучвания могат да получат по-цялостно обяснение само ако се съпоставят със схващанията на И. Г. Прижов, тъй като са били оформени несъмнено в процес на най-тясно сътрудничество с руския разночинец.[1]

Интересно свидетелство за това, че „теоретическото ръководство" по украинските въпроси наистина е било осъществявано отначало от Прижов, а Каравелов едва след няколкогодишна подготовка започва да изразява и сам становищата си по тях, е статията „Болгарские песни", публикувана в украинския вестник „Черниговский листок", бр. 35—36 от декември 1862 г. По това време двамата фолклористи работят върху бележките към народните песни и статията е резултат от проучванията, които правят през този период.

За статията „Болгарские песни" пише за пръв път украинската изследователка Н. С. Шумада в книгата си „Украинско-българските връзки във фолклористиката"[2] Тя сравнява статията с предговора на Каравелов към сбирката български народни песни[3] и стига напълно обосновано до извода, че те съвпадат почти изцяло. Според Шумада автор и на статията в „Черниговский листок", и на предговора е не Каравелов, а И. Г. Прижов. Не можем да се съгласим с такава хипотеза за авторството. Както предговорът, така и по-голямата част от статията представляват критичен преглед на излезлите дотогава издания на български народни песни. Прегледът е много подробен и преценките са дадени явно от компетентен човек. Той говори за отпечатването на песни в „Цариградски вестник" и в „Дунавски лебед" и изразява възхищението си от неговия редактор Раковски. По-нататък става дума за издадените от хаджи Найден Иованович Татар-Пазарджичанин „Нови български народни песни". При това оценките, дадени тук за Вук Караджич, Миладиновци, Веркович съвпадат с тези, които Каравелов разгръща по-късно в свои статии и рецензии. Подробното познаване на всички тези издания, критиката, отправена към Безсонов за грешки в българския език, характерът на оценките говори, че основната част от статията е била написана от Каравелов.

В края на „Болгарские песни", там, където се появяват вече и различия с предговора, се е намесил по всяка вероятност Прижов. В тези редове намираме съждения, които се срещат често в работите на руския фолклорист. С тези мисли е бил съгласен навярно, в началото на 60-те

---

[1] По този въпрос виж също статията на Дочо Леков „Интересът на Любен Каравелов към фолклора и етнографията на славянските народи", сб. „Славянска филология", т. V, С., 1963, стр. 69—89.

[2] Н. С. Шумада, Українсько-болгарські фольклористичны зв'язки, Київ, 1963, стр. 80—81.

[3] Както е известно, Каравелов предава в началото на 60-те години на миналия век сбирката си и предговора на О. М. Бодянски за отпечатване в „Чтения. . .". Но тя бива публикувана едва през 1905 г. от руския учен П. А. Лавров.

години, и Каравелов, но той никъде не ги е изразил в такава категорична форма, в каквато ги намираме в статията „Болгарские песни“. За българите тук е казано: „Это народ, не разделенный на общество и народ, а как единный целый организм, имеющий — вверху и внизу, одни и те же обычаи, одну и ту же душу, одну и ту же одежду.“ Според автора на тези редове българи и украинци са запазили, за голямо щастие, като залог за светло бъдеще, своето национално единство. „У обоих племен — четем по-нататък — народностный быт составляет нечто целое без разделения на перегородки. Украинская громада в Болгарии — скупчина. И там и здесь один и тот же древний Святославов чуб (болг. чумбас, тур. перчем) — гордость народа, отчего перча са — горжусь. Обоим племенам равно принадлежит множество одних и тех же понятий. Напр. болг. китка (пучек цветов), кичитися (убираться цветами) и укр. квитка, уквичанний сохранилось в своем древнейшем значении, которое совершенно утратилось на севере, перейдя в слово к и ч к а — головной убор, к и ч и т ь с я — гордиться. Повторяем, что знакомство с болгарской литературой должно пролить новый свет на нашу науку и на наше знание славян, смыть с нас пятно безучастия к нашим родным братьям . . .“ Статията завършва с цитат из стихотворението на Шевченко „И към мъртвите, и към живите. . .“

Обясненията към думите перчем и китка Каравелов е дал в бележките към народните песни. Прижов навярно ги е взел от там и ги е преработил в духа на схващанията си за украинското народно творчество. В своята бележка Каравелов е казал: „Перчем — хохол, чуб, который знатные оставляли на голове, не позволяя делать это простым людям. Отсюда п е р ч а с а — горжусь.“[1] А сравнението със Светославовия перчем и настойчивото подчертаване на липсата на класови различия у българи и украинци принадлежи несъмнено на Прижов. В подкрепа на това говори и стилът на последните пасажи в статията.

В бележката на Каравелов за думата „кичка“ е казано само:“. . . к и ч к а — головной женский убор, а курское к и ч к а — кукуруза“[2] Схващането, изразено в „Черниговский листок“ — че руският език и фолклор е загубил част от богатствата, които са били достояние на славянската народна поезия, е добавено пак от Прижов и произтича от цялостна система от възгледи, на които ще се спрем по-нататък.

В полза на това, че по-голямата част от статията е написана от Каравелов, а Прижов е добавил края и я е редактирал, говори и подписът „С. Сл.“ Акад. М. Димитров сочи, че с инициали „S. S.“ Каравелов се е подписвал често под публикациите си в руския печат.:

Няколко думи за „Черниговский листок“ и неговия редактор. Без да бъде революционна, програмата на този вестник е твърде прогресивна, просветителска, с елементи на сериозна критика на самодържавието. Вестникът се бори за просвещение на украинските селяни на роден език, помества съобщения за насилия на помешчиците над селяните, критикува твърде остро реформата от 1861 г. Затова „Черниговский листок“ излиза само три години и през 1863 г. бива спрян, а редакторът му, Леонид Глибов — изселен. Глибов е известен баснописец и обществен деец. Възгле-

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, С., 1964, стр. 384.
[2] Пак там, стр. 375.
[3] Акад. М. Д и м и т р о в, Публицистиката на Любен Каравелов, С., 1957, стр. 28.

дите му се колебаят между тези на либералите и на революционните демократи. Той е свързан тясно с редакцията на първото украинско литературно списание „Основа“, което Каравелов и Прижов високо ценят. В него баснописецът печата свои произведения, а някои от сътрудниците на „Основа“ привлича за сътрудници и на „Черниговский листок“. Между тях са Н. Костомаров, М. Номис, П. Кулиш и други автори, чиито трудове често цитират Каравелов и Прижов.

Появата на статия, написана от нашия фолклорист в сътрудничество с руския разночинец, в „Черниговский листок“ е насъмнено интересен факт, който разширява представите ни за връзките им с Украйна.

Възгледите на Каравелов за украинското народно творчество, изразени в неговите фолклорни проучвания, са включени в цяла система от политически, народоведчески и естетически схващания и са свързани пряко със становищата на И. Г. Прижов. Затова ще се наложи да направим тук едно отклонение и да се помъчим да видим корените на някои разбирания на руския фолклорист, оказали въздействие на Каравелов.

Прижов има трагична съдба. Завършил с блестящ успех гимназията, той иска да постъпи във филологическия факултет. Но тъкмо тази година царското правителство решава да ограничи достъпа на крамолната разночинска младеж в хуманитарните факултети. Прижов не получава системна подготовка за дейността, на която се посвещава. По-късно той съчетава скучната работа на канцелярист с научни занимания. След няколко години и тази възможност му бива отнета. Уволнен, той трябва да продаде библиотеката си, събирана с цената на големи лишения. През тези години той се свързва все по-тясно с московските революционни кръжоци, води пропаганда сред градската беднота. Прижов бива арестуван по делото на С. Нечаев и заточен в Сибир, където умира в нищета.

Прижов ненавижда самодържавието. Не само защото е негова жертва, но защото жертва на царизма е целият руски народ. Като публицист, етнограф и фолклорист Прижов доказва с факти, статистики, изводи от личните си наблюдения, че самодържавието е причината за всички злини, които търпи народът. В своите статии и очерки „Нищенство“, „Нищие на святой Руси“, „Кабацкие целовальники“, „Корчма“ и др. той показва как хиляди хора се превръщат в просеци, за да може аристокрацията да живее охолно.

Отстраняването на народа от политическия живот, рязкото отделяне на образованото съсловие от масите, невежеството, в което те тънат по волята на власт имущите, — всичко това — казва Прижов — води до упадък на народното творчество в Русия, до печален застой в духовния живот на масите. Нищетата и безправието са причината за възникването на явления като религиозните песни на странствуващите просеци, на т. н. калики перехожие. Събран от Безсонов, този „фолклор“ е предизвикал възхищението на славянофилите, съзрели в него изява на най-присъщото на руската душа — християнското смирение. Но в Украйна — казва Прижов — такива песни не са се появили, украинският фолклор е много по-добре запазен от руския и според Прижов носи повече черти, възникнали в дълбока древност. Обяснението е в това, че украинският народ по-малко време е бил в крепостно робство, че той все още пази древните славянски демократични форми на обществен живот и те именно подхранват духовния живот и творчеството на масите. В своето голямо изследване „Быт Малороссии по памятникам ее литературы с XI по XVIII век“ Прижов пише: „Особенное внимание современного мира, ожидающего с такими муками

социального выхода должно остановиться на Южной Руси (поэтому мы и остановились), где во всем народе, представляющим как бы одну крепко связанную громаду, необыкновенно глубоко лежат социальные начала жизни — верный залог будущей высокой культуры. . .“[1] Същите схващания са намерили израз и в края на статията „Болгарские песни“.

На такива възгледи не е бил чужд и Каравелов. В кореспонденция до в. „Голос“, бр. 63 от 1867 г. четем: „Но сербский народ, к счастью, всегда имел и берег такое сокровище, которым обладает редкий народ на земном шаре. Это сокровище — сербская народная „скупштина“, нечто вроде народного веча, народного собрания с всеобщею, мирскою подачею голосов.“[2] За скупщината, като учреждение, което трябва да възкреси началата на древнославянското обществено управление, Каравелов говори и в „Южнославянская библиография за 1867 г.“ Запазването на древни форми на демокрацията у южните славяни и украинци е за Прижов и Каравелов важна предпоставка за опазването и съвременното битуване на фолклора у тези народи.

Освен това Прижов е убеден, че Украйна и България не познават острите класови конфликти, раздиращи Русия. Далеч от родината си, Каравелов навярно също е бил склонен по това време да идеализира социалните отношения в нея. Затова се е съгласил с последната част на статията в „Черниговский листок“, където се говори така категорично за единството на българския народ.

Поддържайки такова становище, Прижов отстъпва от позициите на революционните демократи. По същото време Чернишевски пише за тежкото положение на украинския селянин, за гнета на полските и местните помещчици и се позовава на необоримите свидетелства на такъв авторитет като Тарас Шевченко.

Щом в Украйна и у южните славяни народът не е разделен на образовано съсловие и безправна маса — разсъждава Прижов — там има условия за духовен живот, а той намира израз в поетическото творчество на народа. В тези страни развитието на фолклора не е било пресечено от корен, както е станало в Русия. Затова у южните славяни народните песни, приказки, пословици пазят черти на дълбока древност и в същото време продължават да бъдат отражение на съвременния живот. Прижов пише: „Русская девушка, главная хранительница поэтических образов, долго жила и живет теперь среди самых тяжких исторических условий и все, что она могла сберечь от старины, это — песня о голубе как поверенном ее сердца. Но даже и эти песни, давно заглохшие на московском севере, сохранились в первоначальной свежести только в Южной Руси и у южных славян.“[3] „Русский эпос — говори другаде Прижов — получивший начало еще до племенного разделения на великоруссов и малоруссов, сохранился на северовостоке. . . в убогих обломках старины, исторической жизни в нем нет и следа, так как на северо-востоке поэзия заглохла вместе с народной свободой. Не то было на юго-западе.“[4]

Напълно прав в твърденията си, че самодържавието е пагубно за духовния живот на народа, Прижов тръгва по неверен път, когато се стреми

---

[1] Цит. по А. Мазуркевич, И. Г. Прыжов, Киев, 1958.
[2] Вж. акад. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, С., 1957, стр. 390 и 182.
[3] Цит. по: А. Мазуркевич, И. Г. Прыжов, Киев, 1958, стр. 115.
[4] Пак там, стр. 172—173.

да докаже това чрез непрекъснати съпоставки между руския и украинския фолклор, винаги в полза на последния. Някои различия, възникнали естествено в процеса на развитието на руското и украинското народно творчество, Прижов не само преувеличава, но и тълкува като проява на упадък на руския фолклор. Редица твърдения на фолклориста в тази насока не са и не могат да бъдат обосновани научно. В началото на шестдесетте години на миналия век П. Н. Рибников публикува четири тома руски билини, които разкриват огромното богатство на северно-славянския епос. Прижов е познавал поне I и II томове, излезли в Москва през 1861 и 1862 г. В бележките към българските народни песни той цитира на два пъти втория том.[1] Макар билините да са били посрещнати отначало с недоверие, макар те да не са били още сериозно проучени, откритието на Рибников би трябвало да накара Прижов поне да смекчи своите категорични изводи. Но руският фолклорист е бил склонен да отстоява тезите си, даже когато са били крайни. Във всичко, което пише, личи, че той дълбоко е обичал или мразел и винаги се е стремял да разкрива явленията в крайните им прояви. Затова и в омразата си спрямо руското самодържавие търси понякога аргументите си не там, където би могъл да ги докаже научно. Въз основа на наблюдения върху украинския фолклор, които често са сами по себе си верни, Прижов прави на места, изводи за руското народно творчество, които не отговарят на истината. Независимо от тези грешки, Прижов работи с успех в областта на украинистиката. Ако се спираме по-подробно на заблужденията му, то е защото с тях се обясняват и някои погрешни възгледи на Каравелов върху украинския фолклор.

Показателни са например изводите, които Каравелов прави въз основа на украински материал, когато проучва семейния бит и сватбените обичаи у славяните. От убеждението за демократизма на общественото устройство като нещо присъщо на българи, сърби и украинци, тук логично произтичат твърденията на нашия фолклорист за демократичния характер на семейния им бит.

Каравелов се спира най-напред на обичая да се краде момата, като взема сведенията за Украйна от том II на труда на А. Терешченко „Быт русского народа“ (ч. II. Свадьбы. Обзор свадебных обрядов, стр. 11—12) На това място Терешченко се е позовал на книгата на De Beauplan, Description d'Ukraine, Ed. 1660, към която отпраща и Каравелов.[2]

По-нататък нашият възрожденец говори за обичая да се годяват деца, като се опира на „Малорусский литературный сборник“ на Д. Мордовцев. За този обичай у сърби и украинци Каравелов споменава и в очерка си за Вук Караджич.[3]

Много идилично е описана обстановката, при която се зараждат чувствата между момъка и девойката, като се подчертава пълната свобода, която им се дава. И не случайно Каравелов свързва този момент със запазването на древнославянски форми на обществен живот в България. „Моданките, и тлаках и там, переговорив обо всем, жених посылает сватов (Совр. [еменное] слово, 1863, № 38, 39.“)[4] Още по-поетична е обстановката

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 348, 396.
[2] Из архива на Любен Каравелов, стр. 417—418.
[3] М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 158.
[4] Каравелов има предвид статията на И. Г. Прижов „Народные балы (вечера и вечерницы)“, в която е описана българската седянка. Навярно по сведения на Каравелов.

в Украйна — в лунните нощи младите се разхождат, опознават се, момъкът разкрива на девойката чувствата си и обещава да прати сватове.[1] И в Украйна никой не пречи на младите хора. Според Каравелов този демократизъм е черта, сближаваща българи и украинци. Той пише: „Удивительное сходство малороссийского характера в отношении отца к своим сыновьям и дочерям с характером болгар; сербов же и черногорцев— с великороссами. Малоросс вполне гуманен в домашней своей жизни; по крайней мере он нисколько не стесняет своих в выборе себе пары.“[2] Нашият фолклорист явно идеализира нещата. И в украинското, и в българското народно творчество е разгърната темата за принудителна женитба на девойката по волята на родителите.

Когато се залавя да изследва сватбените обичаи у славяните, Каравелов посочва, че си поставя за цел да вземе за основа обичаите на онези народи, у които те са се запазили в най-чист вид, и да ги сравни с обичаите у другите славянски народи. „Древнейший славянский быт — казва Каравелов — сохранился в сельской пастушеской жизни сербов и болгар. Принимаем в основание нашего исследования быт болгар, сербов. Поставим с ним рядом, как более близкий к нему быт галицких русняков и затем уже разных областей в русской земле.“[3] Тази градация в степента на родството, в която е дълбоко убеден, Каравелов спазва всеки път, когато стане дума за съпоставка на българския фолклор с творчеството на други славянски народи. Тя почива и на възгледа за фолклора на украинци и южни славяни като пръв по старинност и чистота. Според Прижов и Каравелов руският фолклор отстъпва на четвърто място, защото през периода на самодържавието е изгубил много от някогашните си богатства. Тежкият гнет е пресушавал постепенно изворите на народното творчество, то е престaвало да отразява духовния живот на масите.

Каравелов проявява усет за красотата на украинския фолклор, подчертава сходството му с българския, възприема с полза за собствените си проучвания някои теоретични и методологични положения в украински сборници и изследвания. Описвайки славянската сватба, Каравелов говори с възхищение за украинския обичай да се вият венци в четвъртъка преди венчавката, спира се подробно на обичая да се пекат хлябове и тестени птички в дома на младоженеца, цитира украинска сватбена песен и се стреми да разкрие поетичната сила на символиката, свързана със сватбения обряд. Използувал е тук книгата на Маркевич „Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссиян“ и статията „Русінське весілля над Забручем“ (сп. „Основа“, кн. 4 от 1862 г.)[4]

В едно от проучванията си за митологически същества, озаглавено „Самовила“[5] Каравелов цитира „Дни и месяцы украинского селянина“ на М. Максимович, излезли през 1856 г. в сп. „Русская беседа“. Нашият фолклорист познава и други трудове от този автор и ги цени. „Дни и месяцы. . .“ са привлекли Каравелов с богатството на материала, даден в последователността на народния календар, с яркото и поетично изложение на украинските обичаи, преплетено с разкази за срещи с народни певци, с описания на украинската природа. При това Максимович не само из-

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 418.
[2] Пак там.
[3] Из архива на Любен Каравелов, стр. 424.
[4] Пак там, стр. 419.
[5] Пак там.

лага фактите, но се опитва и да обясни произхода на обичаите, връзката им с митологията, с историята и съвременния трудов живот на народа. Всичко това е било важно за Каравелов и от методологическа гледна точка, като начин за издаване и тълкуване на фолклора. В книгата на Максимович му допада и мисълта за демократизирането на съвременната литература чрез сближаването ѝ с фолклора. Сборниците украински народни песни, издадени от Максимович, са оказали въздействие върху творчеството на Пушкин и Гогол, а „Дни и месяцы. . .“ е използувал Некрасов в стихотворението си „Зеленый шум“. Възможно е Каравелов да не е знаел за това, но самото поставяне на въпроса и демократичните възгледи на Максимович несъмнено са породили симпатии у младия българин. Той се е съгласявал и с мислите на украинския фолклорист за народното творчество като извор за историята и като свидетелство за родството между славяните. С Максимович го сближава и прилагането на сравнително-историческия метод и възприемането на редица положения на митологическата школа във фолклористиката.

В проучванията си за българската гатанка Каравелов се обръща към „Українські пісні, видані М. Максимовичем“, излезли през 1827 г. Нашият фолклорист пише: „Ние не говорим за сръбската песен, която сичката е съставлена от гатанки и за малоросийската, дека русалката са гатка гатанки (Вук Кар., Пјесме, I, № 285; Макс., Малор., 1827, стр. 462)“[1] Всъщност страница 162, навярно песента „Ой бежить, бежить мила дівчинка, А за нею русалочка. „В същото изследване Каравелов е използувал и книгата на украинския фолклорист Н. Закревски „Старосветский бандуриста“. Тя е оказала въздействие и върху подредбата на материала в „Памятники народного быта болгар“, том I.

Нашият възрожденец е бил в течение и на споровете за самостойността на украинския език, в които Максимович взима активно участие. В свои библиографски бележки, озаглавени „Народная поэзия. Максимович“ Каравелов си е записал: „Погодин, Ответ на статью Максимовича (Москвит., 1845, III)“[2]

Максимович отстоява тезата, че руският и украинският езици са родни братя и произлизат от един и същ древен език, а също че украинският език се е формирал още преди татарското нашествие. Той оборва твърденията на Погодин, че украинският език се е обособил едва през XIV в., когато неговите носители дошли от Карпатите. Становището на Максимович подкрепя и А. А. Котляревски със статия в сп. „Основа“ — „Были ли малороссы исконными обитателями Полянской земли или пришли из-за Карпат в XIV в. „Много е възможно Каравелов, който е следял редовно списанието, да е прочел и тази статия, още повече, че е проявявал интерес към поставения в нея въпрос и че се е познавал лично с автора.

Каравелов цитира на няколко места двата тома „Записки о Южной Руси“ на Пантелеймон Кулиш. В проучванията за митологически същества, в дяла „Черт“[3] нашият фолклорист съпоставя български поверия с две украински приказки, поместени в том II, в главата „Рассказы о чертях“. Каравелов си е отбелязал също: „Богатырь (Записки Кулиша, I, 165—166). Земля трясется при рожденнии богатыря (ib). Богатырь (ib., 172—174.“)[4]

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 491.
[2] Из архива на Любен Каравелов, стр. 588.
[3] Пак там, стр. 463.
[4] Пак там, стр. 483.

Имал е предвид „Поверие о новом казацком герое Гладком“, в което намираме следните редове: „Тоді, як була та война, не знать чого народ изтруснувся. Було кажуть: „Се видно, десь такий лицарь уродився, що вся земля затрусилась“. Каравелов трябва да е познавал много добре „Записки“, щом е подбирал от тях материал за изследванията си. По това време той е четял навярно вече доста свободно украински.

На стр. 172—174 у Кулиш е поместена „Дума-сказание о морском походе старшого князя язычника в „Христианскую землю“. Още по времето, когато Каравелов е в Москва, рецензентите на „Записки“ посочват, че това е фалшификация на Шишацки-Илич, съчинител на песни, които представял за народни. От библиографските бележки на Каравелов личи, че той е знаел например за отзива на А. Пипин: „Пыпин, Разбор“ „Записок о Южной Руси“ Кулиша, (Современ. [ник], 1857, № 5)“[1] Излезли са и рецензии на Костомаров и Максимович. Каравелов или не ги е чел, или за него Кулиш е бил по-голям авторитет от рецензентите.

В „Страницы из книги страданий болгарского племени“, когато говори за коледуването, Каравелов посочва под черта: „Срав. „Записки о Южной Россий“, Кулиша“, т. I, стр. 196.“[2] Имал е предвид „Дума о смерти казака бандуриста“ и коментарите на Кулиш към нея. Украинският фолклорист търси обяснение на припева „щедрый вечір“ и предполага, че той иде от времената, когато князете са слушали вечер славословията на певците, а после щедро са ги дарявали. И до днес стопаните на къщата даряват коледарите.

Както „Дни и месяцы украинского селянина“, както статията на Номис „Різдвяни святки“, така и „Записки о Южной Руси“ на Кулиш съответствуват на Каравеловото разбиране за начина, по който трябва да се записва и издава народното творчество. Изучаването му в тясна връзка със съвременния живот на народа е задача на авторите и на трите изследвания. Същото можем да кажем и за статията на А. Свидницки „Великдень у подолян“, за проучването „Русинське весілля над Збручем“. По такъв начин украинските трудове са за Каравелов не само източник на материал, но и образци, които му помагат да си изработи методология на изследване, да осъществи на практика теоретическите си схващания. Като отстояват и прилагат изискването фолклорът да се изучава в тясна връзка със съвременността, Каравелов и Прижов осъществяват революционно-демократически принципи във фолклористиката. Чернишевски и Добролюбов критикуват най-остро представителите на официалната наука заради пренебрежението им към фолклора като израз на народните тежнения не само в миналото, но и в настоящето. Кабинетните учени виждат в приказките, песните, пословиците само свидетелство за мисленето на древните славяни, отломък от някога цялостен светоглед и не се интересуват от това какво влага сега народът в тях.

Тъкмо в свързването на фолклора с бита на неговите съвременни носители вижда Каравелов едно от най-големите достойнства на трудовете на украинските автори. С това го привлича, от методологическа гледна точка и книгата на Кулиш. В „Записки о Южной Руси“ — пише А. Н. Пипин Кулиш „. . .не только сообщал старинную думу, сказку, песню, предание, но и знакомил с самой обстановкой, с теми людьми, в среде которых

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 588.

[2] Л. Каравелов, Страницы из книги страданий болгарского племени, Москва, 1868, стр. 289.

он выслушал эти сказания. Произведение народной поэзии. . .открывалось перед читателем, окруженное теми подробностями быта, личных народных характеров и понятий, между которыми оно существует в действительности.“[1]

Въпросът за идеологията и дейността на Кулиш е твърде сложен. В много отношения той е типичен представител на украинската буржоазно-либерална интелигенция и неведнъж отстоява реакционни схващания. Но неговите „Записки о Южной Руси“ са несъмнено забележително явление в украинската фолклористика, поради това, че в тях съставителят не е дал простор на своите социални и политически възгледи. В писмо до Я. Кухаренко от 22. IV. 1857 г. Тарас Шевченко казва за „Записките“: „Кулиш не е добавил тук нищо свое, а само е записал онова, което е чул от слепите кобзари и затова книгата му е хубава, искрена и разумна.“[2]

Двутомникът на Кулиш отговаря на две основни изисквания на т. н. етнографски принципи във фолклористиката: абсолютна точност при записването на народното творчество, без каквито и да било „поправки“ на събирателите, и разкриване на фолклора в тясна връзка с бита и светогледа на неговите съвременни носители. Затова „Записките“ са така високо оценени от Каравелов и Прижов, за които те са един от най-честите извори на украински фолклор.

Още в бележките към пословиците в том I на „Памятники“ и в бележките към българските народни песни проличава стремежът на съставителите да обясняват фолклора от гледна точка на историческото минало на народа и на неговото настояще. Сред самостоятелните работи на Каравелов, най-характерни за осъществяването на тези принципи и най-близки по начин на изложение до трудовете на украинските фолклористи са „Из записок болгара“ и „Святки у болгар“, включени в „Страницы из книги страданий болгарского племени“.

„Из записок болгара“ съчетава автобиографичния разказ със записи на фолклор, със спомени за срещи с народни певци и певици. Когато разказва за пътуването си до Пловдив, Каравелов пише за сеймените-помаци и вплита песните, които те са пели. По-нататък описва българската тлака, а в главата „Просек в Шипке“ говори за живота на стария просек от Балдево, от когото е научил много песни.

Максимович, Маркевич, Кулиш, Номис и други украински фолклористи привличат Каравелов и с това, че изданията им са плод на лични наблюдения, на продължителен контакт с народа, а не на кабинетни занимания. По повод сборника на сърбина Петранович Каравелов пише в „Южнославянская библиография за 1867 г.“: „. . .Нельзя не согласиться, что собирать и записывать народные песни дело не легкое; но что тут нужно уменье, а больше всего собиратель должен быть народным человеком, то есть родиться и вырасти в самом народе.“ Каравелов сравнява изданието на Петранович със сборниците на Вук Караджич, които са за него образцови тъкмо защото „песни Вука записаны так, что во всем видно живое, неподдельное творчество народа.“[3]

---

[1] А. Н. Пыпин, История русской этнографии, том III, Спб., 1891, стр. 194.
[2] Т. Шевченко, Повна збірка творів в трьох томах, т. III, Київ, 1949, стр. 367.
[3] Акад. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, С., 1957, стр. 387 и 394.

Когато в същата статия изразява съжалението си, че Валтазар Богишич в книгата си „Правните обичаи у славяните“ не е използувал сборника на Номис „Українські приказки, прислів'я и таке инше. Збірники О. Марковича и других. Спорудив М. Номис“., СПб., 1864, той има предвид един труд, който превъзхожда предшествуващите тъкмо по начина на събиране и излагане на материала. Когато говори за големите достойнства на сборника, А. Н. Пипин подчертава, че Номис не е компилирал вече издадени сборници, а е разполагал с голям брой нови записи, направени въз основа на разговори с хора от народа. Съставителят е посочил лицето, от което е чута пословицата, или пък приказката, анекдота, песента, от които е взет изразът, превърнал се в пословица.[1]

С някои украински фолклористи дейността на Каравелов е свързана не така пряко, както при Максимович или Кулиш. Но тъй като има данни, че Каравелов е знаел за някои от трудовете им, а може би дори ги е чел, ще спомена и за тях. Така се очертава по-пълно общата картина на връзките му с украинската фолклористика.

В архива на Каравелов, в библиографски бележки, писани с непознат почерк и озаглавени „Материалы для моего сочинения“, е посочено: „Велик день у подолян“ Свидницкого (Патриченко), „Основа“, 1861, ноябрь — декабрь.“[2] Същата статия е цитирана и в проучванията на И. Г. Прижов.

Анатолий Свидницкий е разночинец-революционер. Първите си стихове пише под силното въздействие на Шевченко. В украинската литература оставя трайна следа със социално-психологическата повест „Семейство Люборацки“. Статията на Свидницки в „Основа“ говори за близостта на автора до народа, за прогресивните му възгледи. Свидницики изразява между другото възмущението си от забраната на властите момците и девойките да се събират на седенки. „Грустно, тяжело, невыносимо — пише той — что народ, вместо своих высокопоэтических сходок, должен собираться в корчму, откуда никто не гоняет ниже словом, не только палкою или кнутом.“[3]

Прижов подема тази мисъл в бележка към българските седенкарски песни.[4] Като се позовава на статията на Свидницки, руският революционер обвинява още веднъж правителството, че задушава творчеството на народа, а чрез спиртния монопол го тласка към пиянство. Сега в кръчмите се събират, за да удавят във виното мъката си. А някогашните славянски кръчми — казва Прижов — са били място, където са се събирали не толкова да пият, колкото да се повеселят, да попеят и да решават общоселски въпроси. В „Святки у болгар“ Каравелов пише също: „Корчмы — общественные учреждения для пития и еды, известны издавна во всем славянском мире и оставшиеся до сих пор у болгар, сербов и южноруссов.“[5] Прижов, разбира се, е споделял с Каравелов мислите си, че правителството забранява седенките, а поощрява пиянството, за да отвикне селяните от обществен живот, за да задуши всяка проява на духовен живот у народа. А когато е писал бележката за българските седенкарски песни, Прижов положително е препоръчал на Каравелов и статията на А. Свидницки.

---

[1] А. Н. Пыпин, История русской этнографии, т. III, Спб., 1891, стр. 368—369.
[2] НБКМ — БИА, ф. 2, арх. ед. 4, л. 83.
[3] Сп. „Основа“, 1861, кн. 10, стр. 55.
[4] Из архива на Любен Каравелов, С., 1964, стр. 399.
[5] Л. Каравелов, Страницы из книги страданий . . ., М., 1868, стр. 283.

Пак Прижов, а може би и други приятели, са осведомявали нашия фолклорист за украински трудове, които могат да бъдат интересни за него. За някои издания Каравелов е узнавал също от вестниците, списанията или от други трудове. Той си е взимал бележка и навярно е имал намерение да се запознае с тези изследвания. Тъй като нямаме сигурни данни, можем само да предположим, че някои от тях Каравелов е чел, а други не е успял да проучи.

В изследването на Прижов за митологически същества, останало в архива на Каравелов, е цитирана книгата на Костомаров „Об историческом значении русской народной поэзии", Харков, 1847 г.[1] Трудът е бил известен и на Каравелов, който си отбелязва: „Срезневский. Разбор соч. Костомарова „Об историч [еском] знач [ении] русс [кой] нар [одной] поэзии", „Москвит [янин]", 1844, к. II."[2] Работата на Костомаров е издържана в духа на романтичния интерес към фолклора, но съдържа интересни и нови за времето си мисли относно значението му за изучаването на историята, бита и духовния живот на народа.

В библиографските бележки, написани с ръката на Каравелов, намираме още някои заглавия на украински сборници и изследвания, които говорят за интересите и широката осведоменост на нашия фолклорист: „Евецкий, Малоросс [ийские] истор [ические] думы и песни (Отеч. зап., 1841, № 4). Зубрицкий, Великая Хорватия и Галицко-Карпатская Русь (Москвит., 1841, № 11, 12). . . О песенниках в Польше и на Руси, К. Войцицкого (Денница, 1842, № 18, 221). Статья замечательная."[3]

Не трябва да бъдат пренебрегнати и онези бележки в Каравеловия архив, които са написани с непознат почерк. Фактът, че ги е пренесъл през руската граница, макар в тях да се съдържат заглавия на революционни задгранични издания, например на книги на А. И. Херцен, дава основание да смятаме, че те са представлявали голям интерес за нашия възрожденец. Дори да не е имал възможност да прочете посочените в библиографията съчинения, имал е поне представа за съществуването им.

От гледна точка на отношението на Каравелов към украинската фолклористика сред тези бележки представляват интерес следните заглавия: Максимович, История древней русской словесности, Потебня, О мифическом значении некоторых обрядов. Отбелязана е и статията на К. Сементовски Замечания о праздниках у малороссиян („Маяк", № XXI, 1843)[4] Тя фигурира и между изследванията, които рецензентът на „Памятники народного быта болгар" А. Котляревски препоръчва на издателите.

Списание „Маяк" поддържа реакционна политическа линия. Въпреки това то не е могло да не привлече вниманието на всички, които са се интересували от славянски фолклор и по-специално от украинското народно творчество. Редакторът на „Маяк", украинецът Бурачек, помества често и произведения на украински писатели. В списанието се публикуват и сръбски народни песни, предания и пр., подготвени за печат от И. Боричевски. В „Маяк" намираме и рецензия на Ф. Морошкин за „Древние и нынешные болгары" на Ю. И. Венелин, отзив, подписан „Аноним" — за „Денница новоболгарского образования" на Априлов. С всичко това спи-

---

[1] Из архива на Любен Каравелов, стр. 457.
[2] Пак там, стр. 588.
[3] Из архива на Любен Каравелов, стр. 588.
[4] НБКМ — БИА, ф. 2, арх. ед. 4, л. 83.

санието е било интересно за Каравелов. Освен статията на Сементовски, в него той е прочел и работата на Егилевски „Белорусския поверья“, към които отпраща в „Страницы. . .“[1]

Каравелов е проследил развитието на украинската фолклористика в продължение на близо половин век. От сборника на Максимович, излязъл през 1827 г. до изследванията на А. Потебня, от първия научно подготвен украински фолклорист до изследователи, които осъществяват в дейността си прехода между науката за народното творчество от XIX и XX век. Подборът на работите, използувани от Каравелов, говори за верен усет за прогресивните насоки в развитието на фолклористиката. Някои книги нашият възрожденец е използувал само като източник на материал, въз основа на който разкрива близостта между българския и украинския фолклор. Онези трудове, които са съответствували на собствените му разбирания за задачите на фолклористиката, се отличават с определени качества: ако това са сборници, материалът в тях е записан като резултат от лични наблюдения, на продължително общуване с народа. Записан е точно, без произволно създаване на сборни варианти. Изследванията, които Каравелов цитира най-често и които явно най-високо цени, разгръщат фолклорния материал в тясна връзка с цялостната атмосфера на бита и светогледа на неговите съвременни носители. В редица трудове, използувани от нашия фолклорист, на народното творчество се гледа като на важен извор за проучване на историята не като последователна смяна на монарси, а като дейност на народните маси. У различните украински автори, в различна форма и степен намираме и искрено желание опознаването на народа, сближението с него да допринесе за подобряване на неговото положение.

Опита на украинската фолклористика Каравелов преосмисля и подчинява на онези възгледи, до които стига в съвместната си работа с И. Г. Прижов. Някои от тезите, които те поддържат, не са издържани научно и обуславят редица погрешни изводи в общата картина на славянския фолклор, която рисуват двамата сътрудници. Въпреки това, извършеното от тях в тази област представлява интерес и стойност и заслужава да бъде проучено. Още повече, че теоретичните построения на Каравелов и Прижов в областта на фолклористиката са основа за схващанията им относно мястото на народното творчество в развитието на новата демократична литература.

II

Ако се помъчим да проследим по-подробно пътя на Каравелов като фолклорист, да се спрем, за сега поне бегло, на методологията, която той прилага в своите проучвания, някои нови моменти могат да ни разкрият връзките на нашия възрожденец с украинския и руски учен А. А. Котляревски (1837—1881).

Котляревски е роден в Крюков, предградие на Кременчуг. Завършва Полтавската гимназия, после Московския университет, където слуша с особено увлечение лекциите на Ф. И. Буслаев и О. Бодянски. Съвременниците му говорят с голяма симпатия за този умен, весел, отзивчив, пристрастен към работата си човек, увлечен не само от науката, но и от обществена и литературно-критическа дейност.

---

[1] Л. Каравелов, Страницы из книги страданий болгарского племени, М., 1868, стр. 288.

Поради неприятности, възникнали на изпита по богословие, Котляревски защищава кандидатската си дисертация не в Московския, а в Петербургския университет. Но темата му е била дадена по всяка вероятност от О. М. Бодянски. Тя е „О времени принятия христианской веры болгарами и об участии в этом деле св. Кирилла Солунца — историко-хронологическое исследование. . .“ Бодянски е имал намерение да напечата работата в своите „Чтения“, но по неизвестни причини не го е сторил.[1] Защитата се е състояла през 1857 г. Десет години по-късно Каравелов пише на автора от Белград: „Что, можно печатать Вашу диссертацию „Крещение болгар“? Я не шучу.“[2] В архива на Каравелов се пази преписът, който той е направил собственоръчно на цялата дисертация, навярно по ръкопис, който му е дал в Русия авторът. Имал е явно най-сериозно намерение да я публикува, но това не е било осъществено.

През 1862 г., заради среща с политическия емигрант Келсиев, Котляревски бива арестуван и лежи шест месеца в затвора. Когато го освобождават, това е вече друг човек — сломен, потиснат, решил да избягва всичко свързано с политиката и да не прекрачва никога вече кръга на чисто научните занимания.

Позициите и поведението му след тази година се преценяват като либерални. Навярно с основание. Но нека не се забравя, че той е либерал по неволя. Случаят с Котляревски не е рядък в тогавашната руска действителност. Един човек, който не притежава достатъчно устойчива борческа натура, напуска строя на активните борци, сломен още от първия тежък удар, който му нанася самодържавието. А. Н. Пипин пише: „Как бы не судили о нем люди, знавшие его в последние годы, утомленного, уходившегося, в нем несомненно были скрыты задатки общественного деятеля, публициста, влиятельного и руководящего критика.“[3] Мисълта за настоящето и бъдещето на Русия не престава да тревожи Котляревски до края на дните му. Малко преди да умре, той пише на А. А. Кочубински: Боже, что только творится, и когда и где конец? Когда случится мне раздуматься о смерти, мне мучительно больна бывает мысль, что я уже ничего не сделаю для науки, что предстоят разлуки: с семьей, с близкими; но с идеей родины разлучусь спокойно, ибо душа полна бывает веры в ее будущее и отчаяния в ее настоящее.“[4]

Близките на Котляревски си спомнят също колко отзивчив е бил той към по-младите и по-неопитните учени, с какво желание им е помагал и ги е съветвал. Той е проявил това и спрямо Каравелов, с когото е бил в твърде близки приятелски отношения. За това свидетелствува най-добре тонът на писмото, което нашият възрожденец пише на Котляревски от Белград. „Александър Александрович! — обръща се към него Каравелов — Что ж, батюшка, не подаете о себе никакого голоса? Живы ли Вы? Отдайте, пожалуйста, кому-нибудь на поддержание (хоть Погодину) свою малороссийскую лень и напишите мне хоть строчку — не о делах, а о самом себе, чтоб я знал по крайней мере, что Вы здравствуете, лежите на диване после обеда, поете „Неня скачет, труба пляшет“ и пр.“ Что

---

[1] Данните за биографията и научната дейност на А. А. Котляревски взимаме от „Сочинения А. А. Котляревского“, том IV, Спб., 1895, Очерк биографии профессора А. А. Котляревского, составленный чл.-корр. Имп. А. Н. А. Н. Пыпиным, стр. I-L.

[2] Акад. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 583.

[3] Сочинения А. А. Котляревского, том IV, Спб, 1895, стр. IX.

[4] Пак там, стр. CXXXVIII.

неня голубчик? Растет, бегает и пакость иногда Вам чинит. Напишите мне страничку и я за это пришлю Вам око дувана (табаку) или око альву."[1]

Неня е по всяка вероятност галеното име на някое от децата на Котляревски. Каравелов е познавал навярно цялото семейство, щом знае такива подробности и разпитва с топлота за сина на приятеля си.

В книгата си „Любен Каравелов"[2] акад. М. Арнаудов се спира на двата най-значителни факта, които наред с писмата, свидетелствуват за връзките на Котляревски с Каравелов. Това са рецензията за „Памятники народного быта болгар", том I и сведенията, които нашият фолклорист е дал на Котляревски за неговия труд „О погребальных обычаях языческих славян", излязъл през 1868 г. Ще разгледаме по-подробно тези факти, за да добавим някои нови моменти.

Отзивът на Котляревски за „Памятники" е включен в големия му обзор „Старина и народность за 1861 год", публикуван през 1862 г. Общата преценка на работата, извършена от Каравелов и Прижов, е положителна. Книгата е принос към все още бедната литература върху българския фолклор.[3] Най-голямата слабост е, според Котляревски, непълнотата на „Народния дневник". Българският материал в него е сравнен с руски, украински, белоруски, сръбски и полски, но твърде оскъден в непълен. Рецензентът посочва редица важни публикации, които не са взети предвид: книгата на Й. Хануш „Bájeslovný Kalendar slovanský. . .", изданията на „Руското географско дружество": „Этнографический сборник", „Этнографический вестник" и „Карманная книжка" — за 1848 г. Забравени са статията на Сементовски „Замечания о праздниках у малороссиян" „Маяк", 1843 г., т. XI, кн. 21), алманахът „Молодик" от 1843 г., статията на М. Максимович „Дни и месяцы украинского селянина" (сп. „Русская Беседа", кн. 1 от 1856 г.), книгата на А. Новоселски Lud ukraiński". В тези допълнения на Котляревски голямо място заемат украинските източници. Навярно и той, както и Каравелов и Прижов, е бил убеден, че те са особено важни за разкриване на близостта на българското народно творчество с това на другите славяни.

Не знаем кога точно са се запознали Каравелов и Котляревски и дали ги е свързал Прижов или някой друг. Но едно място в рецензията за „Памятники" подсказва сякаш, че когато я е писал, Котляревски е познавал вече и двамата съставители, предполагал е какъв е дела на всеки от тях в работата над книгата, допускал е, че сравнителният материал е събран от редактора — Прижов. Затова пише: „По нашему разумению следовало поступить так: или ограничиться одним болгарским материалом, или, обратив внимание и на иные славянские народы, позаботиться о возможной полноте и некоторых общих выводах. Издатель (или редактор) не сделали ни того, ни другого."

Бихме могли да се обърнем към още едно, също не съвсем сигурно указание, че Котляревски е визирал тук именно Прижов. В библиотеката на видния украински историк Н. Костомаров, когото Каравелов и Прижов

---

[1] М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 582.
[2] М. Арнаудов, Любен Каравелов, С., 1964, стр. 175—176.
[3] Във връзка с рецензията на Котляревски искаме да обърнем внимание на една печатна грешка в нея, която продължава да подвежда изследователите. Котляревски пише, че по въпросите на българския фолклор са известни работите на Венелин, Григорович и две статии на Каравелов в „Журнал Мин. Нар. Просв." от 1843 г. В екземпляр от рецензията, който се пази в Института за литература в Киев, Котляревски е направил поправка — автор на статиите е Захари Княжески.

са ценели извънредно високо, има екземпляр от „Памятники“ с дарствен надпис: „Николаю Ивановичу Костомарову от Прыжова, редактора“[1] Предполагаме, че с Костомаров Прижов, а може би и Каравелов са се запознали чрез Котляревски, който е бил много близък с него. Това, което руският разночинец посочва в автографа си — че е бил редактор на книгата, е факт, който навярно е бил предварително известен на рецензента на „Памятники“. И тъй като Котляревски е знаел за заниманията на Прижов в областта на славянския фолклор, неговите препоръки и допълнения са били адресирани не случайно и към редактора на „Памятники народного быта болгар“.

Прижов и Каравелов са възприели много сериозно критиката на Котляревски, съобразили са се с нея в по-нататъшната си работа. Те несъмнено са си давали сметка, че като самоуци, на които липсва системна подготовка, трябва да положат много усилия, за да попълнят знанията си, и са били благодарни на такъв авторитетен учен като Котляревски за бележките му. В трудовете на Прижов, писани през следващите няколко години, са използувани широко източниците в посочени от Котляревски. С тях се е запознал подробно и Каравелов. Така например:

1. В архива на нашия възрожденец, в бележките, озаглавени „Орисници“ е използувана книгата на Й. Хануш „Bájeslovný Kalendar slovanský“. Тя е цитирана и на стр. 12 и стр. 160 в „Страницы из книги страданий болгарского племени“, излязла в Москва през 1868 г.

2. В „Страницы“ са използувани и посочените от Котляревски издания на „Руското географско дружество“: на стр. 231 „Этнографический сборник“, т. VI, а на стр. 288 „Вестник Географского общества“, т. IX.

3. Пак в архива, в бележка към песента „Посгодила се Милица“ Каравелов отпраща към книгата на А. Новоселски „Lud Ukraiński“. Тя също е цитирана и в „Страницы“.

Изследването на Котляревски „О погребальных обычаях языческих славян“ е неговата магистерска дисертация. Във връзка с нея той води продължителна кореспонденция с И. И. Срезневски, който му оказва голяма подкрепа след осъждането на младия учен по делото на Келсиев. Още повече, че присъдата е включвала забрана да заема служби във ведомството на Министерството на просветата и Котляревски е бил много затруднен материално.

През 1864 г. Котляревски съобщава на Срезневски, че възнамерява да пише дисертация за вилите в славянския фолклор. Ще се спре между другото и на вярванията във вили в българския и сръбския фолклор. Този замисъл дава известни основания да се предположи, че по това време Котляревски вече е получавал сведения за българското народно творчество от Каравелов. Още повече, че в бележките на Каравелов намираме материали за вилите и самовилите.

Една година по-късно Котляревски пише на Срезневски, че е променил решението си и работи над дисертация върху обредите на езическите славяни при раждане, сватба и погребение. Ученият съобщава, че е събрал твърде богат материал по тази тема. Навярно през 1865 или 1866 г. той е получил от Каравелов и сведенията за българските обичаи. Те са използувани в третия дял от труда, озаглавен „Славянские порядки“. Например:

---

[1] Из библиотеки Николая Ивановича Костомарова, пожертвованной университету св. Владимира Алиной Леонтьевной Костомаровой, Киев, Библиотека А.Н. УССР.

„. . . по верованию болгар — душа в образе птички или бабочки летит за телом до могилы и садится на ближайшее дерево, ожидая погребения; по совершении его она отправляется с своим проводником (ангелом) в далекий путь.“ Под черта е отбелязано: „Сообщено Л. Каравеловым“. Навярно по препоръка на своя приятел — българин, Котляревски използува често в труда си и сборника на братя Миладинови. Цитирани са и двете статии на Захари Княжески от „Журнал Мин. Нар. Просвещения.“

Още едно място в кореспонденцията на Котляревски свидетелствува за интереса му към българистиката. В писмо до А. А. Куник от август 1864 г. той благодари на колегата си „. . .за присылку вашего отчета о книге Лингенталя. С крайним нетерпением жду выхода самой книги, потому что этим предметом я некогда долго и усиленно занимался. . . Отчет Ваш я поручил одному болгарину перевести на болгарский язык и рукопись уже отправлена в Константинополь, где будет напечатана в историческом сборнике, издав. Славейковым.“[1]

Става дума за книгата на Захарие фон Лингентал „Приноси към историята на българската църква“, излязла в Петербург през 1864 г. Библиографски данни за нея, както и за рецензията на Куник, намираме в архива на Каравелов.[2] Много е вероятно той именно да е българинът, комуто Котляревски е дал да преведе отзива на Куник. Но за какъв исторически сборник, издаван от Славейков става дума, не можахме да изясним. Бихме посочили само, че в бр. 17 на в. „Македония“ от 25. III. 1867 г. е започнало печатането на „Исторический очьрк на старата българска църковна йерархия. (Превод).“ Но дали това е рецензията на Куник не можахме да установим, тъй като не разполагаме с оригинала. В бележките на Каравелов е казано, че рецензията е отпечатана в „Българска пчела“. И там не открихме такова нещо. Може би рецензията е била поместена в някой от броевете на „Българска пчела“, които не можахме да намерим (8, 9, 10 и 20 от 1864 г.)

В същото писмо Котляревски съобщава на Куник: „Новоболгарская Сбирка“ и брошюра Безсонова — никога не были и не будут в продаже, а потому составляют библиографическую редкость или вернее диковнику“. Това определение — „диковинка“ говори за иронично отношение на Котляревски към двете книги. Котляревски неведнъж се изказва за Безсонов с насмешка. Между другото и в същия обзор, в който влиза и рецензията за „Памятники народного быта болгар“. Към славянофилстващия българин Жинзифов Котляревски явно също не изпитва симпатии. И за двамата Каравелов и Котляревски са имали очевидно сходно мнение.

Както критичните бележки на Котляревски за „Памятники“, така и сведенията за българските обичаи, които Каравелов дава на учения за неговата дисертация, са свързани с прилагането на сравнително-историческия метод. Използуването му, разбира се, не е нещо, което характеризира именно Котляревски. Той е общ за всеки фолклорист от онова време, който съпоставя творчеството на различни славянски народи, или пък славянския фолклор с този на други национални общности — герман-

---

[1] Сочинения А. А. Котляревского, том IV, Спб., 1891, стр. XIV.

[2] Lingenthal, Zachariae. v. Beiträge zur Geschichte der Bulgarischen Kirche, St. Petersburg, 1864.

Куник, А. Донесение академика Куника о материалах для истории болгарской церкви. Соч. Захарие фон Лингенталь (Зап. Имп. акад. наук, 1864, т. V, стр. 254—262). Статья напечатана на болгарском языке в газете „Болгарска пчела“. Из архива на Любен Каравелов, стр. 579 и стр. 584.

ската, скандинавската и т. н. Все пак предполагаме, че Котляревски е насочвал Каравелов към използуване на този метод, а също и го предпазвал от крайностите, до които стигат някои изследователи, използуващи сравнително-историческия метод. В „Старина и народность за 1861 г.“ Котляревски разгръща възгледите си за сериозните резултати, до които довежда сравнителния метод, когато се прилага с необходимата прецизност. Особено силно е подчертал Котляревски, че без историческо и сравнително проучване не може да се стигне до задълбочено разбиране на народността.

Тези мисли съответствуват напълно на разбиранията на Каравелов. Неговите проучвания издават радостта на ентусиаста, открил, че строгото научно мислене подкрепя идеите, които го въодушевяват, че романтичните представи за древността и единството на славянските народи се потвърждава от изследванията на езиковеди, историци и фолклористи. Използуването на сравнително-историческия метод за установяване на сходствата и различията между славянските народи и от друга страна несъгласието с произволните хипотези на някои учени, които се мъчат изкуствено да реконструират славянска митология по чужди образци, характеризират както трудовете на Котляревски, така и проучванията на Каравелов. Тази близост показва също на каква основа почива дълготодишното им приятелство и сътрудничество.

И накрая ще отбележим, че А. А. Котляревски пръв въвежда в Киевския университет изучаването на българската литература. През учебната 1878—79 г. той чете на трети и четвърти курсове „История на българската и сръбската литература“.

Дружбата между Котляревски и Каравелов е била от полза и за двамата. От нашия писател украинският учен е получил интересни сведения за българските народни обичаи, разширил е познанията си в областта на българистиката, към която е проявявал голям интерес. Нашият възрожденец дължи на Котляревски ценни указания за своята работа върху славянския фолклор, изясняване и утвърждаване на редица възгледи, свързани с целите и методите на изследване на народното творчество. Каравелов е чел навярно и някои от литературоведските работи на Котляревски, например великолепната му рецензия за Марко Вовчок. Много близка по оценки до онова, което пишат за украинската писателка руските революционни демократи, рецензията на Котляревски навярно е допринесла за оформянето на Каравеловото отношение към основоположничката на реализма в украинската проза.

III

Възхищението от народното творчество е не само проява на естетическия вкус на Каравелов и Прижов; то лежи в основата на съществени страни във възгледите им за състоянието и развитието на съвременната литература. За двамата революционери фолклорът е в много отношения образец на художествено творчество. Създаден от народа, той отразява живота и стремежите му в достъпна за всекиго форма. Творец и „консуматор“ тук са едно и между тях няма и не може да има противоречие.

Иначе изглежда в очите на Прижов, а до известна степен навярно и на Каравелов, картината на тогавашната руска литература. Прижов я рисува в мрачни краски. За разлика от фолклора — подчертава той нееднократно — тя не отразява живота на народа и е недостъпна за него, защото я създа-

ват творци, принадлежащи към върхушката на обществото, художници, които са далеч от народа. Както Добролюбов и особено Писарев, Прижов не съзира народност в поезията на Пушкин и Лермонтов. По рязкост и категоричност на преценките той дори надминава учителите си. Прижов отрича не само Майков или Фет, не само Тургенев, но дори Гогол. „Мъртви души“ преценява като жалък и несполучил опит за приближаване към народа

Каравелов не ни е оставил оценки за Пушкин, Лермонтов, Тургенев. Но той изразява косвено отношението си с това, че не използува произведенията им като оръжие в идейната борба, която води, както прави с творчеството на Шевченко, Марко Вовчок, Некрасов, Крилов, Минаев и Михайлов.

В разбирането си за Гогол нашият възрожденец не следва крайните възгледи на своя приятел, може би впоследствие коригирани, и стои близко до Чернишевски в преклонението си пред творчеството на великия реалист, от когото се учи на безпощадно сатирично разобличаване на действителността.

Размислите на Каравелов и Прижов за това състояние на нещата, за начина да се излезе от него се оформят в цялостна система от възгледи за пътя на развитието на демократичното изкуство. В трудовете на руския разночинец тя е разгъната нашироко, с яснота и категоричност. У Каравелов някои моменти са само набелязани, други са намерили по-силен или по-слаб отзвук. Съгласието си със схващанията на Прижов нашият възрожденец е изразявал много често не с теоретични разсъждения, а чрез практиката си на писател и литературен критик. Затова, когато говорим за позициите на Каравелов по въпросите на изкуството, ще трябва да се обръщаме от време на време и към статиите на Прижов. Неговото въздействие върху нашия възрожденец е вън от съмнение и в работите на руския революционер често пъти намираме обяснение за определени схващания на Каравелов.

Прижов е убеден, че ако не беше настъпвало класово деление на обществото, ако масите не бяха отстранени от образованието, ако изкуството не беше станало привилегия, а често и празна забава на господствуващата върхушка, фоклорът щеше да прерасне естествено в демократично индивидуално творчество. В него се съдържат, в зачатъчно състояние, основните жанрове на съвременната литература: лирика, епос и драма. Ако не беше настъпил разривът между образовано съсловие и народа, тези жанрове щяха да се разгърнат в произведенията на съвременните творци не според чужди образци, а на национална, руска основа.

От схващането за фолклора като образец на творчество вече се оформят важни критерии за оценката на съвременните писатели. От тях се изисква максимална близост до народа и идеалното осъществяване на това изискване е появата на творци, дошли от недрата на народа. Второто условие за създаване на народностни произведения е те да бъдат достъпни по форма за широки читателски кръгове. При това и в теоретични разсъждения и на практика Каравелов и Прижов набелязват като сигурен начин за постигането на такава форма проникването в духа на народното творчество, близостта до фолклорната поетика.

С тези изисквания се преплитат критериите, в които Каравелов и Прижов следват утилитарните схващания за литературата на руските революционни демократи и най-вече на Добролюбов и Писарев.

Литературата трябва да отразява живота на масите от позициите на революционните идеи на времето. Тя трябва да дава на народа познания и възгледи, които да издигнат равнището му, да го подготвят за социални и национални освободителни борби.

Чернишевски, Добролюбов, Писарев също предполагат достъпността на художествените произведения за широки кръгове. Но не насочват към изразните средства на фолклора. Те са по-сдържани в отношението си към народното творчество и не свързват с него така тясно бъдещето на демократичната литература. Каравелов и Прижов поддържат тук собствени становища, които произтичат от специалните им занимания със славянски фолклор и налагат своеобразен отпечатък на разбиранията им за пътищата на изкуството. От такива позиции двамата революционери преценяват руската, украинската, българската и сръбската литература.

Прижов вижда, от една страна, руския фолклор, загубил през дългите години на крепостно робство голяма част от своите богатства, и, което е най-важно, своята жизненост. И от друга страна — съвременната руска литература, която се твори от представители на господствуващите съсловия.

Каравелов също проявява голяма взискателност към творците на българската и сръбската литература. Той рядко намира произведения, които да отговарят поне отчасти на изискванията, които поставя пред литературата като водач и учител на народа. Българските и сръбските стихоплетци и романописци будят негодуването на критика с нищожната тематика на произведенията си, със сантименталната, сълзлива интонация и „купешките“ изразни средства. Затова, особено в началото на 60-те години, Каравелов често повтаря, че най-доброто, което притежават българи и сърби, са техните сборници народни песни. „. . .две книги имаме за светът — казва той — и само из тие книги можем да изучим народният си език, народът си, неговата история, и неговият дух — тие книги са безценните сборници народни песни, които са събирани от Миладинова и Верковича.“[1] Същото твърди Каравелов и за сърбите.[2]

Онези произведения, които намира за възможно да похвали, той цени тъкмо затова, че авторите им са проникнали в духа на народното творчество. За книгата на Милован Янкович „Сръбският цар Стйепан“ Каравелов пише, че тя се отличава от произведенията на „гръмогласните“ и „въздишащите“ поети с това, че „. . .е пълна със здрава и човечна мисъл и чувствуване на такива естествени и просто казани истини, които ще разберат черногорец, шайкаш, хърватин, всеки сърбин, дори и българин.“ Янкович е разбрал „духът и сърцето на сръбския народ“[3] и затова е предал така вярно народния възглед за Крали Марко. Писателят дължи успеха си преди всичко на това, че „. . .много добре познава народните песни, живота и обичаите на народа, и той би направил много добре — продължава Каравелов — ако се заеме да напише разказ със същия език, със същите размери и със същия народен говор, на който сюжетът да не бъде цар Стйепан, нито Душан, нито пък нещо отживяло своето време, а належащ въпрос на съвременния живот.“[4]

---

[1] Акад. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 118.
[2] Пак там, стр. 431.
[3] Пак там, стр. 464.
[4] Пак там, стр. 492.

Характерни са и похвалата, и пожеланието. Творчеството на Янкович би задоволило напълно критика, ако в същия народностен дух и форма бяха изразени наболели въпроси на времето.

Нямаме свидетелства за оценката, дадена от Каравелов на Ботевата поезия. Но фактът, че печата стихотворенията му редом с народни песни, преводи из Шевченко и своите собствени произведения подсказва, че редакторът на „Свобода“ и „Независимост“ е виждал в Ботев поет, слял в творчеството си фолклорните традиции с революционно отражение на действителността. Може би за Каравелов това творчество е било залог, че и в българската литература ще се осъществи естественият преход от фолклор към индивидуално творчество на таланти, дошли от недрата на народа.

Най-пълно сливане на фолклорните традиции с отражение на съвременността от революционни позиции Каравелов и Прижов виждат в лириката на Тарас Шевченко и в прозата на Марко Вовчок.

Защо е станало това тъкмо в украинската литература?

Преди всичко — смятат Каравелов и Прижов — защото украинският народ по-малко време е бил закрепостен и е запазил по-добре своя обществен и духовен живот от пагубното влияние на самодържавието. Защото в неговия фолклор продължава да намира отражение не само далечното минало, но и съвременния живот на масите. Украинското народно творчество още има жизнени сокове, с които да подхрани творчеството на отделната личност, способна да продължи делото на кобзарите. Народът, който и до ден днешен тачи дълбоко своите певци, е способен да обикне силно и поета, който ще изрази мъката и стремежите, които го вълнуват сега.

Ето как пише за това Прижов: „В то время — казва той — как общество, благодаря готовым нормам, взятым у классицизма, набирало стишки и старалось растопырить их до гениальных созданий (Пушкин, Лермонтов), — в народе русском жила еще лирическая поэзия с той певучестью, которая присуща только славянскому слову, с тем необычайно правдивым чувством, которое сильно еще в малорусской песне, с теми, наконец, глубоко захваченным образами, о которых буржоазному стихотворцу никогда и не снилось, и поэзия эта истинная сказалась в Шевченко“.[1]

И другаде: „Мы указывали, что народные певцы проходят с народом через всю его историю, и там, где они сохранили свое народное значение, там цела, чиста и свежа самая народность и светла ее будущность. Там только могут совершаться такие явления, что народный кобзарь, как Шевченко, в одно и то же время и полный представитель народа, и вождь его на пути добра, и лучший поэт просвещенного общества.“[2]

Когато Каравелов, при всяко сравнение между българския и украинския фолклор подчертава тяхната голяма близост, когато пише в „Паметници“, в „Страницы из книги страданий болгарского племени“ и в много още произведения, че в България народните певци са обградени с голяма почит и любов, той мисли и за това, че тази близост крие надеждата нашият фолклор да стане основа за демократично индивидуално творчество на писатели и поети, тясно свързани с народа и неговите революционни борби.

---

[1] Цит. по А. Мазуркевич, И. Г. Прыжов, Киев, 1958, стр. 137.
[2] Пак там, стр. 239.

За Каравелов няма съмнение, че българският фолклор, както и украинският, е запазил своята основна функция и способност — да отразява живота на народа. Показателна е в това отношение дописката му до бр. 130 на в. „Голос“ от 1867 г. Нашият публицист опровергава западния печат, който тръби, че освободителното движение сред южните славяни се крепи на руски рубли. „Где русские рубли, которые будто бы Россия сорит в Турции по славянским карманам? — пита той. — Видно, эти славянские карманы слишком продырявлены руками турецких сборщиков податей и в них не могут удержаться русские рубли, так что турецкие славяне продолжают оставаться „голи и боси“, как та песенная „голая и босая болгарка“, поповская дочь, за которою болгарский поп, ее отец, ничего не может дать в приданое, кроме черных очей и черной косы, по счасть“ неотрезанной в зачет недоимков.“[1] Или статията „Болгарские инсургенты“, в която взима като особено достоверен източник за хайдушкото движение песента „Развевай байрак, ти Мануш войвода.“

За Каравелов няма съмнение, че българският и сръбският фолклор не са загубили своето богатство и сила. Най-пагубно за народното творчество е според него класовото деление на обществото. Каравелов е смятал навярно, че за съществуването на фолклора дори турското робство е било по-малко страшно, отколкото би бил продължителният разрив между образовано съсловие и народ. Каравелов твърди също, че творчеството на южните славяни се е опазило твърде добре от разрушаващото въздействие на религията. „А нам кажется — пише той, възразявайки на А. Василевич — что ни одно славянское племя не сохранило в такой свежести древние славянские верования и ни на один народ христианство не имело так мало влияния, как на сербов.“[2]

Това опазено богатство на южните славяни ще бъде и основата за тяхната нова, истински демократична, близка до фолклора съвременна литература.

Нашият писател се е стремял да осъществи това сливане на фолклора с индивидуалното творчество в своите стихотворения и в част от своите повести. В тях той отразява животрептущите проблеми на своето време, но ги свързва тясно в съдържание и форма, в тематика и изразни средства с народното творчество. Как и доколко е осъществил Караволов синтеза, към който се е стремял — този въпрос изисква специално проучване. Тук искахме да посочим редица предпоставки, обусловили някои страни в Каравеловите възгледи за художественото творчество. С тях съвсем не се изчерпват схващанията му в тази област. И творчеството на писателя, и преводите, които той е направил, и редица негови изказвания показват, че той не смята литературата, изградена върху фолклорна основа, за единствено възможна, необходима и полезна. Повести като „Крива ли е съдбата?“ или „Отмъщение“ и „После отмъщението“ сочат, че Каравелов се е стремял към много по-широка тематика, която предполага и изразни средства, различни от тези на фолклора. Но схващанията на нашия възрожденец за значението и ролята на произведения, опрени на народното творчество в една млада, зараждаща се литература представляват интерес, а те са свързани тясно тъкмо с разбиранията му за отличителните свойства на украинския и южнославянския фолклор, които му определят особено място във формирането и развитието на новата демократична литература на украинския и на южнославянските народи.

---

[1] Акад. М. Димитров, Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 210.
[2] Пак там, стр. 398—399.

ЛАРОШФУКО

ЧОВЕКЪТ И ПИСАТЕЛЯТ[1]

Михаил Арнаудов

1

В лицето на Ларошфуко трябва да виждаме не само големия писател, проявил в максимите и сентенциите си тънка наблюдателност и оригинално остроумие, но и гордия светски човек, чийто девиз е „честта и славата“ и чиято дейност протича главно във военни предприятия и опасни заговори. Писателят тук се проявява сравнително късно, едва тогава, когато е загубена всяка надежда за успехи на политическо поприще и когато тежки разочарования и физически недъзи заставят волевия мъж да се оттегли в спокойно отдалечение от бурния обществен живот. Твърде показателен за истинското честолюбие на Ларошфуко е фактът, че за отпечатване на прочутия си сборник Р а з м и с л и от 1665 г. той се решава когато е достигнал 52-годишна възраст и че поводът тук е появата — мимо знанието и съгласието на автора — на едно „лошо копие“ от ръкописа му, способно да даде превратно мнение за първообраза. За лаврите на писател той не е ламтял ни най-малко, макар да му са се удавали лесно стихове и да се е опитвал с успех в съставяне на мемоари. Истинското си прославяне той е търсел в подвизи с меча: военното изкуство той е смятал винаги „по-благородно и по-бляскаво“ от изкуството на словото. За да разберем не само това предпочитане, но и изобщо духовния лик на Ларошфуко, потребно е да хвърлим бегъл поглед върху жизнената съдба на човека, заел такова видно място в литературната история на френския XVII век.

Ларошфуко е издънка на прочут аристократически род, засвидетелствуван вече в XI век. Роден в Париж на 15 септември 1613 г., той има за прадеди провинциални феодали, отличили се в много сражения. Под името Франсоа VI, принц дьо Марсияк (така се нарича той докато е жив баща му, Франсоа V, дук дьо Ларошфуко), младият човек получава чисто военно възпитание, единственото, което прилича на класата му. Твърде рано, едва 15-годишен, той бива оженен. От брака си той има осем деца — пет сина и три дъщери. Взел участие във войните срещу Италия и Испания, той се доближава до двореца на Лудвик XIII и се намесва в интригите срещу всесилния пръв министър кардинал Ришельо. Нареждайки се в лагера на мнимо неоправданите феодали, които оспорват привилегиите на

---

[1] Статията е написана по случай 300-годишнината от първата публикация на прочутите максими и сентенции на Ларошфуко.

кралската власт, той служи преди всичко на личните си кариеристични интереси. Ние сме в епохата на т. н. Фронда, на бунтарското движение против короната от 1648 до 1653 г., възглавявано от гордия и самоуверен принц дьо Конде и дейно подкрепяно от безскрупулния в интригите си Пол дьо Гонди, помощник на парижкия архиепископ и после негов наследник под името кардинал дьо Рес. В широкия заговор са замесени дук Бофор, принц Елбьоф, дук Лонгвил, енергичната му съпруга дукеса Лонгвил и други знатни лица и полководци. Конфликтът между властта и недоволните велможи възниква по повод на тежките данъци, довели до силно недоволство всред народа и в парламента. Той се изостря особено, когато парламентът се обявява против фискалната политика на кардинал Мазарини, наследник на Ришельо. Постепенно борбата, при многократни прехвърляния на водачите от един в друг лагер, се изражда в котерийни ежби, при безпринципни компромиси и дори при изневяра, когато Конде търси споразумение с противници около краля или вън от Франция.

Ларошфуко проявява, още като принц дьо Марсияк, истинска храброст на бойното поле, но въпреки заслугите си не спечелва разположението на Лудвик XIII, било поради близостта си до майка му Ана Австрийска и г-жа Отфор, ревнувана от краля, било поради връзките си с фрондистите. Без ясно определени и строго следвани цели, той се поддава на внушения от разни страни в зависимост от настроения на момента. Забравяйки семейството си, той изпада под влиянието на дукеса дьо Шеврьоз, ловка интригантка, много по-възрастна от него, в която е влюбен и която действува за отвличане на кралицата-майка, тиранизирана от Ришельо. Заговорът не успява и Ларошфуко бива затворен в Бастилията. Интерниран после в провинцията, той бива помилван от Ришельо. Идват нови походи в Холандия, гдето той получава тежки рани, и ново сближение с фрондистите, както и участие в заговора на Сен-Марс в полза на кралицата. Смъртта на Ришельо в 1642 г. и на Лудвик XIII на следната година дава възможност на кралицата, провъзгласена за регентка при сина си, младия Лудвик XIV, да се отплати на приятелите си. Но тя се оказва непризнателна и колеблива, изпадайки под пълното влияние на новия пръв министър, кардинал Мазарини. Ларошфуко е силно обиден от отказа на кардинала да признае някои негови частни привилегии, с каквито се ползуват големите васали и принцовете от кралския род, именно правото на жена му да сяда на стол в присъствието на краля и правото на самия него да влиза с каляска в двора на Лувър. Силно засегнат в безмерното си честолюбие, той се обявява отново против Мазарини, без да спечелва обаче доверието на фрондистите. „Приятел на откровеността“, както го нарича групата на кардинала, Ларошфуко страда толкова от непостоянството си, колкото и от коварството и хитростта на онези, за които прави толкова жертви. Особено дълбоко го оскърбява, след скъсването му с г-жа Шеврьоз, изневярата на г-жа Лонгвил, към която той е силно привързан и от която има син. Придворната дама Мотвил бележи в своите мемоари това за енергичната и красива Лонгвил: „Нейната душа, способна за най-големи проекти и най-силни страсти, се беше дотолкова очаровала от илюзии за слава и почести, че тя се поддаде самодоволно на съветите на един господин (т. е. Ларошфуко), който имаше много дух, и то най-приятен; но понеже у него бе силно развито честолюбието, той се привърза към нея поради намерението си да отмъсти на кралицата и прогони нейния министър. . . , както и поради страстта си към нея!“ Кой кого увлича, мъчно може да се реши при еднаквата жажда за въздигане у две натури,

неспособни да търпят някакво посредствено положение. Абсолютната монархия, установена щом Лудвик XIV достига в 1851 г. своето пълнолетие, поставя всякого от съперниците за големство на подходящото му място, а частно хората на перото (повечето от тях без намерение да правят пóлитика), получават възможност да работят спокойно. Паскал пише тогава своите „Провинциални писма“, Молиер своите комедии, Лафонтен своите басни, Боало своите сатири, Расин своите трагедии, Босюе своите речи. Недоволните и безсилни вече за заговори аристократи стават тогава или пòкорни и смирени царедворци, или пък — като Сен-Симон, кардинал Рес и Ларошфуко — се залавят за своите мемоари, далеч от тържествата и развлеченията на двореца.

2

Ларошфуко не пожелава изпърво да се възползува от амнистията на краля. Отчаян и озлобен, той като че ли не иска да се откаже от намеренията си да продължи борбата против младия автократ и да си отмъсти на онези, които са го довели до унижението му. Грешките на другите той долавя вярно, но собствената си вина той не може да познае и признае. Обстоятелствата обаче са по-силни от намеренията и чувствата му. Погрижил се да тури в ред объркани те си сметки, без да получи от Конде големите си вземания, той трябва да подреди и имуществените си отношения, за което голяма услуга му оказва един опитен и верен интендант. От страна на краля той вижда все пак дотолкова известно снизхождение, доколкото — без да бъде вече сам търсен лично — най-големият му син бива настанен на военна служба, подобно на по-младото поколение аристократи, отърсили се от гордостта и илюзиите на бащите си и доволни, че могат да се радват на някакви почести и облаги в обкръжението на краля, а не да комплотират безразсъдно.

Завърнал се от провинцията отново в Париж, Ларошфуко заживява усамотено, поддържайки приятелство с мъже и жени, способни да споделят най-съкровените му убеждения и умствените му интереси. Нека не се забравя, че вече по-рано той е усвоил в салона на морално безукорната маркиза Ранбуйе вкуса за духовити беседи и за литература, който не го напуска вече никога. Двете красиви дъщери на маркизата са привличали в този кръг най-видните светски лица и най-значителните по хубостта или остроумието си дами. Тук са се преценявали новите произведения на писателите, тук са се обсъждали сериозни въпроси на науката и изкуството, напр. въпроси дали положителното знание или поезията стои по-високо, историята или поезията заслужава предпочитане, кои правописни правила са задължителни, кои думи и изрази трябва да се избягват в по-високия стил и т. н. В старанието да освободи езика от всичко вулгарно и да се пази ревниво изискан стил в мнения и маниери на обществото тук се е стигало до прекалена строгост, осмеяна от Молиер и Боало. Все пак на „превзетите“ (les Précieuses) от дом Ранбуйе не може да се отнеме заслугата да са допринесли за пречистването на литературния език и за изтънчаването на вкуса, за точност и яснота в израза на мисълта. Значение за естетическото или идейното превъзпитание на обществото добиват и срещите с видни дами и господа в други салони, напр. на г-ца Скюдери, сама писателка, на образованата г-жа Сабле, на ексцентричната г-ца Монпансие, която запечатва в своите мемоари истински типове на времето.

Ларошфуко намира голямо удоволствие да се намесва в обсъжданията на въпроси от литературен и философски характер, да се проявява с духовити психологически портрети или сентенциозно изказани наблюдения. През 1658 г. г-ца Монпансие има цастливото хрумване да покани всички свои гости да се обрисуват сами в кратки автобиографични очерци, като пример за почина си дава тя самата. Подобно на нея, която разкрива доста непринудено всичко външно и вътрешно у себе си, своя духовен облик, своите навици и наклонности, другите ѝ приятели и приятелки се решават да покажат, доколкото позволява искреността им, все тъй открито добро и лошо на природата си. Сборникът портрети се явява отпечатан анонимно на следната година. Ларошфуко е застъпен тук с един автопортрет, който представя негов пръв литературен опит. Любопитно е да узнаем как се вижда и рисува един салонен кавалер, който съвсем не се мисли още призван да блести с качества, каквито имат известните вече на публиката писатели.

Запознал ни първо с физическия си образ, като не пропуска и най-малки подробности за ръста, лицето и маниерите си, Ларошфуко отбелязва „нещо тъжно и гордо“ в изгледа си, меката си меланхолия, мъчнотията си да се изказва поради това по-определено, стеснителността си в обществото, неспособността си да намира удоволствие в шегите, разсмеяли другите, и способността си да пише добре и в проза и в стихове, без да има честолюбието да се налага с нея. По-нататък той признава радостта си да чете книги, които обогатяват ума му, и склонността си към размисли насаме или в разговор с умни приятели. Не отрича той слабостта си да води спорове и да се разгорещява повече, отколкото е прилично, като достига и до несправедливи обвинения. В замяна той се въодушевява от желание да бъде „благовъзпитан“ и да търпи да му се правят забележки и се посочват недостатъците му. Морално погледнато, той не бил склонен към омраза, без това да значело, че е неспособен за отмъщение при обиди и клевети.

По възможност искрен в изповедта си, Ларошфуко отбелязва правилно мрачното си настроение, подсилено от всичко преживяно във Фрондата, и склонността си към размисли и към излагането им писмено в най-кратка форма. Отричайки си честолюбието да бъде писател, той е на мнение и по-общо: „Честолюбието не ме владее никога!“ Но това може да се приеме толкова по-малко, колкото е по-важно да узнаем, че не бил чувствителен за каквато и да било милост към нещастните, макар и да проявявал на дело някакво състрадание. Помощта, оказвана в такива случаи, не трябвало според него „до отслаби сърцето“ му, тъй като омилостивяването не било достойно и полезно за една „здрава душа“. Моралът в случая стои в пълно съгласие с разбиранията на философи като Декарт, Монтен и Лабрюйер, които намират, че една силна духом натура не трябвало да губи самообладание чрез отдаване на състрадание. Мнението на Ларошфуко не отговаря напълно на истинското му поведение, тъй като в своите „Разни размисли“ той признава изрично, че бил способен да споделя всички скърби на приятелите си, дори да жертвува собствените си интереси за техните. Г-жа Севине, твърде близка до Ларошфуко и кръга му, също свидетелствува, че сърцето му било по-меко отколкото сам той искал да показва. Студенината и безучастието при него идват по-скоро като повеля на съзнанието му, повлияно от понятия и нрави на средата, отколкото като непосредствен вътрешен подтик. В този смисъл трябва да се разбира и мнението на Ларошфуко, по същество едно аристократи-

ческо предубеждение, че милостта трябвало „да се предостави на простия народ“, който вършел всичко под влиянието на чувства и страсти, а не по здрав разум.

3

Достигнал по-късно до един момент в живота си, когато се чувствува изморен и изхабен от безрезултатните боричкания за власт и суетна слава, Ларошфуко ламти за по-спокойни сърдечни и умствени увлечения, търси дружбата с жени, които са престанали да се вълнуват прекомерно и отбягват всякакви тревожни изживявания. Госпожа Сабле, към която той се привързва сега, е вече 60-годишна. Забравяйки бурното си минало, тя намира мир за душата си в строгия морал на янсенистите и в приятелство с мъже, съчетали мъдрост с деликатна чувствителност, у които философията и литературните интереси са заместили напълно политиката. Сама тя е запозната отлично с идеите на Декарт и Монтен, обича сериозните разговори, гледа с пренебрежение на светските сплетни. Нейно любимо занимание сега е да пише максими и да подтиква и другите към подобна литература. Ако Паскал набелязва все тогава своите М и с л и не без влиянието на обитателите в манастира Пор-Роаял, не е никак чудно, че и г-жа Сабле усвоява такъв навик от същия религиозно-културен център, с който тя поддържа връзки.

Максимите, които в надпревара биват съчинявани от Сабле, Ларошфуко и техните приятели, минават от ръка на ръка, подлагат се на поправки, добиват постепенно окончателната си форма и особения си личен отпечатък. Научил веднъж, че Сабле е съставила някои нови максими, Ларошфуко ѝ пише вежливо-сърдито: „Питам Ви с чиста съвест, справедливо ли е да пишете вие такива неща, без да ми ги показвате? Ако знаете какво искрено доверие Ви оказвах при работата си и как сентенциите ми ставаха сентенции само след като Вие ги одобрявахте, Вие не можете да отречете всички, понеже много от тях са от Вас.“ Може би Ларошфуко преувеличава, от куртоазия, заслугата на приятелката си във възникването на собствения си сборник, но нещо напълно вярно има в установяването на едно сътрудничество, свързано със себеотречение от страна на светската жена, която няма претенциите на писател.

Голямо участие при тези обсъждания на съставеното от Сабле и Ларошфуко взема духовитият Еспре, който по-рано е бил посетител в салона Рамбуйе, а по-късно, подтикнат от близките си, издава в 1669 г. „Политически максими в стихове“, а в 1678 г. трактата „Лъжливостта на човешките добродетели“, в който като основа на добродетелите се посочва радикалната суета. Изпращайки веднъж на Еспре някаква своя максима, Ларошфуко го моли: „Съобщете ми какво там трябва да променя“ и настоява да покаже Еспре собствените си сентенции на г-жа Сабле, за да я подтикне да поработи и тя над своите подобни неща, като се увеличи общият („нашият“) запас. Канейки се друг път да отиде за известно време в провинцията, Ларошфуко моли г-жа Сабле: „Между това, ако има някоя нова максима, моля Ви най-смирено да ми я изпратите. Г-н Еспре е възхитен от максимата Ви за ревността.“ Трети път той съжалява в писмо, че на един обяд у Сабле били изнесени сентенции, които той не знаел, и тя бърза да му ги изпрати за преглед. Той ги връща бързо, като забелязва, че поръчал на Еспре да дойде и прегледа целия сборник. Наскоро той ѝ изпраща предговора към своите подредени максими, с молба да се произ-

несе тя върху него. За една максима на Еспре той говори в друго писмо до Сабле: „Намирам тази максима за най-хубавата на света. Не можех да я чуя без учудване.“ Разменявайки така постоянно откритията си в областта на максимите, те се критикуват или възхищават един от други без всякаква следа от ревност. Заявявайки в едно писмо до Сабле: „Здравият смисъл и благоразумието са еднакви при всички възрасти“, но че „вкусовете не съвпадат винаги“, той я пита, какво би трябвало да се промени в изпратените негови 15 максими. Тя ги връща, правейки малки уговорки и хвалейки повече от тях като „правилни, проницателни и дори чудесни“. При ново запитване за промени в други свои максими Ларошфуко благодари предварително за съветите, които очаква, добавяйки знаменателно: „Вие не можете да отхвърлите всичките, понеже има много от тях Ваши.“

За оживеното занимание в тази среда с работа над афористично изказани мисли може да се съди по интересното наблюдение на Ларошфуко във връзка с една максима на Еспре. „Не зная, пише той на Сабле, дали сте забелязали, че желанието да се правят сентенции е станало заразително като хремата: има тук ученици на г. Балзак (авторът на правила по риторика от XVII век), които, дочули за това, не искат да правят нищо друго.“ Модата в случая се дължи в голяма степен на самата г-жа Сабле, чийто салон по-рано е упражнявал голямо влияние върху разговори и теми на литературата у съвременниците.

Покрай тази дама значително място в сърдечния живот и в творческите усилия на Ларошфуко държи г-жа Мари-Мадлен Лафайет, с която той се сближава по-тясно към 1665 г. Той е тогава на 52 години, тя на 32. Бившият фрондист се е отдал на примирение с постигналите го злочестини, проникнато от тиха тъга; а тя, рано овдовялата, се е отдръпнала от висшето общество, отвратена от интригите му, отбягвайки поради крехкото си здраве всякакви тревоги. Всичкото ѝ внимание е насочено към литературата, дарби за която не ѝ липсват, и към сериозни и умни приятелки и приятели, на първо място г-жа Севине и Ларошфуко. Дружбата ѝ с последния се оказва еднакво благотворна и за двете страни. Ако Ларошфуко, под нейно влияние, обуздава все повече темперамента си, изоставяйки и разядливите си съмнения, Лафайет свиква покрай него да цени по-обективно неща и хора и да разбира смисъла на живота. „Той ми даде своето остроумие, аз преобразих сърцето му“, признава тя пред близките си. „Мисля, пише г-жа Севине, която ги вижда често и се възхищава от дружбата им, че никоя страст не надминава силата на една такава общност.“ Злословието, тъй обикнато тогава, както всякога, не засяга с обидни подозрения едно приятелство, което ощастливя две богато надарени натури. Към обикнатия кръг посетители тук спадат първенци на духа и словото като Корней, Молиер, Боало, Лафонтен, които четат тук своите неиздадени неща. Г-жа Лафайет, която е минала през школата на салон Рамбуйе, е жена с рядко образование, тя чете свободно гръцки, латински, италиански, пише романи, един от които, Принцеса дьо Клев (1674), издава висок талант за психологически рисунък и остава бележито творение на XVII в., незагубило и сега цената си. Прикована често на леглото, поради постоянните си болести, тя има за утеха край себе си все тъй тежко болния от подагра Ларошфуко. Той умира на 12 март 1680 г., тя 13 години по-късно, докрай пазейки най-скъп спомен за изключителната негова привързаност.

Би могло да се помисли, че максимите и сентенциите на Ларошфуко представляват, поради сътрудничеството на близките му, някакво колективно дело, покрито пред света само по необходимост с едно единствено име. В действителност индивидуалното начало тук изпъква безусловно, щом вникнем правилно в произхода и характера на сборника. Влиянието от страна на г-жа Сабле отначало, а след третото издание на книгата и от страна на г-жа Севине, г-ца Скюдери, г-жа Лафайет и други, е безспорно. И все пак всичко основно в наблюдения, идеи и стилно съвършенство, въпреки толкова съвети и поправки, носи печата на един личен дух, на една оригинална психологическа концепция. След дълга и непрекъсната работа над текста, внасяйки там множество отсенки в израза и мненията, целещи да направят приемлива строгата присъда над човешките чувства и наклонности, Ларошфуко достига до изданието от 1665 г., озаглавено Réflexions ou Sentences et maximes morales. То е придружено от неподписан предговор, който се дължи несъмнено на автора и в който е направен опит да се защити трудът от обвинението за прекален песимизъм, за несъгласие на възгледите с морала на църквата и за опасността да бъдат увредени с някои максими обществените и лични добродетели. Ясно е, че укорите от подобно естество са били повдигнати още при непозволеното от автора анонимно издание от година по-рано, за което г-жа Лафайет се произнася с огорчение: „Колко поквара трябва да има в духа и в сърцето, за да се измисли всичко това!“ Промените в следващите издания с внесените тъй често смекчаващи уговорки „в повечето случаи, понякога, често, почти“, показват колко присърце е вземал авторът възраженията, които той търпи, без да бъде разколебан всъщност. При второто издание (1666) максимите спадат от 316 на 302, понеже се изоставят някои повторения или някои заемки от Сабле и Еспре. Третото издание (1671) е обаче значително увеличено, при отпечатаните 341 максими; четвъртото (1675) още повече — с 416 максими; а петото (1678), докато авторът е още жив, нараства на 504 максими. В предговора към това последно издание се твърди, че то било по-точно от първите четири и че успехът му между читателите правел излишна всяка друга похвала. Отговаряйки на известни критики, Ларошфуко препоръчва изрично да не се разбира под думата и н т е р е с всякога материалната облага, а да се допуска често стремежът към чест и слава; и после: да се прави разлика между порочните човешки прояви, на които по правило се позовава книгата, и добродетелите на широкото общество, опазени „по висока милост“, като доказ за отсъствие на поквара у мнозинството. Шестото посмъртно и попълнено издание на книгата съдържа 554 максими. Меродавно за всякога остава петото издание. Многото нови издания до днес съдържат откритите в ръкописа на автора пропуснати номера 505 до 564, както и изоставените в четирите предишни издания 565 до 641, слаби в някое отношение или само варианти на приетите изпърво.

Произходът на сборника трябва да си мислим приблизително така, както и възникването на неговия пряк образец, О п и т и т е на Монтен от 1580 г. Тук и там авторите започват записките си някак случайно, фиксирайки опита си и мненията си било при прочит на древни и нови моралисти, било при хрумвания по разни поводи. Но докато Монтен се опира винаги на една богата писмена традиция, която той използува и осмисля по свой начин, Ларошфуко не знае никакви справки от този род,

задоволявайки се със собствените си наблюдения и изводи. И двамата пишат без строго определен план, не се грижат за систематичен подбор на примерите и доказателствата си. Все пак Монтен групира факти и мнения около някоя главна тема, докато Ларошфуко предпочита непринудената свобода в подреждането на максимите си, намирайки по-интересно за читателя разнообразието при прехода от едни към други мисли и случаи. Анекдотичното, епизодичното, грабнатото направо от опита или споменте у Монтен е тук изключено. Предпочитайки не конкретното, а обобщеното наблюдение, идеята, подсказана от преживяно и обмислено, Ларошфуко нарушава принципа си само при своите по-късни Нови размисли, гдето редица наблюдения са развити по-обстойно и придружени с примери от прекия опит от историята. Иначе по правило той държи на кратките формули, които напомнят по техника и недоизказаност народните пословици или апофтегмите на старите писатели. Тези апофтегми, както се знае, изказват важни или духовити наблюдения и възгледи от всякакъв род, включени, за лесно запомняне, в най-сбити изречения. На тях отговарят — формално и по смисъл — сентенциите у по-нови писатели, „Denksprüche“ у немците (у Гьоте напр.). При максимите, тъй родствени по същество и израз, тежестта пада предимно върху философските обобщения, върху правилата или началата, определили поведението ни или преценката ни на нещата. Едните и другите добиват своята стойност в зависимост от способността ни за вникване в обективно даденото или от субективното ни разположение, тъй като и тук, както при поезията или философията, от значение е личният дух на читателя, с темперамента, въображението, волята и разсъдната енергия у всекиго.

Важен елемент при максимите и сентенциите е проявената в тях живост на ума, леката и проницателна все пак игра на мисълта, която французите означават с думата esprit, а англичаните с wit. Касае се тук до „духовитост“ или „остроумие“, които поразяват с оригинален подбор на наблюдаваните или въобразените неща и с находчивост на израза. Прав е Волтер, когато определя esprit като вид ново сравнение, което изисква да се съчетаят непредвидено отдалечени представи или да се разединят две мнимо свързани представи, при развито чувство за тънко осмиване („атическа сол“). Това качество на ума е присъщо в по-значителна степен на лица и среди с жива впечатлителност за всичко превратно или ексцентрично в характерите и отношенията.

5

Поради пъстрия състав на сборника на Ларошфуко някои критици бяха склонни да отричат на автора всяка цялостна философия, всяка явна или скрита идейна връзка между отделните максими и сентенции. Това мнение издава всъщност грешка, която правят и онези, които смятат преценките и мненията на автора за строго лично достояние, а не за схващания и възгледи на една по-широка среда, на голяма част от обществото, което живее и с традициите на миналото. Личност и среда тук се срещат в много съществени точки на светогледа, и то на един светоглед, който не е никъде абстрактно формулиран, макар и да се чувствува най-определено на всяка стъпка в мислите на автора. По същество тук имаме една от няколкото исторически форми на епикурейската етика, която изтъква правото на егоистичните стремежи на човека, която признава удоволствието и ползата като главен двигател на волята. Ларошфуко се

схожда в главните точки на своите психологически и етически начала с тези на английския философ от средата на XVII век, Хобс, който вижда в самолюбието и интереса на човека основните пружини на действията му. Като Хобс и Ларошфуко мисли и съвременникът им кардинал Рес, който твърди: „Най-правилната максима, за да съдим здраво за намеренията на хората, е да познаем техните интереси.“ И друг път пак този ловък политически комедиант дава съвета: „Не разглеждайте другите по отношение към Вас, а по отношение към самите тях. Взрете се в техните интереси: знайте, че тези интереси подтикват почти всички хора да действуват, че повечето от тези, които Ви обичат и ценят, обичат хиляди пъти повече себе си и се боят главно от своята гибел вместо да желаят Вашето величие.“ Такава груба откровеност, отрекла по-благородните подбуди, характеризира и мемоарите на една дама от века на Лудвик XIV — г-жа Мотвил, когато тя, въпреки личните си високи морални качества, намира смелост да твърди, въз основа на преки наблюдения върху военната и цивилната аристокрация: „Няма доброта у човека; най-малкото, тя е рядка. Само интересът, единствено, той може да обедини толкова противоположности. Той е господар на сърцата; той управлява света и хората в техните добри и лоши дела; той поражда омразата; и той подтиква към онова неискрено приятелство, което придворните си дават вид да имат един за други.“

По-строго едва ли може да се съди за високото общество на XVII век, отколкото прави това една жена, доказала своето голямо безпристрастие. Но и в света по-долу, всред гражданството, предадено на администрация, промишленост и други професии, царят същите нрави, същите понятия, така че и за XVIII век Гьоте се решава, въпреки личната си снизходителност към хорските слабости, да говори: „Егоизмът и завистта ще продължат като зли демони своята борба винаги. . .“ Това той казва пред секретаря си Екерман (25. II. 1824), имайки предвид партийно-политическите ежби, но то важи и по-общо, в смисъл, както говори Гьоте пред друг близък (Ример, 1807), че навред, във всички среди, честолюбието и стремежът към материално доволство били факторите, които подтикват всеки социален напредък.

Ларошфуко не е нито поет като Расин или Гьоте, нито философ от разреда на Русо или Кант. Той не дава нигде живи портрети на страстите и желанията, той не поставя норми за морала, важещи за всички епохи. С обективността и благоразумието, които характеризират метода на немските философи, в Метафизика на нравите (1785) Кант анализира добродетели и пороци в тяхната типична първооснова, като изтъква преимуществата на първите, на нравственото съвършенство, подчинено на вътрешния категорически императив. Без предубеждение и пристрастие философът търси правилния път към душевно равновесие, като се отбягва лъжата, скъперничеството, изневярата и користта и се предпочитат благодеянията, признателността, приятелството и т. н. Ларошфуко не търси нравствени критерии, които би могли да спасят човечеството от падение; строго дидактически цели той не преследва, убеден, че хората малко зачитат правилата, несъобразни с техните инстинкти. Той прави практическа психология, като разкрива слабостите на човешката природа, като посочва надмощието на отрицателните черти, на суетата, лицемерието, безсърдечието, лъжата, грубия интерес и т. н., за да не мине за повърхностен и наивен мечтател.

Ясно е, че сам Ларошфуко е изживял всички или повечето от тези слабости, разкривани от него ту с овладяно отвращение, ту със снизходителна усмивка. „Това е човекът изобщо“, иска да каже той, като извинява накрай толкова падения и намира похвала за редица изключения. Като него мислят и други моралисти от някога и по-късно, и дори в най-ново време един романист с широка култура и световен опит като Съмърсет Моам може да пише в един мемоарен труд от 1933 г. (The summing up) следното: „Аз не виждам особена разлика между хората. Всички са смес от велико и дребнаво, от добродетели и пороци, от благородство и низост. . . Сам аз не се смятам ни по-добър, ни по-лош от мнозинството хора, но аз зная, че ако разкажа за всичките си постъпки, извършени през живота ми, и за всички мисли, които са се зараждали в главата ми, светът би ме взел за чудовище. Не мога да разбера как някои се решават да осъждат другите, когато би трябвало сами да се досещат за собствените си мисли.“

Търсейки главния стимул на човешките наклонности, Ларошфуко попада на егоизма. Без особено доверие в разума и в здравия смисъл, той вярва, че не те ръководят хората, а страстите, а жаждата за материални блага и удоволствия. Самолюбието е другото име на егоизма. В една изоставена по-късна максима (доста дълга и повторение на друга, по-къса) той дава такова определение на това свойство:

„Самолюбието е любов към самия себе си и към всички неща за самия него; то прави хората да бъдат и автолатри (себепоклонници) и тирани спрямо другите, ако съдбата им даде средствата за това. То не се осланя на нищо извън себе си и не се спира на чужди предмети, освен както пчелите на цветята, за да извлече, което му е присъщо. . . То е всички противоположности: то е заповедническо и послушно, искрено и лицемерно, състрадателно и жестоко, боязливо и смело; то има различни насоки, различните темпераменти, които го правят да се посвещава ту на славата, ту на богатството, ту на удоволствията; то ги мени според смяната на възрасти, съдби и опит; но нему е безразлично да ги има в множество или само едно, понеже то се дели на много и се събира в едно, когато потрябва и както му харесва. . . То е във всички житейски положения и във всички условия, то живее от всичко и от нищо, то се приспособява към всички неща и към тяхната липса; то минава дори в партията на хората, които воюват с него; то влиза в техните намерения и, което е удивително, то мрази самото себе си с тях, то съзаклятничи за своето отстраняване, то работи дори за своето съсипване; накрай, то се грижи само за да се утвърди; и постигне ли това, то иска да бъде противник на себе си. Не трябва следователно да се чудим, ако понякога то се съчетава с най-сурова строгост и влиза тъй смело в дружба с нея, за да се затрие, тъй като в същия момент, когато се унищожава в едно отношение, то се възстановява в друго. Когато мислим, че то напуска своето удоволствие, всъщност то само го прекъсва или променя, и дори когато то е победено или сме повярвали, че е поразено, ние го виждаме да тържествува в своето поражение. Ето картината на самолюбието, чийто цял живот е голямо и дълго движение. Морето е неговият осезателен образ; самолюбието намира в непрекъснатия прилив и отлив на своите вълни верен израз на буйната последователност на своите мисли и на своите вечни промени.“

Тук, в това дълго описание, имаме не отделни максими, а комплекс от мисли около една тема, която засяга корена на човешките чувства и стремежи. Всеки човек е за себе си самоцел: всичко, което той желае и върши, е насочено преди всичко към личното благополучие, добре или зле разбрано. Волтер е съгласен с Ларошфуко, като разсъждава така: „Самолюбието не е престъпление, то е естествено чувство на всеки човек. То е много по-близо до суетата, отколкото до злодеянието. То е средство за нашето съхранение. То е необходимо, то ни е драго, то ни прави удоволствие, но то трябва да се прикрива.“ Ларошфуко е съзнал по-рано това оправдание на всесилното самолюбие, въпреки всичките му несимпатични и опасни страни (затова то трябва да се прикрива!), дошли като неизбежни последици от положителните му качества. Добър психолог, Ларошфуко открива във всички дела и помисли на човека действието на един егоизъм, съумял да си даде вид на полезен съюзник. „Самолюбието е най-големият от всички ласкатели“, твърди той. „Самолюбието е по-ловко от най-ловкия светски човек“: то подвежда към „тънко лицемерие“ всекиго от нас без стеснение и без срам. Не говори ли и Молиер същото: „Лицемерието е моден порок, а всички модни пороци минават за добродетели.“ Смесването на добродетели и пороци е нещо обикновено: те изтичат от една и съща нужда за постигане на определена цел. Отрекъл или ограничил някои най-ценни в етическо отношение пориви на сърцето, Ларошфуко съглежда дори в приятелството и любовта, в скромността и искреността участието на предосъдителни егоистични намерения, на самолюбието, неотвратимо в своя деспотизъм.

Самолюбието се проявява най-дръзко при догонване на личния интерес, безразлично интерес материален или морален. „Интересът говори всякакъв език, играе всички роли, дори тази на незаинтересуваност.“ „Интересът туря в действие всички добродетели и пороци.“ Ако едни хора той заслепява, на други той „отваря очите“. На всяка стъпка ние наблюдаваме как „добродетелите се губят така в интереса, както реките се губят в морето“. За мото на сборника си Ларошфуко поставя максимата: „Нашите добродетели са най-често само прикрити пороци.“ Очевидно, под „порок“ тук се мисли за неизменната намеса на някаква лична полза. Ако авторът вмъква ограничението „най-често“, вместо мисленото и писаното отначало „винаги“, то е за да бъде смекчена, по желанието на добри съветници, рязката присъда, както това се прави и в други сентенции, сторили се на читателите прекалено строги в отрицанието на добродетелите. Установил истинската стойност на последните, Ларошфуко подвежда под един знаменател най-разнородни чувства и намерения, имайки предвид наблюдаваното с остро око общество. Неговият начин да анализира и обобщава е все пак по-друг от този на моралисти и мемоаристи като кардинал дьо Рец и Сен-Симон. Ако те рисуват портрети и описват случаи, прибягвайки до разказна нагледност и нескривана остра критика, Ларошфуко страни от едното и от другото, за да въздейства не толкова на въображението ни, колкото на разума. Пострадал като тях, уязвен в най-съкровените си надежди, нашият психолог изнася наблюденията и мненията си, без да жигосва пряко, без да изповядва открито огорчението си, омразата си. Той се стреми към спокойствието и обективността на философа, запазвайки благородството на един издигнат дух. Той не е тъй суров в песимизма си, както се показва на пръв поглед, и той съди

някак великодушно, като държи отговорна за много човешки слабости естествената немощ на разума. „Нямаме достатъчно сила, за да следваме разума си“, мисли той веднъж примирително. Но не казва ли приблизително същото и Паскал все тогава: „Човек не действува по разум, който е същина на духа му.“

Одобряват ли някои от съвременниците, особено близките до Пор-Роаял (с техния християнски светоглед за порочното наследство у човека), изобщо снизходително философията на Ларошфуко, други я осъждат решително. В писмо един последовател на Паскал се изказва така: „Няма нищо по-силно, по-искрено и дори по-християнско (от максимите на Ларошфуко). Това е сатира срещу покварата на човешката природа, с нейния първороден грях.“ Мнозина от първите читатели обаче са на друго мнение, виждат главно пристрастието на автора към отрицателната преценка на добродетелите, смущават се от разкриването на егоистичното начало като основен нагон. Някои от сътрудниците на Ларошфуко се боят да поемат отговорност за делото му, да минат за съмишленици или вдъхновители на мрачния психолог на нравите. Едни от тях обвиняват Ларошфуко, че изказвал повече личните си предразположения, а не истината и че преувеличавал значението на интереса. Други се вълнуват от пълното недоверие към чистите подбуди в чувства и дела, учудват се на покварения сърце на самия автор, което могло да подведе някои наивни души. Трети виждат в максимите много острумие, често правдиви наблюдения и присъди, без да се осмеляват обаче да ги хвалят открито, за да не минат за жестоки песимисти. И по-късно положителни и отрицателни мнения тук се разпределят твърде неравномерно, така че ако един поклонник на френския XVII век в литературата, авторитетният Низар, намира всичко у Ларошфуко за безусловно вярно в етическо отношение, други, по-скептични към психологическия опит на миналото, се резервират да споделят характерологията на Ларошфуко, ценейки по-високо оригиналната сентенциозна заостреност на формулите му, а не присъдите му.

7

Не подлежи на съмнение: доктрината тук извиква немалко основателни възражения, главно поради своята тъй ограничителна, тъй догматична строгост.

Принципът за личния интерес, правдив несъмнено в един по-общ смисъл, не означава ни най-малко всесилието на този вътрешен диктат. Срещу него стои често и у всички една съвест, един вроден или подсилен от възпитанието алтруизъм, способен за жертви, готов да се противопостави на самолюбието или да върви в съгласие с него, доколкото личната гордост, личното достойнство позволяват това. Интересът не е единственият ключ за влизане в интимния свят на една душа, в която съжителствуват видимо несъвместимо настроения и чувства. В действителност тук цари най-голямо разнообразие, при възможност да се примиряват егоистични и неегоистични подбуди, користни съображения и благородни чувства, сурова ненавист и нежно състрадание, готово за незаинтересувана помощ. Един по-висок нравствен интерес задължава неволно за отстъпление от грубия практически интерес, създавайки ни силно удоволствие и някаква чиста радост за способността ни да обичаме и да се трогваме от доброто. Още Паскал изтъкваше, че колкото повече разбулваме вътрешния човек, толкова по-често откриваме съвместимостта на слабости и величие; и

все той, в съгласие с Монтен (както това забелязва и Вовнарг), пише: „Тази двойственост на човека е тъй явна, че някои стигат до вярата да има човек две души. . .“ Душата е единна и неделима, но антагонизмът на противодействуващите сили не е някакво рядко изключение. Неоправдано е да виждаме всякога в една постъпка само един-единствен и то безусловно егоистичен мотив. Не всичко в щедростта е дело на суетата, не всичко в храбростта е проява на сметка за награда или похвала. Има храброст в името на честта, на дълга, има лично и масово безстрашие, изтъкано от чисто съчувствие или от патриотически екстаз. Случаите на смели рискове, подсказани от висока хуманност, не са тъй редки, както си ги представя философията на студения егоизъм.

Приятелството, мисли нашият песимист, е само „взаимно зачитане на интересите“, само „размяна на добри услуги“ — и нищо повече. Разбира се, много дружби и връзки в обществото се дължат на заинтересованост от себично естество. Но не показва ли опитът, че има дружби и връзки, в които се влага признание на чужди качества, възторг, преданост, готовност за услуги без каквито и да било вулгарни съображения? Как да си обясним случаят със самия Ларошфуко, който — като че ли на пук на сентенцията му за приятелството — в автопортрета си от 1659 г. признава: „Обичам приятелите си, обичам ги по такъв начин, че не бих се поколебал да пожертвувам моите интереси за техните?“ Искреността тук е доказана с несъмнени примери. Но не са ли и други хора все тъй способни да пренебрегват личните си изгоди, за да изпитват радост от чистите си услуги?

Честността в очите на Ларошфуко е също тъй подозрителна в подбудите си, например при жените, които скъпели за нея „от любов към доброто име и спокойствието си“; но защо тя трябва да бъде отречена изобщо? „Нравствената строгост на жените е труфило и гиздило, което те прибавят към красотата си.“ Допустимо е да бъде така в немалко случаи. Но не се ли прекланя сам Ларошфуко пред умни и уважаеми жени, у които безукорният идеал, както при г-жа Севине напр., не е бил външна украса? Дължи ли се щедростта всякога на „суетата за даряване“ или може да бъде израз на доброта и чиста преданост? Нима сърдечната дружба или състраданието не значат тук нищо? Може да се усмихнем неволно при максимата „Ние имаме достатъчно сили, за да понесем чуждото нещастие“; можем за момент да повярваме в това хитро изобличение. Но нима човек е всякога тъй себичен, тъй хладно безстрастен в такива случаи и не проявяват ли множина най-искрена, дълбока милост към онеправданите от съдбата и достойни за уважение хора? Законното чувство на самосъхранение, при невъзможност да страдаме безутешно при всяка чужда злополука, не означава ни най-малко отказ от морала на любовта и на почит към ближния. Вярно е в други случаи, че жени плачат, за да засвидетелствуват само външно милостта си или просто „за да избегнат укора, че не плачат“; но не текат ли често и сълзи на най-искрено състрадание?

Биха могли така да се повдигнат много възражения срещу максимите на Ларошфуко, особено при онези, в които истината е доста изопачена или подправена чрез някоя пикантна забележка, игра на досетливото въображение. Не стига ли Грим, умният приятел на Волтер и Дидро, до там да мисли, че „няма форма по-противоположна на истината“ от максимите с тяхната дръзка едностранчивост? И не отбелязва ли сам Ларошфуко в редица случаи чувства, идеи, цели при дадени действия, които не биха говорили в полза на обикнатия му възглед за мнимите морални под-

буди? Вземем ли във внимание всичко относително или парадоксално на обобщенията, спокойно бихме дошли до заключение, че всъщност егоистичното начало у човека не е тъй съдбовно противоположно на алтруистичното, за да не могат да бъдат двете примирявани в някои от приложенията си. Ларошфуко едва ли би чернел тъй често човешката природа, ако не беше изпитал толкова огорчения и измами, по вина на чужда умисъл и на личното си чрезмерно честолюбие. Той, лъганият безмилостно, се коригира по-късно в някои точки на песимизма си, без да се отрича обаче от формули, запечатали вече жестокото му недоверие към хората, превърнато в идея-фикс.

Правилно разбрани откъм условията или несигурната си в много отношения психологическа правда, максимите на Ларошфуко харесват обикновено на скептичните натури, склонни да търсят предимно отрицателното в нрави и характери, да отхвърлят или ограничават идеалните страни на чувства и убеждения. Хелвеций, философът-материалист от XVIII век, се възхищава от проницателността на нашия песимист, пишейки: „Лесно е да забележим, че самолюбието е чувство, вкоренено у човека от природата, че това чувство се преобразява у всекиго в порок или добродетел. Познанието на тези идеи ще предпази Ларошфуко от често повтаряния укор, че той виждал човечеството в твърде мрачен вид. Той го е познал такова, каквото е". Сантименталният Русо, все тогава, не е съгласен с това разбиране. Като отхвърля аристократическото предубеждение за грубост или поквара на простолюдието, той, демократът, полага тежест върху вродената доброта на народа, неповлиян от извращенията на културата. Привеждайки в романа си Нова Елоиза едно мнение на героинята, заето от Ларошфуко, той забелязва недоволен: „Бих бил изненадан, ако тя цитираше този автор при всеки друг случай. Никога тази печална книга няма да бъде по вкуса на добрите хора. "Като Русо мисли и поклонникът на класическата и на християнската философия дьо Саси, когато в 1858 г. заявява, че не обичал максимите на Ларошфуко. „Моето отвращение е непобедимо, аз смятам тези максими за лоша книга. . . Чувствувам, че те опетняват душата ми и унижават сърцето ми." Този чувствителен религиозен моралист не може да търпи дори Молиер и Волтер, понеже те служели на безверието и не носели никаква утеха за окаяното човечество.

Шопенхауер, философът-мизантроп, който вижда навсякъде тържеството на една тъмна воля, намира, че Ларошфуко могъл да бъде такъв добър ръководител в частния ни живот, какъвто бил Макиавели за политическия. Съзирайки във всички човешки дела егоистичното начало, той е готов да подчертае като практически морал лозунга на егоиста: „Всичко за мене, нищо за другите." Милостта като проява на несъмнена, но егоистична в корена си добродетел той свежда към формулата: „Откриване на собствените ни нещастия в нещастията на другите." За един епикуреец като Сент Бьов, знаменитият критик от епохата на романтизма, разочарован от хората и склонен да вижда у героите на политиката и литературата не само дарбите им, но и тщеславието им, Ларошфуко е отличен учител и утешител с правдивата си анкета. Иполит Тен, позитивистът, споделя становището на Сент Бьов и намира Ларошфуко почти напълно прав в утвърждаването на егоизма и интереса като спътници на

добродетелите. „Ние имаме, пише той, в Произхода на съвременна Франция, хубави страсти и благородни чувства и самолюбието си, но истинската добродетел, онази, която дефинират стоиците и християните, се среща само в книгите по философия и в учебниците по благочестие.“ Но още социологът-политик Бенжамен Констан, автор на бележития психологически роман Адолф (1879), гдето личи необикновено вникване в анатомията на човешките страсти, препоръчваше благоразумно да се внесе в максимите на Ларошфуко важната поправка, че те биха били напълно правдиви само при условие да се добави в тях и всичко противоположно на теорията им. Защото чувства и наклонности на хората винаги могат да бъдат най-различно тълкувани, съобразно с личния ъгъл на виждане и разбиране.

Крайно благосклонна оценка за нашия моралист е дадена в прекрасната история на френската литература от Гюстав Лансон, гдето четем: „Всяка от мислите на Ларошфуко представя колекция от факти, която може да подскаже много други подобни. Тук имаме един наистина полезен и днес сборник за всекиго, който не би се задоволил да го прочете само веднъж. При тези максими всеки от нас може да си спомни и прибави своя опит, като го осъзнае и подготви за прилагане. Това е сборник, който ни разочарова дори от самите нас. Лекарство против наивността, но и лекарство против суетата е той. Против малкия том, изцяло отличен и богат по същество, могат да говорят зле само онези, които не са могли да се познаят в него.“

Любопитно е да забележим пътем, че българската философско-етическа мисъл не се е занимавала с личността и идеите на Ларошфуко и че единственият моралист у нас с по-оригинални възгледи върху психологията на характерите, именно д-р Иван Селимински, възприема към средата на XIX век изцяло теорията му, без да го споменава изрично. Говорейки веднъж с приятеля си П. Кисимов, той заявява: „Никой нищо не прави на този свят — нито добро, нито зло — без интерес. Преди всичко творителят има предвид своята лична полза. За народно добро уж, за патриотизъм уж — празна приказка.“ На възражението на Кисимов, че сам Селимински работи безкористно, като патриот и че завещава всичкия си голям имот за просветата на отечеството си, Селимински отговаря спокойно: „Пак за интерес, с разлика само — интерес морален, за слава и добро име.“ Повлиян от мислителите-сензуалисти на XVIII век, нашият мемоарист усвоява безрезервно идеята за морален интерес, която изповядва и Ларошфуко, примирявайки някак егоистичното и алтруистичното разбиране на самолюбието.

Бурдо, добре осведоменият биограф на Ларошфуко, като тегли в по-ново време сумата на разните осветления върху максимите и сентенциите му, намира, че в последните се кръстосват или застъпват толкова обикновените понятия на XVIII век за дълга и честта, колкото и предубеждението на самия автор, възпитан в недоверие към практическия морал на обществото. Истината, съдено по възможност обективно, би трябвало да се търси по средата между вярното вникване в скритите пружини на чувствата и страстите и тенденциозното им тълкуване от скептиците. Правдиви в основата си са максимите за силата на интереса, стига да не се отива до радикално непризнаване на инстинкта за добротворство. Други максими преувеличават ролята на порочните страсти, отричайки възможността за чисти мотиви в морала, както е например при хапливата ирония за честта на жените. Трети вид афоризми важат само твърде условно.

предимно за изключителни случаи, както е например при скритото удоволствие от нещастията на близките ни. Четвърти вид издават явна преднамереност за разкриване на долни, недостойни подбуди дори при несъмнено честно мислени постъпки. Има най-сетне покрай някои банални хрумвания (напр. и максимата, че смъртта и слънцето не могат да бъдат гледани втренчено), мнения, които звучат недоказано обидно за човека изобщо, каквато е максимата, поставена за епиграф на сборника, за добродетелите като по правило прикрити пороци.

За обяснение на увлечението в посока на несмекчен в нищо песимизъм, подправил целия емоционален живот, трябва да се помни, покрай покварата на обществото в XVII век и личният опит на младия Ларошфуко. Поразен от толкова измама и лицемерие наоколо си, прозрял рано всичко суетно, глупаво и смешно в маниерите или страстите, той има само рядко възможността да наблюдава благородно-прости и непорочни души, затова ги и отминава като изключения. Той плаща освен това данък и на болезненото си раздразнение, на жаждата си за отмъщение, старателно скрита под общи принципи и порицания, също и на сарказма си, обуздан в благовидни съвети — да не се поддаваме на бегли впечатления и престорени уверения, да търсим всякога зад красивите фрази и пози подозрителни задни цели. Знаят ли се тези особености в опита и мъдростта на Ларошфуко, лесно е да бъде внесен надлъжният коректив в редица мними аксиоми, за да се предпазваме от крайностите на някои дефиниции, без да подценяваме психологическата им правда и духовитостта им. Формата тук важи необикновено много, толкова, колкото и самото съдържание. Тя говори за изискан езиков усет, за умение да се включи значителен идеен материал в най-ограничен обем, да се постигне внушителна краткост при размисли, които отвеждат далеко. Тъкмо това формално съвършенство на максимите отличава тъй изгодно автора, поставяйки го заслужено покрай другите големи моралисти на XVII и XVIII век. Ларошфуко е класик на дадения литературен род, на максимите, които по яснота, точност и стегнатост съперничат на най-доброто, което ни дават майсторите тук в световната литература.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С НИКОЛАЙ ХРЕЛКОВ

Борис Делчев

1

Това беше една сутрин в първите дни на месец септември 1950 година. След като закусихме в един от крайбрежните хотели на Монтрьо, където случайно бяхме попаднали през нощта, и след като направихме малка разходка из парка, за да се порадваме на швейцарската природа, ние тръгнахме отново на път. Предстоеше ни дълъг преход до Париж, но същевременно не ни се искаше да пропуснем една щастлива възможност — да посетим знаменития Шильонски замък, който предната вечер бяхме подминали. Нямахме време за губене, затова трябваше бърже да избираме. И, разбира се, избрахме онова, което можеше да се окаже неповторимо. Така вместо към Лозана, както подсказваше благоразумието, завихме в обратна посока и се понесохме към Шильон. И отведнъж потънахме отново в швейцарския пейзаж: отдясно спокойната лазурна шир на Леман, стляво предпланините на швейцарските Алпи, а в дъното на югоизток заснежените конуси на Дан-дю-Миди, леко позлатени от септемврийското слънце. Гледах тази картина, изпълнена с живописно величие, и неусетно зримото започна да отстъпва място на едно вълнение, което нощният сън беше прекъснал. Както при първата среща със заснежените грамади, аз се почувствувах още веднъж в духовната и емоционална атмосфера на един от моите поети, който беше минал някога от тук и беше населил алпийския пейзаж със сенките на своето въображение. Но вместо мрачните призраци от предната вечер, сега, под влияние на утринната бистрота, неволно бях потърсил в него онова, което предрича края на една кошмарна нощ. И го бях намерил в тези два стиха, които неочаквано изплаваха в съзнанието ми:

Разсъмва се. В дълбоките пожари
на утринта ехти една тръба!

Не ми е известно как се отразява поетическото слово върху другите хора, но мога да кажа, че на мене, покрай другото, то оказва и един малко по-особен ефект на въздействие, който условно бих нарекъл възпламеняване със закъснител.

След като са изтекли месеци и дори години от прочитането на някое стихотворение, така че понякога ми е трудно да си спомня за него, в даден момент — под влияние на една случка, на един пейзаж или просто на една случайно дочута фраза — мракът на забравата започва да се разсейва и в паметта ми неочаквано се събужда някога възприетото и някога преживяното. В такива случаи обикновено в съзнанието ми се появява най-напред някаква откъсната характерна дума, която на пръв поглед не казва нищо особено. След това, включена в една верижна реакция на мисълта, тази дума постепенно изважда от небитието един стих, после една строфа, друга строфа, а накрая и цяло стихотворение, та дори и обстановката, при която е било прочетено за пръв път. По този начин за кратко време вниманието ми се насочва в една неподозирана посока и аз почти механически започвам да повтарям един текст, който дотогава

не ми е идвал на ум или малко ме е занимавал. И това продължава често пъти твърде дълго, за да се прекъсне едвам тогава, когато всекидневието вземе връх или едно посилно преживяване прекъсне асоциативните връзки с миналото.

Такова възпламеняване със закъснител аз преживях и в онези дни, за които говоря.

Случи се така, че нашето заминаване за Париж беше свързано с много непредвидени залисии. Цяла седмица преди това, вместо да се ползувам от броените свободни дни (ние бяхме дошли в годишна отпуска), аз трябваше да се занимавам със служебни въпроси и да тичам от сутрин до вечер по министерства и по разни културни институти. Бях така зает и така улисан, че не ми оставаше време нито да се видя с приятели, нито дори да хвърля поглед върху вестниците, които обикновено са първата ми сутрешна грижа. Не стига това, но последва едно мъчително пътуване с влак през Букурещ и друго не така мъчително, но още по-трескаво с кола от Будапеща нататък. Макар и да бързахме, желанието ни да видим нови неща надделя и вместо на запад, по познатия път, завихме на юг и през Грац и Филлах се озовахме в Италия. Настъпиха няколко дни на лудешко тичане. Въпреки умората, не желаехме да пропуснем нищо: нито красотите на италианския север, нито Биеналето и прочутата Академия на Венеция, нито галерия „Брера“ и манастира Санта Мария дела Грацие със знаменитата „Тайна вечеря“ на Леонардо в Милано — нищо от историята и от артистичната слава на Италия, което можеше да се срещне и види по пътя ни. Затова когато след няколко дни напуснахме столицата на Ломбардия и час-два по-късно се понесохме по живописния бряг на Лаго Маджоре, почувствувах се така обременен с впечатления, както никога преди това. Гледах чудния пейзаж наоколо не с радост, а с някакво убито любопитство и ми се струваше, че нищо вече не можеше да привлече моето внимание и да ме извади от състоянието на душевна инертност. Но оказа се, че не беше точно така. И наистина, когато надвечер пресякохме първия хребет на Алпите оттатък Домосола и от един завой над Рона далече пред нас между облаците се показа като привидение каменистият масив на Юнгфрау, аз неочаквано трепнах, сякаш се бях събудил от някаква лека дремка, и почувствувах, че душевната ми инертност започна да се разсейва. Стори ми се за момент, че посред тези неизбродими грамади, които бяха започнали да ме изморяват със своята потискаща мощ, бях доловил присъствието на нещо познато, което идеше като далечен отглас от някакво съкровено преживяване. И преди още да разбера какво ставаше, в съзнанието ми изплаваха някога изречени думи, за които много време преди това не бях и помислял. Минута по-късно тези хаотично разхвърляни думи незабелязано се свързаха една с друга, добиха формата на стихотворна реч и аз започнах мълчаливо да повтарям:

Додето се кълби мъгла
и вечерта пълзи по хребети
към притаения Монблан —
в долините въздъхва нощ.
. . . . . .
. . . И черните завеси се разгъват:
далеч проблясват Ница, Сен-Мориц —
и в трепетните дълбини потъват.

Така въпреки голямата умора, в онзи късен следобед аз се оживих и неочаквано се намерих сред поетическите видения на Николай Хрелков от неговия „Среднощен конгрес“. И понеже думата води към дума и мисълта към друга мисъл, много скоро по веригата на спомените се върнах назад и в паметта ми нахлуха изневиделица забравени разговори и споделени признания. В продължение на няколко часа, до късното ни настаняване в Монтрьо, аз неволно мислех за поета, когото поради заетост през краткия си престой в София не бях потърсил.

Години преди това в приятелски разговор аз бях слушал, а след това и писах в една моя статия, че както повечето хора на изкуството и Хрелков е преживял моменти на творчески съмнения. Нещо повече, разколебан в своите възможности, по едно време той решил да провери дали е поет и както съветва в такива случаи Райнер-Мария Рилке, престанал да пише (неизвестно по какъв начин до Хрелков беше стигнало ехо от писмата на Рилке до Франц-Ксавер Капус, в едно от които се казва: „Изповядайте се пред самия вас: бихте ли умрели, ако ви беше забранено да пишете?. . . Стигнете по собствен път до най-откровен отговор. Ако този отговор е утвърдителен, ако можехте да посрещнете един толкова важен въпрос с едно мощно и просто: „Т р я б в а“, тогава устройте живота си според тази необходимост“). Отначало така взетото решение не изисквало никакви душевни усилия и Хрелков бил склонен да приеме, че и за него, както за мнозина други, поетическите опити са обикновен грях на младостта. Скоро обаче, обхванат от тревога пред международните конфликти, които се подготвяха тогава — тревога, която през двайсетте години беше влязла в ежедневието на всички честни хора, той почувствувал, че съзнанието му все по-често се връща към мъчителните спомени от Първата световна война и незабелязано се изпълва с образи и картини от някога преживяното. Тези образи, смътни отначало, постепенно добиват индивидуално очертание, стават осезаеми и започват все по-настойчиво да търсят външен словесен израз. Така те заживяват свой друг живот и се превръщат по повеля на въображението в конгрес на мъртъвци, който трябва да осъди човекоизтреблението. Но такъв необикновен конгрес не може да заседава където и да било. Затова, макар идеята да била вече узряла, и в ушите му да звучели отчетливо словата на делегатите, Хрелков все още не се решавал да пристъпи към работа. Обладан от вътрешно изискване за единство, той чувствувал необходимост да разгъне необикновеното действие в една условно-романтична обстановка, единствено подходяща за случая, но му било трудно да я намери. И тук, както става понякога, му дошъл на помощ случаят.

Тъкмо по времето, когато „Среднощен конгрес“ излизал от своя първоначален замисъл и придобивал словесна и композиционна форма, Хрелков бил заставен да пътува от Париж за Виена през Швейцария (това било, струва ми се, през последната година на неговия емигрантски живот). Така по волята на обстоятелствата той се озовал за няколко часа сред живописния пейзаж на Алпите. Пред погледа му като исполински привидения се издигали на възбог недостъпни каменисти зъбери, покрити с вечен сняг и забулени в мъгла. Както никъде другаде в Европа, тук могъществото на природата се налага с необикновена сила и придава на величественото измерения, които го приближават до приказното. Попаднал в този лабиринт, човек добива усещането, че се е отделил от всекидневието и общува с вечността. Такова чувство обладало и младия Хрелков. И тласнат от потока на въображението, неочаквано за самия себе си, той прави едно откритие: само тук, сред това царство от скали, снегове и облаци, където реалност и фантастика са неотделими, може да заседава един конгрес на мъртъвци. Така изневиделица търсеното е намерено. От този момент нататък поетът е под натиска на една непреодолима вътрешна сила. И той намира спокойствие само тогава, когато вижда пред себе си първите наброски на поемата.

Това ми беше поверил някога Хрелков — това и писах. Но в онзи момент (1938) неговата изповед имаше за мене чисто констативно значение. Тя приличаше на пояснение към някаква негласна литературна анкета. По друг начин я бих почувствувал обаче в онзи късен следобед, когато уморени и обръгнали от впечатления, заслизахме към долината на Рона. В онзи момент аз не само знаех, а вече и сам чувствувах защо поетът беше решил, че тук трябваше да се срещат на посмъртен конгрес жертвите на човекоизтреблението.

И ето сега, когато на път за Шильон пред нас се извиси отново каменното чело на Алпите, аз неволно се върнах към онова, което нощта беше прекъснала. В паметта ми нахлуха пак някога прочетени стихове и някога изречени думи. Споменът ме поде-

отдалечи ме от зримото и неочаквано, както и предния ден, аз се намерих още един път в духовния и поетически свят на Хрелков.

Не ще и дума, Шильонският замък ми направи много силно впечатление. В продължение на повече от един час ние обхождахме зала след зала, етаж след етаж, за да проникнем на края и в мрачното каменно приземие, до самата езерна повърхност, което пази спомена за злощастния Франсоа дьо Бонивар. През цялото това време аз се бях превърнал в слух и зрение: стараех се да съединя онова, което слушах от развеждача, с онова, което знаех от поемата на Байрон (бях я чел някога в руския превод на В. Жуковски). Така, застанал някъде между историческата правда и легендата, аз бях облъхнат от симпатия към човека, който още в първите десетилетия на новото време беше дръзнал да защищава свободата. Неговият ренесансов образ — не толкова романтическият герой от поемата на Байрон, който обиква безнадеждността и накрая почти съжалява за тъмницата: „. . . I regain'd my freedom with a sigh" („Получих свободата си с въздишка") — неговият образ, възкръсен от разказа и от обстановката, изпълни цялото ми съзнание и даде друга насока на моите мисли. И все пак, случи се така, че аз трябваше да се върна още един път към прекъснатия спомен, но вече не поради каприза на въображението, а поради една съвсем друга причина.

Същия ден към пладне пристигнахме в Женева. Привлечени от необикновената гледка, която се разкри пред нас, ние спряхме за малко да се полюбуваме на крайбрежната перспектива, после направихме бърза обиколка из парка на някогашното Общество на народите и накрая влязохме да обядваме в някакъв ресторант. След това, без да губим време, защото Париж беше далече, веднага започнахме да се настаняваме в колата. И не зная защо, дали от досада или за да проверя нещо, докато чакахме обичайната техническа проверка преди дълъг път, за присегнах и взех един от българските вестници, които небрежно бяхме нахвърляли над задната седалка (случи се „Работническо дело"). Хвърлих разсеян поглед върху заглавието, прелистих бавно и на втора страница погледът ми падна върху една снимка: „Николай Хрелков в работната си стая", под която бяха поместени извадки от „Бойчиновският последен бой" и „Среднощен конгрес". „Виж ти — мина ми през ума — помислиш си за човека, и той насреща". Но веднага се сетих, че такова нещо се прави по някакъв важен повод и потърсих с очи да разбера на какво се дължеше това внимание. Миг само и по мене премина някаква тръпка. Долу по средата, под черна линия, беше казано всичко: „Поетът, гражданинът Николай Хрелков почина след дълго и мъчително боледуване. . . Стори ми се, че някой ме зашлеви изневиделица и спрях, без да чета по-нататък. Така, в някакво тръпно състояние, останах неподвижен пет-шест безкрайни секунди. След това се съвзех и първата ми мисъл беше да видя датата на вестника: 27 август 1950 година. Смъртта беше последвала предния ден — няколко дни преди нашето заминаване от България.

Чудно нещо наистина! Вестниците бяха писали, радиото беше разгласило новината, но потънал в служебни задължения, аз бях минал покрай събитието, без да го забележа. Как беше станало всичко това — не можех да разбера. Знам само, че в онзи момент ме беше връхлетяло някакво смесено мъчително чувство: от една страна, скръбта за човека, с когото ме свързваше дългогодишно приятелство, а от друга — спотаено негодувание срещу коварството на случайността, която със своята нелепост ми беше попречила да му отдам един последен акт на внимание. Както и да е, под въздействие на станалото аз бях загубил интерес към онова, което ме заобикаляше, и небрежно захвърлих настрана географската карта, по която дотогава внимателно следях нашия път през Европа. Какво се е случило с нас след това — не си спомням. Станало беше раздвижило моето въображение и аз неволно се бях насочил в друга посока — към някои преживелици от миналото, които неочаквано бяха изскочили от тъмните ъгли на забравата.

Към тези преживелици, пощадени от времето, аз се връщам и днес, за да посоча някои особености в личността и творческото дело на поета.

2

От моята дългогодишна близост с Хрелков, която продължи повече от десетилетие и половина, един случай, при това най-отдалеченият по време, е останал най-непокътнат в съзнанието ми. Това е моята първа и неочаквана среща с него, която ни сближи, преди да започне нашето лично познанство. Не знам дали поради свежестта на младежкото ми възприятие или поради стълкновението, с което е свързана, и днес, след толкова години, аз мога да я възпроизведа с една почти документална точност.

Разбира се, не говоря за литературната среща с поета, която се губи нейде към средата на двайсетте години. Тази среща ще е станала или върху страниците на списание „Нов път“, което през моето ранно юношество се разпространяваше наред с нелегалната литература, или малко по-късно върху страниците на седмичника „Наковалня“. Говоря за нещо друго: за моя пръв досег с човека — онзи досег, който ми даде възможност да съединя в неразделно единство името и живия образ на Николай Хрелков. А повод за това даде едно литературно четене в някогашния Свободен университет (сега Висш икономически институт „Карл Маркс“). То стана през пролетта на 1932 година (едно вестникарско съобщение ми позволява да посоча и точната дата — 3 април) и беше, струва ми се, първата обществена проява от този вид, с която новооснованият Съюз на трудовоборческите писатели се представи на софийската публика.

Преди години, като изтъкваше необикновените заслуги на радиото за разпространяване на музикалната култура, един известен музикален деец посочваше и слабата страна на това техническо завоевание, за която малцина си дават сметка. Понеже в наше време достъпът до музикалната творба се свежда често до завъртане на едно копче, казваше той, това вече могат да си позволят и онези, за които тази творба не представлява насъщна духовна потреба. А щом е така, ние се отдалечаваме от ентусиазма на онези, които в героичните години на музиката изминаваха с дилижанс пътя от Виена до Залцбург, за да чуят един концерт на Моцарт. Нещо подобно, струва ми се, може да се каже и за литературата. Днес, когато разстоянието между творци и читатели е по-късо от всеки друг път, човек трудно може да си представи какъв отзвук имаше за нас в онова време едно литературно четене на прогресивните писатели. То даваше възможност не само да се приближим до творците на една литература, която беше за нас насъщна духовна потреба, а и нещо повече — да се почувствуваме в среда на единомишленици и така да подсилим в себе си надеждите пред бъдещето, за което мечтаехме и работехме. Такова именно беше и четенето, за което става дума.

Виждам и сега голямата зала, оживена като кошер, която този път по един необикновен повод беше побрала една публика малко необичайна за това място.

Трябва да кажа, че в онези години аз бях студент по правото, и понеже сегашният ректорат беше още в строеж, нашият факултет до скоро преди това се помещаваше в зданието на Свободния университет. Тук в продължение на цели четири семестра аз бях слушал лекции, бях полагал изпити и съвсем естествено можех да се смятам до известна степен в своя обстановка. Същевременно, поради туй, че свързвах мястото с такива дисциплини като черковното право на С. С. Бобчев и финансовата наука на Петко Стоянов, които предизвикваха в мене нескривано отвращение, винаги когато случаят ме връщаше към това царство на младостта, неочаквано изпитвах едно още незаглъхнало чувство на досада. За моe учудване обаче, този път не стана това, което можеше да се очаква. Поради някаква причина, която тласна вниманието ми в друга насока, аз нито забелязах познатата обстановка, нито се върнах към неприятния спомен от някога преживяното.

Разбира се, аудитория № 1 си беше все такава, каквато я помнех от миналото. Както и по-рано, тя беше препълнена предимно с млади хора и в първия момент човек можеше да помисли, че се намира наистина посред студенти от един с в о б о д е н у н и в е р с и т е т, където разликата във възрасти и професии е неизбежна. Всъщност

обаче не беше така. И това личеше не толкова от някакви външни белези, колкото от нещо друго, което се носи във въздуха и обикновено трудно се поддава на определение. Не беше необходима голяма наблюдателност, за да се види, че тази публика се беше притекла тук не от принудата на една задължителна дисциплина, а по свое желание. Тя носеше нещо от непосредствеността на обикновения човек и беше изпълнена с особена душевна заинтересованост, в която любопитството да се видят някои свои хора на перото се съчетаваше с жаждата да се чуе един глас, който силните на деня се стараеха да заглушат. Затова още с влизането си аз се озовах в една напрегната емоционална атмосфера, която ме поде и ме изпълни с едно чувство на радостно очакване, несъвместимо с познатата школска досада.

Както можеше и да се предположи, пръв се яви пред публиката Людмил Стоянов, който по онова време се оформяше вече като обединителна личност сред прогресивните художници на словото и започваше да играе важна роля в новооснования съюз. След него се заредиха писатели от по-младото поколение като Христо Радевски, Вичо Иванов, Боян Дановски и някои други, сътрудници на тогавашния прогресивен печат, повечето от които преди това бях имал случай да видя. Накрая, след близо час и половина, когато ентусиазмът на публиката вече започваше да губи своя тонус, до катедрата застана някакъв кокалест гигант на средна възраст, с хлътнали широки гърди, с едра, леко олисяла глава и високо членесто чело, по което личеха шевовете на черепа. Приведен напред и с едно по-високо рамо, както изглеждат обикновено хората, свикнали да се свиват от студ, той държеше в ръката си бял лист и трепереше от възбуда. Останах с впечатление, че непознатият идваше да съобщи някаква тревожна новина и несъзнателно се ослушах да чуя какво щеше да каже. Вместо това обаче, той се огледа за момент наоколо, за да привлече вниманието на слушателите, взря се в белия лист и с ясен отчетлив глас, който придаваше релеф на думите му, натъртено произнесе онова, което трябваше да бъде заглавие на неизвестна творба: „Последната молитва". Бях изненадан, почувствувах в себе си внезапен прилив от любопитство и тъкмо се мъчех да разбера кой беше този писател, женски шепот зад мене изрече едно отдавна познато име: Николай Хрелков.

Онова, което последва, трудно можеше да се предвиди и днес, след толкова години, остава незаличимо в паметта ми.

Като изчака две-три секунди след заглавието и лицето му придоби израз на закана — израз, който в първия момент ме изненада със своята неочакваност, Хрелков предизвикателно произнесе думи, които никой не беше чувал: „Отче наш! Ти, който ми отнемаш хляба. . . на мене и на братята ми слаби. . ." После, като мина незабелязано от възбуда към раздразнение, така че започна целия да се тресе, той продължи още по-настойчиво своето словесно настъпление срещу бога на тираните и лакеите, който се таи „сред подла тъмнина", за да върши злосторство срещу онеправданите — срещу тези, които „работят и страдат". Трябваше човек да бъде там, за да почувствува, че това не беше обикновено четене, не беше обикновена стихотворна закана срещу вековната заблуда, а някакво словесно единоборство с един жесток Ариман — единоборство, от което зависеше съдбата на човечеството. И това единоборство, което на неудържими вълни преливаше от катедрата към публиката, за по-малко от минута изпълни цялата зала с някакъв възпламенителен флуид, готов да избухне и при най-малката искра. Затова аз не се учудих, че при един от следващите стихове: „ти — една лъжа неизкоренима", някакъв непознат слушател, който седеше в дясно, на първия ред, се раздвижи и започна да вика нещо неразбрано: стори ми се, че той по свой начин даваше израз на преживяното. Малко след това обаче стана ясно, че не беше така. И наистина, когато поетът призова мрачния спомен за бесилките, за да осъди равнодушието на бога пред човешките страдания; „гледаш ти — безпримерна лъжа — и във позора си немееш", същият слушател се надигна още един път, започна да маха заканително към поета и направи движение, от което личеше, че искаше да се из-

мъкне от чина и да се спусне към катедрата. Но в този момент в залата се разнесоха следващите стихове: „Благословен надигащия се вихър — и пристъпа на лъганите маси. . .“ и той, сякаш инстинктивно изплашен от този „вихър“ и тези „маси“, се задържа на място като ударен човек и не знам дали случайно, дали за да се отдели от онова, което ставаше, се извърна настрана. За момент с един кос поглед аз успях да го видя. Това беше набит охранен мъж на средна възраст, по външни признаци изработен бюрократ, който зад една невзрачна външност издаваше някакво скрито коварство. Очевидно, той беше чуждо тяло сред публиката и дори да не беше се издал, лесно можеше да се разбере, че изпълняваше служебна поръчка.

Когато поетът произнесе последния стих: „Отче техен — падай!“ и с тържествуващ вид замахна ръка от горе на долу да катурне в бездната морално победената предвековна заблуда, стана онова, което се и очакваше. Наелектризирана от думите му, публиката избухна в неудържимо ръкопляскане и вторачи любопитен поглед напред, мълчаливо решила, че нещо трябваше да се случи. В това време Хрелков бърже сгъна белия лист, който държеше, и без да дочака края на овацията, която му се правеше, слезе от подиума и се отправи към вратата. След него с дребни припряни стъпки изтопурка и пригладеният господин, този път дал простор на своето усърдие. Това се забеляза от всички и посред ръкопляскането, което още продължаваше, се чуха подигравки, дюдюкания и тътен от удари по пода: хората изразяваха своето възмущение от негласния орган на властта.

Понеже бях на предните редове, аз успях да се измъкна между чиновете и се намерих на коридора тъкмо в момента, когато публиката напираше навън. Огледах се и ми направи впечатление, че до прозорците към улица „Раковски“ се трупаха група любопитни. Посред тях, настръхнали един срещу друг, нервно спореха Хрелков и господинът от първия ред, но какво точно — не можеше да се разбере. Непознатият се сърдеше, заплашваше и си даваше вид, че в своите настоявания е решил да отиде до край. За изненада, като се огледа и видя, че никого не можеше да изплаши, още в следната минута неочаквано понижи глас, укроти се и заговори с тон на угодлив делови човек, комуто предстоеше да направи нещо професионално задължително, неприятно и на самия него. Овладял се за момент, той измъкна от вътрешния си джеб един бележник и като задаваше някакви въпроси на Хрелков, вече също преодолял първоначалната си възбуда, с педантично старание започна да си записва нещо. След това се измъкна от награкалите го хора, насочи се към вратата и без да прикрива злобата си от проявената слабост, излезе навън, изпроводен от презрителноите погледи на присъствуващите. Подир него останалата публика се раздвижи, зашумя насмешливо и се струпа на изхода. Така от човек на човек и до мене стигна онова, което обясняваше всичко: припряният господин, на име Сапунов, се оказа началник на контрола по печата при Дирекция на полицията. Той също беше решил да дойде на литературно четене, но подтикнат от малко по друг интерес към словото на писателя — да бди дали някоя литературна волност не щеше да застраши разклатените устои на държавата. И стихотворението на Хрелков му беше дало повод да оправдае своята служебна задача, така че по-късно въпросът стигна и до правосъдието. . .

3

Доколкото знам, четенето в аудитория № 1 не беше оценено високо от тогавашния прогресивен печат. В една бележка на вестник „РЛФ“ от онова време се казва, че то било зле организирано и не оправдало вниманието на слушателите, понеже били четени работи, които не отговаряли на техните изисквания. Не споря — общо взето, може и така да е, макар да долавям в тази бележка съображения от нелитературно естество, но твърдя, че лично за мене това четене имаше малко по-друго значение: то ми даде възможност да „открия“ един поет и да го почувствувам свой близък.

Пак ще кажа, че познавах Николай Хрелков много преди да го видя и бях чел всичко, публикувано от него в периодичния печат. Още при този най-ранен контакт аз бях забелязал неговия поривист стих и стремежа му да издигне читателя до вълненията на времето, без да го превежда през римуваната вестникарска дидактика, която някои смятаха за неизбежна добродетел на всяка политическа поезия. Въпреки това обаче, до онзи момент той беше за мене поет без очертана индивидуална физиономия — такъв поет, когото в съзнанието си трудно можех да отделя от другите революционни поети на времето. И ето че случаят дойде да ми помогне. Четенето в Свободния университет ми даде възможност да съединя литературните впечатления с живия човек и да открия в него една непримиримост със злото и едно кипещо негодуване срещу духовната и политическа тирания, които оказаха някакво чудодейно въздействие върху младежкото ми въображение. Всичко това ми беше достатъчно вече да отделя на Хрелков малко по-особено място в съзнанието си и да го обявя за мой поет. А знае се, че когато един творец стане ваш, вие не се задоволявате да общувате с неговото изкуство, а отивате и по-нататък: стремите се да навлезете по-дълбоко в духовната му сфера и ако може да установите и лична близост с него. От тази вътрешна потреба се породи, струва ми се, и нашето бъдеще приятелство с него.

Като се връщам назад обаче, виждам, че към това, което казвам, трябва да се добави и още нещо, вече от обществен характер, на което досега обикновено не се е отдавало необходимото значение.

В началото на 1932 година — малко преди случая, за който говоря, излезе от печат поемата „Среднощен конгрес“ (Георги Жечев твърди, че това е станало през месец януари — същото се потвърждава и от някои други данни). Ако са забравили подробностите, хората от моето поколение сигурно добре си спомнят, че тази малка книжка беше приета като литературно събитие и почти неочаквано предизвика около името на Хрелков, тогава библиотекар в Министерството на народната просвета, много разговори и не малко литературни спорове. Заедно със симпатиите на онези, които мечтаеха и се бореха за нов свят, тя му спечели ненавистта на отречените, готови да хвърлят нашата страна в едно ново кръвопролитие. Работата стигна до там, че за „Среднощен конгрес“ заговориха и хора, които нито четяха стихове, нито се интересуваха за съдбата на българската поезия. От страниците на банкерския „Слово“ зловещият Щабс-капитан Копейкин питаше със змийско коварство как може да се държи на държавна служба един комунист, открит противник на режима, а „Мир“ със старческа злоба се възмущаваше, че било извършено „кощунство“ срещу църквата. Успоредно с това пламна и случаят около стихотворението „Последната молитва“. Един месец след четенето в Свободния университет то се появи върху страниците на седмичника „Мисъл и воля“ и даде повод за съдебно преследване срещу поета, обвинен в „богохулство“ — преследване, което продължи повече от една година. Наистина в края на краищата Хрелков беше оправдан, но затова пък внушенията на доносниците постигнаха своята цел: той беше уволнен и изхвърлен на улицата, за да започне онова безконечно ходене по мъките, което възпламени огнищата на неговата стара туберкулоза и го обрече на бавно и продължително угасване.

Разбира се, случаят с Николай Хрелков не беше някакво невиждано чудо. В онези години, когато преследванията срещу дейците на прогресивното слово бяха почти всекидневно явление, той можеше да мине за обикновен епизод от съдебно-административната хроника на времето. И въпреки тази привидност, в него имаше и нещо ново, което до известна степен накърняваше установените тогава понятия: това ново беше не в преследването, а в поведението на поета.

Поради причини, които днес биха предизвикали снизходителна усмивка, по онова време Хрелков минаваше за дребнобуржоазен писател и едва ли не за най-обикновен съчувственик на работническата класа, каквито бяха тогава мнозина от хората на перото у нас. Затова по формула трябваше да се допусне, че и той, както повечето

хора от тази социална категория, не беше от издръжливите и при трудни обстоятелства лесно можеше да скъса с идейните мечтания на младостта. Нали в онези години на такава цена някои бяха потушили гласа на своята писателска съвест? Но за изненада Хрелков, когото през близо петгодишното си съществувание „РЛФ“ държеше вън от кръга на своите сътрудници, не потвърди прибързаните силогизми на песимистите. Подет от онази вълна на събудени надежди, която след падането на Сговора (1931) за кратко време заля нашата страна, той излезе от сянката на временното мълчание, където обстоятелствата го бяха поставили, и с една почти предизвикателна дързост, недостъпна за посредствените, показа, че поставя своето звание на писател по-високо от изгодите на чиновническата служба и от изгледите за командировки в чужбина. Верен на себе си и с ясно съзнание за последиците, които го очакваха, Хрелков осъди стария свят и му обяви война на живот и смърт. Така тъкмо в мъчителните години, когато изкушенията на леснината бяха най-големи, той тръгна срещу течението с една решителност, на каквато са способни само силните и открити хора. И с това съдбата му на човек и творец беше решена за винаги. Озовал се в армията на безхлебните, където нямаше повече какво да губи, поетът не само написа някои от най-добрите си работи, които го издигнаха върху гребена на нашата революционна лирика, а си спечели и един особен престиж на непреклонност, на който се радваха малцина други. По този начин за много кратко време той се вреди между популярните български поети и от ден на ден започна да става притегателен център на литературната и студентска младеж. Тази известност, стигнала и до мене, беше започнала вече да го обкръжава в онези далечни дни, пълни с очаквания, когато се зароди и нашата дружба.

Не мога да кажа точно къде и кога съм се срещнал с Хрелков за първи път, но знам сигурно, че това ще е станало в някое от литературните средища в края на 1934 или началото на 1935 година.

По онова време аз бях млад и както се казва „надежден“ интелектуалец — с диплом за висше образование в джеба, но без доходи, и с литературни планове, но без име и главно без писания. То се знае, хроническият недоимък ме гнетеше и нерядко някои елементарни неща ми изглеждаха непостижими, но затова пък интересът към художествената литература ми беше напълно достатъчен, за да ме насочи към онези, които я правеха или я смятаха за свое призвание. Така през първата зима след паметния Деветнайсети май, който беше начало на ново заледяване и в нашата култура, аз се сближих с мнозина новооглашени млади литератори от моето поколение и след това постепенно се озовах в някои от тогава известните и неизвестни места, където се събираха вече посветените: отначало в тайните квартири на литературния кръжок „Христо Смирненски“ по улица „Пирот“ (сега „Жданов“), по-късно в апартамента на архитект Христо Берберов, където под форма на приятелски посещения заседаваха понякога утвърдените имена на революционната литература, а накрая и в „хинтерланда“ на кафе-сладкарница „Цар Освободител“, която по онова време беше нещо като генерален щаб на признатите.

През годините, за които говоря, литературният труд най-често не се заплащаше и званието писател не предполагаше устойчиво обществено положение. Напротив, дори когато носеше известност и можеше да ласкае гордостта на суетните, то беше най-често стойност без материално покритие. И ако това се отнасяше до всички, то важеше още повече за младите и за онези, които поради своята опозиционност не можеха да се ползуват от снизхождението на властниците. Затова не толкова от чувство за малоценност, колкото от безпаричие, тогавашното „ляво поколение“ нямаше честата възможност да влиза в „Цар Освободител“. Но понеже не можеше да скъса с утвърдените, които държаха в ръцете си списания и редакции, нито можеше да се лиши от средище, то се срещаше обикновено пред кафенето или, при навалица, по отсрещния тротоар на улица „Раковски“ — между някогашната сладкарница „Сурович“ (на ъгъла, където е сега руската книжарница) и ъгъла на улица „Аксаков“. Тук именно, главно

привечер, идваше и Николай Хрелков, влизаше понякога в кафенето, без да се застоява дълго и най-често се спираше вън или се разхождаше с приятели по отсрещния тротоар. Ако денят обаче беше „щастлив“, той предпочиташе да се вмъкне в малкия аперитив „Роял“ на бай Иван, където е сега служебният вход на театър „Народна сцена“, понеже това заведение беше по-уютно и главно по-достъпно по цени. Както и да е, в този „хинтерланд“ на „Цар Освободител“ се навъртах и аз, и ако не в дома на Христо Берберов, където не знам как Младен Исаев ме заведе една вечер на заседание, то сигурно тук ще съм се доближил за първи път и до Николай Хрелков. Тук в срещи и разговори се затвърди и нашата дружба, която с малки прекъсвания продължи до края на живота му.

Когато се връщат към миналото, приятелите и близките на Хрелков много често разказват някои характерни случки за неговата бедност, станала вече пословична. И те, разбира се, имат право. Уволнен от служба, останал без постоянна работа, Хрелков беше заставен да живее от литературен труд, който при онези условия не можеше да му осигури винаги дори всекидневните разходи по препитанието. Затова нищо чудно, че по това време той е водел вече едно мъчително съществуване и често, за да не гладува, е трябвало да се насочва към заложните къщи или да продава на букинисти някои от своите любими книги. И все пак, трябва да кажа, че моите първи впечатления от него бяха малко по-други и поне в първия момент не ми позволиха да си дам точна сметка за истинското му положение.

Виждам пред себе си и сега един висок четиридесетгодишен мъж с величествена осанка и някаква сдържана елегантност в облеклото, присъща обикновено на хора с изработен вкус. Този мъж с холеричен темперамент и романтическо въображение, който цитираше Блок и още при първия допир ви издигаше над всекидневието, обичаше да говори за всичко друго, но не и за житейските несгоди, сякаш тези несгоди бяха далече от него и не го засягаха. Добавете към това, че той живееше не в частна квартира, както е прието у нас, а по европейски образец — в хотел,и то в новопостроения хотел „Кооп“ (сегашния „Севастопол“), тогава един от най-представителните в София, и ще видите, че в онзи момент нищо в неговия бит и неговото държане не подсказваше за бедност. Напротив, в сравнение с нас той ми изглеждаше много по-добре и понякога даваше повод едва ли не да му се завижда.

След нашето запознаване аз имах възможност няколко пъти да посетя Хрелков и да остана на разговор при него. Помня, че по това време (пролетта и лятото на 1935 г.) той държеше в „Кооп“ една приветлива слънчева стая на третия етаж, с хубав поглед към площад „Славейков“. Според моите тогавашни понятия всичко в тая стая говореше за комфорт: и новите мебели, и малкият пъстър килим насред пода и дори чистите чаршафи на леглото, които поради отдалечеността от къщи бяха станали за мене трудно постижими. Но най-много привличаше вниманието ми масата пред прозореца, където заедно с познатите томчета на Пушкин имах случая да видя и някои съветски издания, за които по онова време можех само да мечтая. Така при последното мое посещение аз намерих на същата тази маса една новополучена стихосбрика на украински език от Павло Тичина, озаглавена „Чернигов“, за която не бях чувал и която, разбира се, подразни моето любопитство. Затова докато чаках да се върне Хрелков (той отсъствуваше, но по стар бездомнически навик не беше заключил вратата), разтворих книгата и погледът ми падна на някакъв ръкописен текст върху титулната страница. Взрях се и макар думите да не ми звучеха свойски, без особени усилия прочетох това кратко посвещение в телеграфен стил: „Николаю Хрелкову. Чух за вас. Знам. Бих искал да преведа вашите произведения на украински език. Павло Тичина. Париж 26 VI 35.“ Бях много изненадан, затова, без да имам особена библиографска склонност, не можах да издържа на изкушението и преписах този текст, който намирам и днес в един от моите стари бележници.

Кажете сега, какво впечатление можеше да направи всичко това на един още зелен младеж, който обитаваше някаква студена стая на „Поп Богомил“ и мечтаеше да се отдаде на литературна дейност? Какво можеше да мисли такъв младеж за един поет, който живееше в голям столичен хотел, ползуваше се от прислуга и наред с признанията на нашия печат, получаваше литературни послания от света на социализма, който в онзи момент беше за нас толкова привлекателен, колкото и непостижим? То се знае, в неговите очи такъв поет има вече най-важното, към което се стреми всеки човек на перото: и утвърдено име на художник, и възможност да живее от своя литературен труд, без да губи време в странични занимания. Така именно бях склонен да мисля за Хрелков и аз в първите дни след нашето запознаване. Действителността обаче се оказа не такава, каквато изглеждаше, и много скоро опроверга моите впечатления.

Струва ми се, че от всички творци, с които съм имал случай да общувам, Хрелков носеше най-ярко изразена склонност към поетическо извисяване над делничността. Романтик по природа, който живееше изключително в света на духовното, той беше чужд на всякаква пресметливост и не само не отдаваше дължимото значение на практическите въпроси, които всекидневието налага, а понякога просто не искаше и да мисли за тях. За него тези въпроси бяха ненужен товар на съзнанието, който го изпълваше с досада. Затова не толкова от бохемско лекомислие, колкото от вътрешна потреба да се издигне над условностите и да се почувствува пълноценен човек, Хрелков можеше в даден момент да изразходва за свои близки или за себе си всичко, което имаше, без да мисли за утрешния ден, и така да създаде за известно време някои неверни представи у хората, които не го познаваха достатъчно. Но тъй като съдбата го беше обрекла на постоянен недоимък, след такъв жест на непредвидливост той изпадаше в още по-голяма нужда и макар от гордост никога да не се оплакваше (освен на най-близките си приятели), привидността ставаше очевидна за всички, които го заобикаляха. Тъй или инак обаче, необходимо беше да се живее, затова в такива моменти поетът трябваше да се занимава против волята си с презрените практически въпроси на всекидневието, за които не беше подготвен, и нерядко, поради невъзможност да се справи сам, беше заставян от обстоятелствата да търси подкрепа от своите близки и приятели. По този начин той страдаше двойно: не само от това, че една принуда го отдалечаваше от неговия поетически свят, а и от едно чувство за накърнено достойнство — от съзнанието, че трябваше да се предостави на чужди грижи и да приема една помощ, която смяташе унизителна — без която не можеше. Усилията да създава видимост за благополучие не само се оказваха безплодни, а го хвърляха в още по-мъчителни лишения и същевременно му отнемаха и онова малко, което му оставаше — временната, макар и призрачна надежда, която си създаваше. Бедността беше пак бедност, но този път идваше вече с колизия и придобиваше драматичен характер. И за да се види всичко това, не беше необходима голяма проницателност — достатъчно беше да имаш контакт с него и да го наблюдаваш.

Както и да е, в първия момент, когато се запознахме, Хрелков ми направи впечатление на „солиден“ човек. Затова аз бях малко изненадан, като разбрах при една следваща среща, че той трябваше да прикрива (впрочем твърде несръчно) някои обидни лишения, които се отнасяха при това не да речеш до лукс, а до насъщния. Но в онзи момент аз си обясних това със случайността и не му отдадох особено значение. Когато обаче това се повтори и потрети, моите първи впечатления се разколебаха и бърже рухнаха. Малко по-късно с неудържим ритъм последва и неизбежното, което вече лесно можеше да се предвиди. През лятото на същата 1935 година, поради невъзможност да си плаща повече наема, Хрелков беше изгонен от хотела и беше заставен да потърси временно убежище при свои приятели. Изтощен от продължително недояждане, малко след това той беше получил първия кръвоизлив и вече не само не можеше да омаловажава своята болест, както правеше дотогава, а трябваше да помисли и за лекуването си в санаториум. Беше настъпил краят на илюзорното изчакване — започваше времето на

физическите болки и моралните страдания, което носеше много неизвестности и вдъхваше опасения за неговото бъдеще.

4

Навярно не ще срещна съпротива от никого, ако кажа, че Николай Хрелков беше общителен човек, който умееше без никакво усилие да спечели доверието на хората, да ги увлече след себе си и да им придаде онзи първоначален тласък, който често пъти се оказва решаващ за тяхната по-нататъшна съдба. В това търсене на чуждото присъствие, станало негова страст и негова душевна потреба, което лесно му печелеше приятели, в това търсене казвам, не случайно той беше открил някога и беше отвел при Гео Милев младите и тогава още неизвестни писатели Ламар, Георги Шейтанов и Димитър Хаджилиев. Но този открит овек — благ, шеговит и жлъчен едновременно, който гореше и лесно минаваше от ентусиазъм към негодуване, не обичаше, както си спомнят някои негови познати, да говори не само за своите житейски несгоди — не обичаше да говори и за своята творческа работа. И правеше това не от чувство за малоценност, нито още по-малко, защото смяташе другите недорасли да го разберат — това стеснение и тази надменност му бяха чужди. Хрелков просто не обичаше да се натрапва и затова, макар да си знаеше цената и да нямаше какво да крие, не занимаваше със себе си хора, които не смяташе достатъчно близки. Но доловеше ли съчувствие и сърдечна топлота, той бърже се привързваше, сриваше условностите, които ви държат на разстояние, и не оставаше за вас никаква тайна. Тогава вие можехте да говорите с него без стеснение за всичко — и за житейските му несгоди, и за творческите му търсения. Поне аз, без да съм навярно между най-близките му приятели, още от първите дни след нашето запознаване не съм се натъквал на никакви задръжки, особено когато е ставало дума за онова, което ме е интересувало най-често — за неговата литературна работа. Така съм и запомнил Хрелков от онзи пръв разговор с него, който е останал в паметта ми.

Един ден, тъкмо по времето когато бях направил вече първото си посещение в „Кооп“, срещнах Хрелков на ъгъла „Калоян“ и „Клементина“ (сега „Стамболийски“). Спряхме се както винаги в такива случаи, заговорихме и, не знам как, стана дума за „Среднощен конгрес“. Много време преди това книгата беше инкриминирана и понеже на времето не бях си я набавил, когато ми потрябваше, ставаше нужда да я търся от приятели. Намерил повод, споделих това с Хрелков и той, сигурно поласкан, като замахна приятелски покровителствено с дясната си ръка, весело каза:

— Ще я имаш. Ела утре привечер у бай Иван. А сега да вървя, че ме чака разговор в книгоиздателство „Игнатов“.

На другия ден в уреченото време отидох в аперитив „Роял“. Хрелков ме беше изпреварил и беше заел място на единствената маса до входа, гърбом към стената, така че можеше да гледа едновременно и към улицата, и към вътрешността на заведението. Като ме видя, той ме покани до себе си, попита ме на какво съм и веднага направи поръчката. След това извади от джеба си един екземпляр от „Среднощен конгрес“, започна да пише нещо на вътрешната му страница и когато келнерът се върна да ни обслужи, ми го подаде. Аз го поех, отпих от чашата и като отметнах тънката корица, бавно зачетох: „Бор. Делчеву — другарски спомен. Николай Хрелков. 21. VI. 1935, София“. Прочетох го и леко се сепнах, както става обикновено при незначителни недоразумения. И навярно това се е забелязало, защото Хрелков ме погледна с израз на човек, който очаква да му съобщят нещо.

— Какво правиш бе, Хрелков? — попитах аз, за да разсея недоумението му (ние бяхме на „ти“ още от първите дни на нашето запознаване, но аз още не се обръщах към него с „Николай, а с „Хрелков“ — все пак малка дистанция). — Какво правиш? Губиш цял ден от живота си: днеска не сме 21, а 20 юни.

— Така ли? — попита той на свой ред, разбрал причината на моето сепване. — Нищо, аз съм загубил много повече неща от един ден. . . И вместо да се доизкаже, додаде: — Ама ще кажеш: това нерегламентирано втурване в бъдещето е забранено и човек трябва да се пази.

Спогледахме се, засмяхме се неочаквано и замълчахме секунда-две, като да бяхме казали всичко. Аз се възползувах от това и по един вкоренен навик, който имам и днес, веднага минах на литературна тема.

Няколко седмици преди нашата среща вестник „Литературен преглед“ беше поместил едно интервю с наши писатели — кой какво работи? Между разпитаните беше и Николай Хрелков, който говореше в него за своите преводи. Това интервю, подписано с неизвестното име Виден Видев, ми беше направило впечатление и аз се позовах на него.

— Навярно все още превеждаш?

— Да, прав е уважаемият Виден Видев, превеждам — отвърна Хрелков с някаква неопределена интонация, в която се долавяше спотаена тъга и непонятна лека ирония (Тогава аз не знаех, че Виден Видев е псевдоним на Хрелков, за да разбера, че той се шегуваше със своето автоинтервю и навярно с моята неосведоменост). — Превеждам. Излизат вече разказите на Бабел, а сега довършвам „Евгени Онегин“. Какво друго мога да правя?. . . — И като замълча, за да овладее някакво бликнало мъчително чувство, което се оказа по-силно от неговата воля, продължи вече с раздразнение в гласа: — Но моето не е превеждане, моето е каторжен робски труд: всеки ден от сутрин до вечер неизменно едно и също. Ако бях металоработник или носач на гарата, поне вечер щях да принадлежа на себе си и щях да пиша нещо свое. А сега затъпявам от ямбове и от търсене на рими. Обичам Пушкин, а ето че добих отвращение от поетическото слово И то за какво? Да можех да осигуря поне една прилична прехрана, а и това не мога. Мизерна действителност, смрадливо търгашеско общество. . .

Още когато пристигнах в аперитива, Хрелков запуши и върху масата от дясната му страна се появи една кутия „Картел“. След това той се досети за нещо, извади молив и както правят обикновено пушачите, взе си бележка върху горния край на чистия й гръб, без да я прибере и без да я постави в нормално положение. И като заговори, инстинктивно с няколко сръчни движения, каквито обладават само школуваните художници, ръката му очерта върху картонения правоъгълник изразително лице на мъж. Но раздразнението бърже започна да го овладява и Хрелков, който се палеше от собствените си мисли, вместо да нанася линии, започна нервно да дращи по цигарената кутия. Накрая, когато произнесе последните думи, моливът изхриптя и заплашително се заби в картона. Това беше жест, който символически означаваше точка: търгашеско общество — какво повече може да се каже. Но аз бях въвлечен в разговора и вече нямах възможност да се спра насред път. Затова почти автоматически попитах:

— Разбирам всичко това, но нима по-рано беше по-добре?

— Трудно е да се каже „по-добре“. Онова пък беше друга беда. Поет — чиновник: от осем до дванайсет и от два до шест, и на всичко отгоре началство и архивна прах. Малко е това, но си въобразяват, че щом ти дадат една мършава служба, трябва да станеш послушен, да се примириш с лъжата и да възпяваш величеството. Избирай: „Златорог или „Църковен вестник“, ако не — вън. Помниш вълчия вой на „Слово“ и „Мир“: „Изгонете го — този антидържавен елемент няма място на държавната трепеза.“ Не, господа мерзавци, грешите — повиши глас Хрелков, сякаш „мерзавците“ бяха в заведението и трябваше да го чуят. — Грешите — повтори той още по-настойчиво. — Моят стаж в гладуването е голям и не ще ме поставите на колене. В тази страна има и други хора — не е само продажната паплач. . .

Тъкмо в този момент в аперитива влязоха двама души. Единият от тях, човек на средна възраст, с вестници в джеба на сакото, по всяка вероятност журналист, като видя Хрелков, спря се за миг при нас, подхвърли му някаква приятелска шега („Не

се горещи“ или „Много си се запалил“) и сам започна да се смее на думите си. Хрелков срещна погледа му, направи усилия да го последва в закачката, но не успя да преодолее инерцията на онова, което говореше, и довърши недоизреченото с един неопределен жест на ръката. След това, откъснал се внезапно от своята мисъл, той замълча, поколеба се за момент и като не знаеше какво да прави, вдигна недоизпитата чаша.

— Казваш, че от преводи не ти остава време да се занимаваш със собственото си творчество — побързах аз да се намеся. — Това разбирам. Но все пак през последните години ти се появяваш по-често от преди. Ето, сега намирам твои работи и в сборника „Брод“.

— Прав си, но. . . не съвсем — отвърна Хрелков, вече поуспокоен, с хаплива закачка в гласа.— Стихотворенията в „Брод“, ако си забелязал, са стари. Е, разбира се, през последните години „напук врагу“ се появявам малко по-често. Но човек се оплаква обикновено от най-близката опасност. А това е проклетата липса на време. — И като замълча един момент, неочаквано подхвърли: — По-рано нямаше атмосфера, а сега друга гадост — трябва да се мисли за хляба. . .

— Нямаш атмосфера ли? — попитах аз, изненадан от онова, което чух.

— Да, именно, другарска атмосфера: добронамереност към онова, което човек пише. Като бяха зинали символист, та символист! Още малко и щяха да ме тикнат в графата „отвъд“. А кажи ми, дявол го взел, какъв символист съм аз? — попита Хрелков заканително и започна отново да се пали. — Къде съм лишил словото от първичния му смисъл, за да го превърна в някаква си звукова хармония? Кое мое стихотворение не е изградено върху обществен проблем? Но работата не е там, не. От нас искаха да слезем до емпириката, да подчиним своята работа на грубо утилитарни задачи: днес пиши за тази акция, утре за друга. Не, много умни приятели, така не може! Такава пълзяща поезия не топли никого. Аз също съм в реалността и от нея излизам, но се стремя да съединя фактите с мечтите и така да се издигна над прашното всекидневие. Затова, ако формулите са толкова необходими, мога да кажа, че съм романтик, а не символист — романтик, какъвто беше и Ясенов.

Признах на Хрелков, че съм изненадан от неговата възбуда. Какво значение може да има дали го смятат символист или романтик: символистите по начало са романтици. Освен това почти всички наши символисти са минали през социализма, отричаха буржоазната действителност и някои от тях загинаха на своя граждански пост. Това малко ли е?

— Не, не е точно така — упорстваше Хрелков. — Преди всичко символистите не винаги са романтици: вземи за пример Стефан Георге и Вячеслав Иванов. Но не това е същественото, разбира се. В края на краищата не е толкова важно и какъв литературен етикет ще ти сложат скудоумните, стига той да е наистина само литературен. Същността обаче е другаде: ти си символист, колеблив елемент — човек, който принадлежи на миналото. Виж, ние сме друго нещо: ние сме революционери, създаваме пролетарска поезия, воюваме за бъдещето.

Опитах се да успокоя Хрелков, като му казах, че отива далече: въпросът има и една друга страна.

— Ето, ти си превеждал Андрей Бели, обичаш Блок, а обичта не минава без влияние — настоявах аз. После, като напрегнах паметта си, за да си спомня някои наскоро прочетени неща, самоуверено продължих: — Вземи онова, което е най-близко до нас — сборника „Брод“. За тебе забравата е „скучаещо чудовище“, виденията на копачите е „видение на нашата умора“, ятото от врани е „чер венчален полюлей“. Ще се съгласиш, че всичко това насочва към образния свят на символистите. . .

— Това е друго — поривисто ме прекъсна Хрелков и натъртено повтори. — Това е съвсем друго нещо. Не само съм превеждал Бели и не само обичам Блок — аз съм чел и знам всичко, писано от нашите символисти. Нещо повече: познавам някои от тях, бил съм в тяхната среда и дори съм публикувал две стихотворения в „Хиперион“, когато

Полянов ни изгони от „Червен смях“. Естествено е при това положение, че съм взел нещо от изразните им средства, както Смирненски, както всички от моето поколение. Това — да. Но по идейност, по художествена концепция — не, да прощават. Аз не се примирявам с отвлечеността на символистите, макар някои елементарни хора да твърдят, че моята поезия не се разбирала. Не се разбирала! Те въобще разбират ли нещо от поезия?

Хрелков спря и като направи опит да обуздае възбудата си, погледна ме с мълчалив въпрос, който трябваше да означава: „А ти какво мислиш, да те видя?“

— Тъкмо това казвам — потвърдих аз. — Мисля, че символистичните влияния в твоята поезия засягат някои страни на формата — нищо повече.

При тези думи Хрелков кимна неопределено с глава, посегна към кутията с цигари и запуши с вид на човек, който няма повече какво да каже. Млъкнах и аз и за първи път, откакто бях влязъл, погледнах навън. Над градинката отсреща вече падаше вечерен сумрак и по тротоара пред аперитива се мернаха някои познати силуети. Настъпил беше онзи час на вечерно оживление, когато човек можеше да се срещне с приятели, да се поразтъпчи и да чуе последните новини. Затова, без да се сговаряме, дадохме знак на келнера, разплатихме се и станахме. На излизане Хрелков погледна към журналиста, който стоеше прав до тезгяха, махна му приветливо с ръка и като отстъпи настрана да стори път на двама посетители, прекрачи прага. Вън се изравнихме, заговорихме нещо незначително, което се забравя още преди да се произнесе, и бавно закрачихме към булевард „Цар Освободител“.

XV КОНГРЕС НА ПОЛСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Ванда Смоховска-Петрова

От 3 до 5 декември м. г. в Краков заседава XV конгрес на полските писатели. Едно от централните места в разискванията на конгреса зае въпросът за създаване на нови литературни списания. Редица от изказалите се подчертаха, че недостатъчният брой на списанията не благоприятствува за създаване на сериозна литературна критика и публицистика, а довежда до повърхностна форма на фейлетонна критика. Идейно-художествената инициатива е до голяма степен спъната, а литературните оценки, които дава само един централен литературен орган, по неизбежност са едностранчиви. Изтъкната бе необходимостта от издаване на списание, посветено на чуждестранните литератури, от типа на съветското „Иностранная литература". Група млади писатели се изказаха за издаване на списание, което да печата само творби-дебюти. На първо място обаче се постави въпросът за излизане във Варшава на още едно централно литературно списание, което да отразява творческите търсения на писателите от столицата.

Появата, в навечерието на конгреса, на новия месечник „Поезия" (във Варшава) и на литературния вестник „Нурт" („Течение" в Познан) събуди оптимистични настроения относно реализирането и на новите предложения.

Краковският конгрес излезе и с ценна инициатива за създаване на творчески дом за ветераните на писателското изкуство, на които не са осигурени благоприятни условия за работа.

По предложение на преизбрания председател на Съюза на полските писатели Ярослав Ивашкевич делегатите взеха и важното решение за организиране конгрес на полската култура през есента на 1966 г., който ще бъде завършек на честването хилядолетието на Полската държава (т. нар. Milenium).

Изказванията не се изчерпват само с предложения за конкретни инициативи и мероприятия. На краковския конгрес бяха предприети и редица опити за сериозна и строга оценка на постиженията и недостатъците на съвременната полска литература, които продължиха започнатата в навечерието на конгреса дискусия по страниците на литературния печат.

В изнесения пред конгреса доклад „Мястото на литературата в съвременния живот" Тадеуш Холуй изтъкна, че Полша принадлежи към страните, в които броят на хората, които четат книги, надминава вече половината от населението. Този факт поставя в нова светлина въпроса за мястото и ролята на литературата в полското общество и за отговорността на полския писател и то не само пред народа, но и пред света, където значението на полската литература расте от ден на ден.

Във връзка с поставените проблеми редица писатели и критици подчертаха необходимостта от по-големи изисквания към полската литература. Те изтъкнаха, че за състоянието на една литература не бива да се съди по броя на заглавията и издадените книги, тъй като показателни в случая са богатството и значимостта на проблематиката. Наблегна се особено на факта, че светът става все по-тесен и се превръща все повече в цялостен, макар и разкъсван от вътрешни противоречия организъм. Ето

защо, днес не може да съществува никаква сериозна литература, изолирана от интелектуалните търсения, напрежението и безпокойството, които вълнуват този стеснен свят. Излизат интересни книги, които хвърлят светлина върху живота на полското общество, но тематиката им трябва да бъде издигната на по-високо равнище, да бъде включена в кръга на по-широки идейни спорове, с които живее съвременният свят. За да може да се постигне това, е необходима близка и постоянна връзка със световната литературна и философска мисъл.

„Не сме създали още — каза Войчех Жукровски „Нощи и дни" на окупацията, нито голяма епическа творба за последните двадесет години."

Липсата на опити за създаване на големи художествени синтези констатира още в предконгресното си изказване Игор Неверли, като потърси и обяснение на този факт. Според него на писателя трябва да се предостави правото да рискува, да сгреши дори, но да поставя нещата и проблемите така, както ги вижда, на своя отговорност. Едва тогава ще спре бягството на писателите в историята и формалните търсения.

В същия дух говори на конгреса Лешек Колаковски. Той подчерта, че писателското творчество се състои в постоянно свързване на признатите вече ценности с личното писателско виждане и разбиране на света. Затова писателят е винаги „ангажиран", т. е. отговорен за словото си. Тази лична отговорност е едно бреме, но без нея не може да се създаде голяма литература. Беглеци от отговорност са тези писатели, които смятат, че светът на идеите и ценностите е нещо дадено от горе, от началството и трябва само да бъде облечено в хубава форма като в елегантна дреха. Всъщност те отделят напълно съдържанието от формата и тъкмо те са формалисти в истинския смисъл на думата. Бягство от отговорност може да има и в експериментирането, когато писателят създава между себе си и творбата преднамерена дистанция, сякаш заявява, че не отговаря за създаденото, защото то е само един експеримент. Меланхолията, която търси оправдание за писателското безразличие към животрептящите проблеми на живота в размишленията върху вечното и неизбежното зло, е също така една от формите на бягство от отговорност. А литературата трябва да бъде агресивна. Всеки път да притиска света към стената и да изобличава неговия позор, лицемерието, лъжата — за да ги опозори и обезоръжи.

И в други изказвания се подчерта, че литературата, която разкрива и най-лошите страни на живота и на човешкото същество, не развращава, както смятат някои, а напротив, играе роля на необходимо средство за придобиване на морална ориентираност. Защото само пълното съзнание за злото и доброто е най-висшата степен на нашето хуманизиране. Никога не може да се създаде велика литература с помощта на тактическо премълчаване.

На конгреса, а и в предконгресната дискусия беше поставен и въпросът за значението на националното начало във всяка литература.

„Когато прозорците са широко отворени към околния свят — каза критикът Тадеуш Древновски — литературата намира най-големия си шанс в сондиране съдбата на собствения си народ, собственото си общество." Древновски припомня известното изказване на Мария Домбровска, която отдавна е казала, че в съдбата на собствения си народ писателят най-добре може да разкрие общочовешките начала. Още в предконгресните разисквания се издигна лозунгът „да се потопим в същината на „полското", да изясним в какво се състои то!", а писателят Яцек Бохенски изтъкна, че и за целия външен свят е днес най-интересен собствения ни опит от създаването на социалистическото общество, стига да умеем да го изкажем.

Независимо от редица критични бележки, отправени към съвременната полска литература, изказалите се подчертаха, че тя става във все по-голяма степен социалистическа литература, т. е. литература, свързана с живота на една социалистическа страна, със социалистически мироглед, с вярата в свободата, ценността на човешкия труд и стойността на човешката личност.

ТВОРЧЕСТВОТО НА МАНФРЕД БИЛЕР

Еберхард Хилшер

Поредицата от големи имена в съвременната немска литература оредя. През последното десетилетие смъртта прекъсна жизнения и творчески път на Томас Ман, Бертолт Брехт, Алфред Дьоблин, Йоханес Бехер, Лион Фойхтвангер, Ханс Хени Ян, Херман Хесе. Наистина сред нас са още няколко значителни спътници на тези писатели (като Арнолд Цвайг и Ана Зегерс), но се поставя въпросът: дали междувременно в Германия са израсли писатели, от чието дарование бихме могли да очакваме в бъдеще нещо представително в художествената литература.

В тази връзка се споменава — между многото други — понякога и името на Манфред Билер, млад белетрист и радиодраматург, един от малцината автори в ГДР, които привличат вниманието във Федералната република и западния свят. Естествено, успехът съжителствува преди всичко с умна организация, но Билер, който е едва 31-годишен, поставя изисквания към своите читатели и явно има дарование.

След като следвал германистика в Хумболдтовия университет — Берлин и за кратко време бил лектор, той тръгнал да пътува по света. В края на 50-те години посетил Австрия, Швейцария, Италия, Чехословакия, България; той следи внимателно българската литература (напр. стиховете и епиграмите на Радой Ралин, романа на Ивайло Петров „Мъртво вълнение"). През 1960 г. предприема като работник на един риболовен кораб пътуване до Канада и Нюфаундленд, а през 1965 г. е бил и в Лондон. Известно е колко много допринасят пътуванията за изграждането на човека, каква школа са те, защото ни поднасят нови познания с лекота или бидейки изпълнени с опасности. Чрез пътуванията човек преодолява едностранчивостта си, предразсъдъците, спънките в развитието си и постига, при наличието на достатъчно предварителни условия, по-високо ниво.

В прочутия сборник с афоризми на Лихтенберг е изразена мисъл, че немците имали забележителната дарба „чрез подражание да стават оригинални". Билеровият талант се проявява в критическия му спор с литературните традиции. След първата му творба, антифашистката повест „Птицеловната поляна" (1955), той се отличи с публикувания в 1958 г. том „Изстрел по амвона или собствеността е кражба", сборник пародии на много писатели от нашия век, като се почне от Томас Ман и Бехер, мине се през Бен и Цукмайер и се стигне до Щритматер и Хермлин.

Специфично за пародията е, че тя взима характерното словно богатство и строеж на фразата на оригинала в цитатоподобни обрати, подсилва някои стилни похвати на оригинала, третира предимно обикновени теми и постига чрез това комични ефекти. Изобщо при пародията се получава несъответствие между изтрити, остарели форми и неподходящо съдържание, като контрастът е особено явен, когато се пародират тържествени образци. В настоящия сборник е особено комично старанието да се подражава на Бехеровия патос, на „свято-трезвите" му метафори и художествени строфи от някой сонет, за да се възвеличи „красотата на доенето" или да се покаже как сериозните пародии от Рен на германската алитерационна поезия са повторно пародирани в неизменно алитерационни, до безсмислие „словотворчески", ужасни стихове!

Означава ли Билеровата шеговита имитация принизяване и осмиване на оригинала? Явно само в условен смисъл, макар че в един „Предговор", който влага в устата на Томас Ман, той ни насочва към първоначалните пародии на Вертер и Фауст от Николай и Фишер; тези произведения имат за цел (подобно на Хебеловите фарсове от Нестрой) наистина осмиване и принизяване на оригинала. Билеровите пародии, на-

---

Специална кореспонденция за „Литературна мисъл".

против, имат далечно сходство с Роберт Ноймановѝте творби „С чужди пера“ и „Под фалшиво знаме“ или с Томас Мановото „придържане“ до оригинала, поради което е особено прелестно да се види тъкмо този писател като автор на предговор. Човек изпитва удоволствие от удачното подражание на изпълнените с чужди думи, свързани с тирета, поставени в скоби, обхващащи до сто думи сложни изречения, които при това предлагат „истинско“ съдържание.

Дяволът от „Доктор Фаустус“ е подложен тук (както и у своя създател) на частично опровержение, защото Билеровите пародии боравят не само с форми, от които „животът е изчезнал“. Той степенува многократно оригинални комични положения, използува фантасмагории и се доближава до богатия с причастия, обстоятелствено-дидактичен стил на Брехт, както и до Дьоблиновата неравномерна, често диалектна, духовита дикция на „Александър-плац“ или до Цукмайеровия дързък, нахален войнишки жаргон. Изпитваме удоволствие от възвръщането на познати образи в донкихотовски вид . .

По-остра стилна критика съдържат откъсите, в които няколко лирици, всеки по „своеобразен“ начин, подкарват „кравешко хоро“. Естествено, би трябвало да се познава оригиналът, за да се почувствува силата на вица. Накрая веселото дистанциране от магьосниците на езика се превръща в карикатура и гротеска, ако се пародират писатели, които нямат собствен, годен за подражание стил. Дилетантите са осмени жестоко.

Без съмнение Манфред Билер показва в „Изстрел по амвона“ забележително умение да се вживява, той има и сериозни литературни познания. Чувствува се неговото интелектуално приближаване до поезията, ироничните му резерви и наблюдателната му способност за ритмични и звукови нюансировки. При автор с подобно интимно, същевременно критично отношение към традицията и към езика за в бъдеще трябва да се предполагат много влияния и твърде обмислено използуване на художествените средства. Неговите пародии се отличават с две особености: предпочитание към комичността на положението и към парадоксите. В подражението той култивира зърна на оригинална творба.

В цялото му творчество се чувствува радостта от експериментирането. Тя води явно Билер до литературна форма, която е едва ли по-стара от четири десетилетия. Едва от 20-те години радиото разпръсква забавни радиопредавания; едва около това време англичанинът Ричард Хюгес и други автори откриват тоя жанр и изразните възможности на радиопиесата. „Радио-драмата“, към която в Германия отрано проявяват активен интерес Брехт, Вайзенборн, Рудолф Леонард и Фридрих Волф, е изисквала нови композиционни принципи и технически открития. Нейната специфика не се състои в игра „на сляпа баба“, театрално представление без сцена и завеса, но буквално във високото напрежение на етера. Тя трябваше да се откаже от оптично-декоративни средства, от жестовото и пантомимично подчертаване на действието.

Радиопиесата се изгражда изключително върху словото. Всяко изречение има тук своята тежест. Единствено гласът трябва да оживи събитията и да характеризира лицата. Той ще успее да постигне това, ако му се удаде да предизвика фантазията на слушателя за сътрудник, за доизграждане на образа, ако го свърже с познати представи и обхване по възможност повече типичното, а по-малко индивидуалното. Особено очарование крие тази художествена форма чрез възможността си за безграничност. Тя е в състояние да премахне времето и пространството и да осъществи едно езиково претворяване на „Сън в лятна нощ“, на чисто измисленото, магичното. Пред нас се разкрива едно трето измерение с напълно недраматични похвати и психологизиращ лиризъм.

Ние направихме няколко предварителни бележки за идеалните възможности на радиопиесата, защото Билер досега рядко се е осмелявал да използува „третото измерение“. Неговите радиодрами боравят почти изцяло с изпитани, обикновени средства и се ограничават с трезво изобразени откъси от живота. Той явно избягва комични

епизоди, които се очакват от него след пародиите му, служи си изобщо с неукрасен ежедневен език и лишава героите си от възвишеност.

Най-хубавата радиопиеса на Манфред Билер е „Лявата стена“. Когато през март 1962 г. се разнесе по света съобщението, че мексиканският художник Давид Алфаро Сикейрос е осъден на осем години затвор (след година и половина предварителен следствен арест) заради проявено съчувствие към революционна Куба и заради явните бунтовни настроения в картината „Войската напада работническа демонстрация“, художници като Сартър, Пикасо, Арагон, Кокошка се обединяват в протестна акция в защита на храбрия мексиканец, който между другото е редовен член-кореспондент на Германската академия на изкуствата. Билер също се отзова веднага. Още същия месец той изпрати на Сикейрос и другарите му символичен поздрав чрез една радиопиеса, в която изобрази личността и съдбата на художника в лицето на затворника Морандец.

Слушателят е въведен веднага много умело в пиесата. В първо действие директорът на затвора Диац разглежда личните документи на затворника, от които узнаваме най-важните данни: 65-годишен художник, участник в антифашистката борба в Испания, активен член на Мексиканската комунистическа партия. По фрапиращ начин Билер успява да покаже мъдростта на един артистичен народен трибун и появилата се на стената на затвора картина. Вълнуващо е да се чуе как Морандец превръща тясното затворническо помещение в зародишна клетка на съпротивителната борба и отправя сигнал към нацията, как той с хитрост, умение и упоритост въвлича надзирателя Фелипе в разговор, превръща го в симпатизант и съюзник и като примамва директора на затвора на „панаира на суетите“, получава разрешение да рисува. Морандец рисува бунта. В ужасна парадоксалност той покрива стената на затвора с едно видение, което представлява бунт на работници срещу затвора. Изкусно е изобразил Билер финала. Новият пазач освобождава Фелипе. Първите думи, които затворникът разменя с Диего, пародират онези, които той някога е отправил към предшественика си. Слушателят предчувствува края съобразно това начало: хората винаги ще бъдат готови да помагат на хуманността да победи диктатурата. Те освободиха и художника Сикейрос през лятото на 1964 г. от тъмницата в подножието на Попокатепетел.

Другите радиопиеси на Манфред Билер се преценяват в антологиите на издателство „Хеншел“ Берлин и в публикации в списания като най-добрите радиодрами в ГДР, но сам авторът ги смята като еднодневки. Бих искал да изтъкна творбата „Осмата печал“ (1960), в която се разказва за посещението на някогашен еврейски емигрант в един западногермански университетски град в края на 50-те години. Старият Йоханес Либерман се среща със своя собствен син Ралф, без да се познават и се ужасява от опасното равнодушие на това поколение. Вторият баща, едрият индустриалец Фрицлаф е възпитал младежа да търси само повърхностни удоволствия от живота и да вдига рамене при думите „непокореното минало“ и „републиканска традиция“.

Пред нас не се разгъва модерна Хиллдебрандова песен, не ни е представена и съдбата на Одисей-Телемах, а параболата за събуждане на чистата съвест. Либерман не желае да види как за Ралф се осъществява поговорката „Който си ляга с кучетата, става с бълхите“. Той се бори за сина си и разказва с думите на библейската книга „Хиоб“ за заплашващата „осма печал“, за неизвинимото равнодушие, леност и безучастност. Наистина той успява да разтърси Ралф и да го насърчи за първото му решение срещу неофашизма.

Другите радиопиеси на Билер смятаме за сравнително незначителни. Липсва им истинска дълбочина на мисълта. За „Три рози от хартия“ той получи през 1965 г. Варшавската награда за критика. Разбира се, дарованието на автора като радиодраматург е извън всякакво съмнение. И в най-слабите си творби той показва умение да създаде напрежение и настроение на очакване. Той владее основните закони на тази литературна форма: бързо въвеждане в действието, яснота, последователност в при-

лагането на веднъж избрани композиционни и стилни средства, стегната характеристика на малкото действуващи лица. Той още не е използувал всички възможности на жанра. Можем да се надяваме, че „Лявата стена“ и „Осмата печал“ няма да останат изолирани опити.

През 1963 г. Манфред Билер публикува една творба, с която спечели международно признание. Съвременната немска литература не е вече бедна откъм художествени равносметки за последните военни и първите следвоенни години, но на малцина автори се е удало хумористично овладяване на тъжното минало. След произведенията на Х. Йобст и Щритматеровия „Чудотворец“, романистът Билер дебютира с модерната авантюристична история за „Бонифац или матросът в шишето“.

Това произведение представлява фиктивна автобиография на един почти петдесетгодишен моряк, някога пропътувал Сидней, Александрия и Америка, по време на войната попаднал в плен и се озовал в една плантация в Ангола. Накрая, след като е разменен с един английски военнопленник, той се връща във фашистка Германия, където се позовава глупаво на едно женевско споразумение от 1929 г. и иска да запази строг неутралитет във всички световни събития.

Действието започва през последните дни на войната в малък немски град и прекъсва на същото място няколко години по-късно. Междувременно Бонифац изживява авантюри, които го представят отчасти като Симплициус, отчасти като Дон Кихот, но най-вече като Герхард Хауптмановия Тил Ойленшпигел: и в двата случая някогашен войник тръгва из Германия. Той малко се е побъркал от войната, скита и мечтае, играе ролята на фатален арлекин.

Първите „удари“ са отправени срещу фашистките стратези на издръжливостта. След като децата от Хитлеровата детска организация издигат бариера срещу настъпващата Червена армия и настаняват противотанкови „юмруци“ в Бонифацовата спалня, веселякът разрязва най-напред дървото на бариерата и го продава на белязания със смъртен знак глупак, християнското преподобие Леверенц, от когото получава на сбогуване пародийната Натанова благословия: „Ти трябва, доколкото е възможно в тия времена, да се показваш любезен на хората“. С това той постига комедиантска победа над една жадуваща за героична смърт военна рота, която натоварва с униформи и муниция в един трамвай и с бясна бързина, без спирачки я насочва срещу едно съветско танково поделение и по този начин я отвежда в плен.

От по-късните преживявания на матроса в западногерманската страна на стопанското чудо трябва да споменем три: веднъж, посредством един фабрикант на ножчета за бръснене Бонифац получава достъп до кабинет на призраци, в който се подвизават „временно излишните“. Генерали, командири, превъзходителства са в очакване на една бъдеща нощ на разплата и ново завземане на властта. „О, Адолф, почест за теб!“ За тези господа краят на войната е дошел твърде рано, както за специалиста по ракетното дело Фиет, който сега подготвя старта за „чудното оръжие“, за да „изпревари“ русите. С бога, за Браун (Вернер фон Браун) и родината! „Славата принадлежи на Германия“. Бонифац застрелва откривателя заедно с откритието и групата пилоти във въздуха, но накрая неочаквано ги среща пак.

Те представляват „елита“ на устроената от новата Общонемска нападателна организация (акростих: НАТО) изложба на бомби, която трябва да демонстрира политиката на сила срещу разбитата част на немската народна общност, срещу ГДР. На въпроса „Трябва ли да има отново война“, един напет пехотинец отговаря: „Крайно време е.“ Тогава Бонифац решително заключва тъпоносите пехотинци в изложбения павилион и поставя от горе фитил, за да покаже на ревящите за връщане в райха „как изглежда вашата война“.

В много отношения Билеровата книга представлява пародия на възпитателен роман. Преди всичко бившият моряк, който обича библията и „Дон Кихот“, вярва, че може, съгласно една остаряла женевска конвенция, да стои вън от всякакви кон-

фликти. Неговият спор с безумните васали на фюрера носи изцяло шеговит характер и му е само от лична полза. При това го закриля булото на глупостта, което му дава възможност да се представи като „пътешественик в щастливите ситуации, представител за радостни часове“. Остава невидим, когато се преструва на глупак или където глупостта го сразява. Но той не е глупак, който иска да си прави гаргара с рачел от сливи, не е глупак, който действува, докато умните мислят, а е Ойленшпигелова и Швейкова натура, която си е осигурила във фашистката лудница възможността да протестира.

Разбира се, дълго време той се представя като „матрос в шише“, човек, който живее на луната и в стъклената къща на илюзиите. Като хомункулус той преброжда света в защитна обвивка — в смисъла на името си Бонифац — детински, беден на проблеми „благодетел“, който е на път да стане мъдър човек. Накрая той прекъсва своя излишен неутралитет и предприема първата целенасочена акция срещу изпражвилите се отново на крака бомбохвъргачи. Той няма да стигне до „осмата печал“.

Развитието на скитника Бонифац е придружено от драстични картини на епохата. Срещаме един скулптор, който резигниращ обмисля преобразяването на своя полузавършен паметник на едрогърдестата богиня от северната раса Фрейа в статуя на Рузвелт или Сталин. На гаровите гишета е в сила валутата за сардините в масло, при търговките минават евреи или някогашни концлагеристи във висок женитбен курс и черната борса процъфтява върху развалините.

Билеровият роман няма ясно изразена фабула, в смисъл авантюрите да следват една след друга. Композицията се състои просто в един малко объркан хронологичен ред. Някои епизоди могат лесно да отпаднат, без да се почувствува някакво прекъсване. Образите идват и си отиват, мотиви прозвучават и изчезват, няколко глави стоят като блуждаещи тела в потока на повествованието. Не само Бонифац се пита защо личният фризьор на Хитлер пътува непременно в ковчег като товар с малка бързина за Берлин, но и читателят. Изолирана се чувствува и хубавата сама по себе си история за цар Калибул и неговия син Цукакип. Не задоволяват изображенията как скитникът играе на кмет, неговия адски живот в едно изоставено военно депо и погребението на чичо Ото.

Изобразителната способност на Билер е явно колеблива. Отличното се смесва с посредственото, трудни езикови главоблъсканици завършват неочаквано във въздушни, кратки пасажи. Отделно взето Билер блести в хумористичните епизоди с парадокси и забавни картини. За големите уши е казано хиперболично, че върху тях можел да се стенографира вехтия завет, ледените цветя по прозореца изтръгват проклятието: „Ах ти, моя флора“. Нагледно виждаме трима души и един кон да вървят по зимната ливада и „. . . издухваха пред нас четири облака и най-големият облак издухваше спасителя“.

Често този стил се представя съзнателно небрежен и фразеологичен, потъва в народни алитерации, показва в диалога предпочитание към еднозвучния глагол „казва“ (както у Лакснес) и се върти все около гротеската. Може да се каже, че е лесно удоволствие да се чуе как лекомислените възпитаници на брат Леверенц пеят до зимното мъртвешко легло „Май е дошел“, запомнят се сцени като тая, в която пиян свещеник прекъсва надгробната си проповед и хвърля ръкописа, от който чете, в гроба: „Ето ти, покойнико, прочети си го сам.“ Има много подобни хрумвания и шеговити съчетания. Диалогизираното есе за рекламата звучи комично („купи от мен, за да си остана богат“).

Макар че Билер не изгражда напрегната фабула и подобно на Е. А. Хофман малко разбърква в „шишето“ време и пространство, действителност и мечта, истина и глупост, в своя роман той умее да държи в напрежение читателя. Това зависи от трика на заглавието, който те кара да очакваш един вид Моби Дик, а след това съвсем не се отнася към морето. Но Бонифац не ни разочарова, защото в него има винаги нещо изненадващо, едновременно добродушно и дяволито.

Друг интересен образ в романа е Пуле Контур, млада негова приятелка, която той след весел и без сантименталности любовен епизод посещава няколко месеца по-

късно (за да отшуми случилото се) в родилния дом. Той изрязва за детето една чудно хубава лодка, иска да се почувствува малко отговорен, но в един чудесен диалог Пуле му казва, че той е само спътник-фантазьор, Ҳаджи Халиф Омар, човек от екзотичен, свободен от задължения свят. „Малкият има нужда от човек, който не му сваля звезди от небето, той има нужда от някой, който да е винаги тук, а не само днес.“ Може би с тази раздяла се извършва неправда по отношение на неромантичния скитник Бонифац. Той тръгва на изток. „Кръглоглавите и остроглавите“ възкръсват като тъпоноси немски верноподаници. И сега матросът взривява бутилката. Той инсценира на бомбохвъргачите една военна игра, за която те има да мислят, а сам той спасява своята индивидуалност.

Макар и с известни недостатъци, романът на Манфред Билер безсъмнение е една от най-оригиналните книги за войната и следвоенното време. Авторът умело третира фашизма, милитаризма и нещастното минало. Удава му се хумористично овладяване на света с вътрешна перспектива.

Паралелно с „Бонифац“ и след него Билер е издал по-малки повести; радостта от художествената игра го подтиква към продуктивност. Когато един колега замина за Монголия, за да събира впечатления за своя новела, Билер се обзаложи тайно и си представи далечната страна единствено чрез своята фантазия. Той написа творба, в която разказва за монголското плато и в която наистина е създал „атмосфера“. „Трите дървета“ — както е озаглавена тая творба — трябва да си ги представим някъде в пустинята между Улан Батор и Джунбал, две места, в които инженерът Вабал и лекарката Ожуи дълго време живеят разделени, макар че не са могли никога един без друг.

Но любовната двойка преодолява далечните пътища подобно на митичната савска царица, срещат се ежемесечно в малка манастирска развалина, недалеч от трите дървета, с които са свързани по особен чуден начин: само когато са двама могат да видят дърветата — иначе не. Заслужава да отбележим как авторът изгражда този мотив между тайнственото и обикновеното, как описва оазиса вътре в пустинята и безкрайността, намеква за легендарното, разхвърля епизоди, сгъстява нежни и силни диалози. Това е нещо повече от упражнение на пръстите за по-големи творби.

В една дискусия за Хебел се казва: „Не плетете никому лавровия венец по-широк, защото иначе ще му падне като примка на шията.“ Ние се съобразяваме с това! Но ние очакваме с интерес бъдещите книги на младия писател Манфред Билер, който в момента работи над роман за съвременността.

Берлин, декември 1965

РУСКИ РЕВОЛЮЦИОНЕРИ-ДЕМОКРАТИ, ЕМИГРАНТИ В РУМЪНИЯ И ПРИЯТЕЛСТВОТО ИМ С ХРИСТО БОТЕВ

Христо Капитанов

Българската историография е проявявала обясним интерес към приятелството на Христо Ботев с руски революционери-демократи, емигранти в Румъния през 70-те години на миналия век. Техните отношения са били на лична и политическа почва и от изясняването им биха се уточнили някои моменти от биографията и идеологията на Христо Ботев, непосредствено преди формирането и преминаването на четата му в България. Някои от имената на „руските приятели" на Ботев се знаят: Бонифачиу Флореску, Николай Петрович Зубку-Кодряну, Николай Константинович Судзиловски, Николай Филипович Меледин, Александър Шапченко, Костика Добруджану-Геря, Замфир Арборе-Рали, д-р Н. Лучицки, Хенрик Дембицки и др. Най-приближени до Ботев са били първите трима: Б. Флореску, чието истинско име е Хертрат, Н. Кодряну, известен в публицистиката с псевдонима си Драгош и Н. Судзиловски, повече известен под името доктор Русел. От тях именно представяме няколко писма, които са в пряка или косвена връзка с Ботев и четата му. Оригиналите или фотокопия от тях се намират в Румънската академия, на български се обнародват за първи път. Писмата обхващат един от сравнително малко познатите периоди от живота на Ботев, именно от есента на 1875 г. до потеглянето му от Букурещ за „Радецки". Отношенията между Ботев и емигрантите революционери демократи са от характер да допълнят и изяснят идеологията на нашия революционер и поет, неговото отдалечаване от утопичния социализъм и приближаването му към марксизма и научния социализъм, което става със съвместното им задълбочено проучване на „Капитала" от Карл Маркс и започналата да прониква в Румъния социалистическа литература, което намира отражение и в съвременния румънски напредничав периодичен печат.

I

Писмо от Бонифачиу Флореску, тогава живеещ в Букурещ, улица „Бисерика Еней" № 12 заедно с българските емигранти Петър Енчев, Стефан Стамболов и Петър Хр. Висковски. Писмото е писано в Букурещ и отправено до д-р Н. Русел, не е датирано, но вероятно е от края на пролетта 1876 г. По него време д-р Русел е болничен лекар в град Куртя де Арджеш.

„Скъпи приятелю!

„. . .Ето че недовиждаш или погледа ти е погрешно отправен. Като четях писмото ти тръпки ме побиваха от удоволствие, но когато стигнах до съдбоносното „в един или други ден", прокълнах те и твърде сериозно те моля никога подобни неща да не пишеш. След това въведение да минем към дела. . .

„. . .Енчев (Петър. Б. м.) ще ме препоръча на редактора, когото много добре познава. Аз се занимавам твърде сериозно със сделки, до сега съм набрал множество

факти, и все чета, непрекъснато чета. По всяка вероятност ще се получи по десет копейки на ред, това би било приятно.

„Мозъкът ми е нещо забележително: веднъж постави ли се в действие иска всичко да познае, и ако се не лъжа, познава. Аз сега гледам на сделките от друга призма; естествено съществува някой, който ме подбужда. Ти сам виждаш, че имам нужда от камшик. Енчев ще остане още тук до десети май, той спи до 11 часа сутринта. Стамболов (Стефан Б. м.) става от леглото на обед. Това са наистина порядъчни момци. Висковски (Петър Христов. Б. м.) вчера пристигна тук с един руски офицер, с когото се бил запознал в „Славянското общество", също и той е добър момък, но е много ограничен.

„Хиляди пъти те прегръщам драги мой болничен лекар и т. н.

„Бонифас".

2

Писмото е от Бонифачиу Флореску до приятеля му д-р Н. Русел, който по него време е участъков лекар в околностите на град Питещ, Арджешки окръг. Писмото не е датирано, то е изпратено от Букурещ, вероятно в края на пролетта или началото на лятото 1876 г. От съдържанието му се долавя характерът на Бонифачиу Флореску и близостта му с Ботевите приятели д-р Н. Русел, съпругата му Любов Феодоровна, Зубку-Кодряну, руският революционер Чайковски и др. Писмото съдържа ценни автобиографични данни и установява,че Флореску по него време е бил кореспондент от Румъния на руски легални вестници, в които несъмнено би се намерило дописки за преминаването на Ботевата чета.

„Многообични приятелю!

„Не ти писах отдавна. Причината? Защо да ти я припомням, струва ми се като че ли нямах ни една. . . Приятелят Кодряну ме осведоми, че си получил писмо или телеграма във връзка със сделката Муром [цев], стана ми неизказано приятно. Най-после можа ли да узнаеш адреса му? Това ме интересува. Дали получи броя на вестника, в който се обяви обявлението? Когато изпратих на редакцията препоръчаното писмо с петтях флорина, притежавам пощенската разписка, същевременно помолих да се изпрати вестника на твой адрес.

„Колкото се отнася до моите работи те вървят сравнително добре, но редакцията на „Messager du Nord" за сега не е твърде богата и не ми изпраща напълно редовно възнагражденията. Ето защо я изоставих и започнах да пиша за Суворин, той ще плаща най-редовно възнаграждението. Какво да правя? Напълно добре ми е известно мнението ти за занятието на дописник, известно ми е най-вече, защото и аз напълно го споделям, но преди всичко съществува. . . борбата за запазването на индивида и това е всичко. Благодарение на това отдава ми се случай да чета, да търся и да намирам материал за бъдещето. Говоря за бъдещето, известно ли ти е какъв път съм си избрал? Ето, ще ти кажа. Щ е с т а н а п и с а т е л, в истинската смисъл на думата писател. Писател или нищо друго! Искам това нещо и знам, че имам сили и възможности. За да живееш трябва да се бориш, не е ли така? А за да се бориш трябва да имаш оръжие, не е ли така? Е добре, моето оръжие ще бъде моето перо и аз ще съумея да си послужа с него, защото за да мога да постигна целта си ще употребя всички средства. А средствата за да постигна целта си са книгите — възвишените, великодушните, народополезните идеи на редките избраници, които вдъхновяват останалите. . . Тези редки избраници трябва да бъдат четени, изучавани. Трябва да дадеш възможност на сърцето си да развие всичките си добри пориви, всичките си усещания. . . Повтарям: или писател, който честно, със смелост и без страх се бори, или нищо. . . Да не мислиш, че се самоизлъгвам главозамаян от обстоятелствата, че досега съм написал около с т о

дописки, които са „четени с най-голямо удоволствие от целия свят“. Не вярвай на това, никакво самоизлъгване не е, но при все това. . . тия дописки ми подсказват, че притежавам талант, че стила ми е увлекателен. Това обстоятелство ми се подсказва на всяка стъпка, нещо, което не ме опечалява,защото когато ще притежавам материал, истински материал, ще съумея умело да боравя с перото, но съвсем другояче. Който ще е жив, ще види!

„Какво още правиш? Какво прави Любов Феодоровна? (съпруга на д-р Н. Русел. Б. м.). Често пиши ли ти? Дочух, че ще идва. Искаше ми се да те посетя и се надявах, че ще те намеря в Питещ, но Кодряну ми каза, че си се завърнал в бърлогата си. Искаше ми се да дойда да те видя в дома ти, но никой между нас нямаше онова, което се нарича пари. Неимоверно много съжелявам. Кодряну ми прочете писмото на Ч [айковски]. Дали ще дойде и кога? Дочух, че старецът върши простии.

„Бонифас“.

(П. п. Адресът ми е: улица „Брезояну“, № 32, Букурещ).

3

Писмо от Бонифациу Флореску до д-р Н. Русел. Писмото не е датирано, но вероятно е от м. юни 1876 г. Изпратено е от Букурещ до медицинския участък на д-р Русел, някъде близо до град Питещ. Чайковски е руски революционер емигрант в Америка, който идва в Румъния. От това, както и от други писма на Флореску през тоя период — пролетта и лятото на 1876 г. — се долавя голямото му безпокойство от някоя надвиснала над него предстояща опасност, която го е застрашавала от страна на властта. Последната е попаднала на дирите му и се е добрала до някое укрито деяние,което е попадало под ударите на наказателния закон. По този въпрос той е много разтревожен и настоятелно моли политическите си приятели да го снабдят с фалшив паспорт, за да може своевременно да забегне в чужбина и да се избави от евентуални усложнения. Съмнението и недоверието спрямо Бонифачиу Флореску от страна на политическите му приятели все повече се увеличава. Приятелите му мислят, и най-вече Зубку Кодряну, че той се е самоизлъчил из тяхната среда и че е нарушил социалистическата дисциплина, като е приел да стане кореспондент на легални руски вестници и поради неконтролираните му бръщолевения. От поместеното по-долу писмо ясно се долавя безпокойството му от властта.

„Скъпи приятелю!

„Както ви известих, моля ви, да изпратите пари на Чайковски. Ако не притежавате на разположение сумата, съобщете ми, защото получих една малка парична сума от редакцията и ще ми бъде много приятно, ако мога да направя нещо за приятелите си, които не преставам да уважавам и от все сърце обичам, въпреки че мълчанието би могло да породи съмнения. . . Но във всеки случай, мамите се ако мислите, подобно на Кодряну, че положението ми на фабрикант на редова (дописник на легални руски вестници. Б. м.) е променило характера ми. . .

„Очевидно е, че трябва да се направи нещо.И ето какво: Чайковски ще напусне Америка и ако мине през Швейцария дали не би могъл с помощта на известна сума да се сдобие с някой паспорт, в който редом до някое какво да е име би добавил б о н и ф... Ако това би могло да стане, бих бил щастлив и признателен през целия си живот. С американски паспорт не ще успея, защото ще трябва да се представя пред американския консул, а той знае, че не съм американски поданик, защото самия аз го уведомих за това. Разбира се, че не е непременно необходимо щото паспорта да бъде швейцарски, въпреки че такъв паспорт би бил най-подходящ. В настоящия момент бих бил способен да дам и последната си риза само да мога да се сдобия с него. Когато ви заявявам, че р а б о т а т а е сериозна, моля да ми вярвате. Вие знаете колко малко внимание отдавам

на опасността, която още не е належаща, която едва започва да се очертава. Аз знам, че всичко това трябваше да се замисля много по-отрано. . . Отговорете ми веднага.

„Ваш Бонифас".

4

В писмо от 24 юни 1876 г. от Букурещ до д-р Русел Бонифачиу Флореску пише, че е отчаян и съобщава, че е решил да напусне Румъния и да замине за Париж, отгдето ще изпраща дописки до разни руски легални вестници. Би се отказал от това си намерение само ако бъде подпомогнат парично. Оплаква се, че Костика Добруджану-Геря е отказал да му заеме пари, за което бил подтикнат и от Зубку-Кодряну. В следното си писмо от 11. VIII. 1876 г. потвърдява, че е получил исканата помощ — „в момента когато имах най-голяма нужда от пари". Все в същото писмо съобщава, че е станал дописник и на друг руски вестник и добавя:

„Вярвам, че щастието започва да ми се усмихва и се надявам, че ще съумея за в бъдеще повече да не прибягвам до Вашата добрина. . . Нужно ли е да Ви пиша за последните събития? Вярвам, че все някак си сте в течение. Революционната игра в Русия започва: ловът не е от обикновените. . . Нещо сериозно се приготовлява. . ."

(На гърба на същото писмо добавя:)

„Изпращам Ви един брой от руски вестник, който се редактира тук. В него ще намерите моята статия. . . донесе ми 37 франка печалба. Ангажиран съм за две статии седмично, т. е. да пиша във всеки брой, защото вестникът излиза на два пъти в седмицата. Подписвам „Candide". Още едно парченце хляб. И после, надсмивам се и нанасям удари. Бихте ли могли да ми върнете вестниците, т. е. старите броеве?

„Здравей: Бонифас".

Вероятно тук става дума за същия вестник, излизащ в Румъния от края на пролетта 1876 г. на руски език, за който упоменава в едно от предидущите писма. Редакторът на руския вестник е бил добре познат на Петър Енчев, който е препоръчал Бонифачиу Флореску за редовен сътрудник на вестника.

5

През това време — 1875 и 1876 г. — Флореску е в най-приятелски връзки с български революционери, както и д-р Н. Русел и Зубку-Кодряну. Това се долавя и от поместеното по-долу писмо на Любов Феодоровна, съпруга на д-р Н. Русел, изпратено до него от градчето Пуещ, гдето гостува на д-р Кодряну и възстановява здравето си.

„Пуещ, 2 май 1876 г."

„. . .Днес Н. П. (Николай Петрович Зубку-Кодряну) получи писмо от М. Л. (някоя българка. Б. м.). Радвам се за него. Те (българите. Б. м.) не се сърдят и му предлагат един скъп билет от първа класа. Пишат, че получавали редовно писмата, както и книгите. Що за дявол неочаквано направиха (българите. Б. м) от овцата. Не се учудвам, че Бонифас се сближи с българите и е възхитен от тях. Той е едно възторжено същество, което е готово страстно да обича всички и всичко, най-вече, ако тази любов е затоплена до известна степен от твоя престиж, защото той те обича и те цени, за което нещо завинаги ще се радва несъмнено на моята благодарност. Много съжелявам, че напоследък бях студена с него и дори понякога го засягах. Впрочем, не мога да се владея когато ме обхванат нервите, не мога да се въздържам и нагрубявам дори и Николай Петрович (Зубку-Кодряну), човекът, чиято личност в никой случай не ми е давала повод за това. И аз ще кажа подобно на нашата хазайка — какво да правя?

Любов Феодоровна

Писмото е писано в Букурещ до д-р Н. Русел. „Енчев“ несъмнено е Петър Енчев, за когото става дума по-горе. Авторът на писмото е Флореску, който се подписва в писмата си „Бонифач“. От горното писмо узнаваме, че той веднъж е бил вече в България. Несъмнено тоя израз се отнася за пребиваването му в Тулча, отгдето е дошел без разрешение, тъй като е бил експулзиран. Сега (12. V. 1877 г.) той — „отново иска да отиде в България“. В писмото Флореску ни разказва за интересна подробност. Имал е друг близък приятел българин — „оня редактор лудетина“, който също му е бил мил, но сега изповядва, че приятелят му Петър Енчев му е „още по-мил“, отколкото редактора, за който пише. Имаме достатъчно основание да зададем въпроса — дали под този „редактор-лудетина“ не се визира именно Христо Ботев? Ние мислим, че да! Но знаем, че Ботев е убит преди година, а Бонифачиу пише като че ли за жив човек. Трябва да имаме предвид, че Флореску подобно на голяма част от нашата емиграция и от приятелите му руснаци и румънци революционери, е вярвал по него време, че Ботев е само ранен, след което сполучил да се укрие в Стара планина, гдето лекувал раните си. В това е вярвал и Зубку-Кодряну и други, в това отношение ще процитираме по-долу два документа. Отношенията между П. Енчев и Флореску са били интимни, допускам, че в архивата му, доколкото е запазена, се намират писма от Бонифач.

„Многообични приятелю!

12 май 1877 г. — Четвъртък вечер.

„Дали получи изпратените от мен две писма? Това е трето писмо. Отговори. Горя от нетърпение да узная. Как вървят работите? Получих всички твои писма. Никой не пише, това ме безпокои. . .“

„Понастоящем има извънредно много руснаци в нашия град (Букурещ. Б. м.) и се говори, че те ще останат тук още дълго време. Руските телеграфисти започнаха вече да работят на телеграфа. Не е на шега, сериозно е. Желаеш ли да ти изпратя куфара или предпочиташ самия ти да си го вземеш когато дойдеш тук? Постъпи както знаеш и винаги се осланяй на мен. Костаки (Добруджану-Геря) нищо не изпраща, а аз имам голяма нужда от пари. Ти писа ли му? Бях ти изпратил част от една статия, веднага след като я прочетеш, изпрати ми я обратно. Замисъла е широк, бих могъл да допълня и поправя и тя би ми донесла известна печалба. Днес сутринта изпратих на „С е в е р е н в е с т н и к“, който започва да излиза от 1 май, една твърде сериозна статия. В нея разглеждам обявяването на независимостта на Румъния, но преди да засегна същността на въпроса, хвърлям бегъл поглед върху положението на нашата страна преди това, т. е. от въстанието на славяните (вероятно става дума за Априлското въстание. Б. м.) до преминаването на русите. Е добре! Работата ми се отдаде. Четох много и напълно схванах същността на въпроса, който ме занимаваше. Моето изложение е късо, но ясно. Сега разбирам, че е лесно да се пише и искрено признавам, че ти имаше право когато казваше, че трябва да се заема по-сериозно. Веднага след като получа отговор от двата вестника, ще напусна сегашната си обременителна работа, която все повече ме отекчава. (По това време той е учител по френски език. Б. м.) Много ми е приятно, че си доволен от службата, която заемаш и която желаеш да запазиш. Както и по-преди ти бях писал, десет минути след прочитането на дисертацията ти, същата беше предадена на пощата. Ако остана тук, надявам се да ти изпратя вестници. Вярваш ли ми? Имам силно желание о т н о в о д а о т и д а в Б ъ л г а р и я... Желая да видя, да живея. Със здравето съм зле. Повярвай ми; драги мой, причината за заболяването ми не е нито липсата на храна, нито липсата на пари. Болестта ми се породи от досада, от една мъчителна досада. . . Какво ще правя когато замине Енчев. Трябва да ти кажа, че чувствувам нужда да го виждам, обичам го от все сърце. Той ми е много по-мил от о н я р е д а к т о р-л у д е т и н а! Енчев е един порядъчен момък, искрен и добър. Той е първият българин, който ми е истински мил. Струва ми се, че се по-

знаваме отпреди двадесет години. В редицата срещи, които имах с него, той ме убеди, и то не веднъж, че притежава забележителен ум, че не е, както се казва, обикновен човек. Той винаги намира изход от всяко заплетено положение. Онова, което у него най-много ми харесва, е обстоятелството, че не играе на театър, доверява ми неща, които могат да се доверят само на някой верен приятел и ми ги казва открито и откровено. Това е едно голямо негово качество. Така че и аз ще му отвърна със същата монета. Той е човек със цялостен характер. Пиши, драги мой, пиши. Не обричай на забвение най-верния си и искрен приятел, на когото, молях те, винаги и при всяко обстоятелство да се уповаваш.

„Бонифач".

7

Вторият интимен приятел на Христо Ботев в Букурещ из средата на руските революционери демократи емигранти в Румъния е Николай Петрович Зубку-Кодряну. За отношенията между двамата общият им приятел и съидейник по него време д-р Н. Русел в известното си писмо до Георги Бакалов от 11 септември 1911 г. отбелязва, че Кодряну и Ботев са били — „най-близки помежду си хора"[1]. Приятелството им продължава от края на 1874 г., откогато Кодряну е в Румъния, до смъртта на Ботев. Кодряну е между малцината, които на 13/25 май 1876 г. изпращат Ботев на гара Филарет за град Гюргево за подвига в парахода „Радецки". За жалост самият Кодряну твърде скоро последва приятеля си Ботев. Умира на 31 декември 1878 г. от двойна пневмония в дома на д-р Русел в град Питещ. Д-р Кодряну умира на същата възраст (род. 1850 г.), на която умира и Христо Ботев — точно на двадесет и осем години!

Както Ботев живо се е интересувал за състоянието и развоя на социализма в Румъния и практически е участвувал в неговото организиране на местна почва, така и Зубку-Кодряну отблизо е следял освободителното дело на българския народ. Той до толкова се е сближил с българите в Румъния, че дори била предстояща женитбата му с неизвестната нам наша сънародничка „госпожица М. Л." (Виж по-горе писмо № 5). Това писмо, съпоставено с други писма от същата серия, ни подсказва, че Зубку-Кодряну е бил в интимни отношения с тая „госпожица М. Л.", която е авторка на долупоместеното писмо от 20 август 1876 г., което погрещно се приписва на „Ботева"[2]. Бракът между тая българска „госпожица М. Л." и Зубку-Кодряну е бил предстоящ и за него конкретно се говори в писмото. Същата българка е в течение с надеждите на Ботевите приятели социалисти, че Ботев може би не е убит, а „само ранен", както упорито тогава се е разпространявал слух в Букурещ и дава израз на тия им надежди в писмото. Българката „М. Л." е в близки семейни отношения и със семейството на д-р Н. Русел и най-вече със съпругата му Любов Феодоровна, с която прекарват лятото в Плоещ. Поместеното по-долу писмо е отправено до д-р Н. Русел, вероятно е писано в Букурещ.

„Драги Николай Константинович!

„20 август 1876 година.

„Днес бях при свещеника. Работата не ще може да се уреди без свидетели. Заедно със свещеника решихме имената на свидетелите да се съобщат след венчавката, която ще се състои в понеделник в пет и половина часа. Удобно ли Ви е? Пиши ми, можем да сменим датата.

---

[1] Георги Бакалов. Руските приятели на Христо Ботев. София, 1937 г., стр. 69.

[2] Dcumente privind istoria Romûneci. Razboïul pentru îndependenta, m. I, partea 1, стр. 497—498.

„Всички са здрави. Изглежда, че благодарение на моето красноречие Любов Феодоровна напълно се успокои. Аз непрекъснато скитам, сърцето ми пее: настъпи края на режима на хранене в Плоещ, както и на тамкашните бани. . .

„Изглежда, че Ботев е жив, той е бил само ранен. Дано бог даде да е истина."

„Отговори на писмото ми.

„Целува Ви, целува Ви, целува Ви".

8

Надеждата, че все пак може би Ботев е само ранен и жив, укрил се някъде в Стара планина, гдето лекувал раните си, само след месец е окончателно опровергната. Така им се искало и като се основавали на слухове, приятелите му революционери демократи вярвали, че е възможно да не е бил убит, а само ранен, укрил се някъде из Балкана. Нима само преди пет години из цяла България като светкавица не се разнесе упоритият слух, че някъде из Мала Азия, гдето след залавянето му Ботев е бил заточен, все още той е бил жив, достигнал в патриархална възраст?

През м. септември 1876 г. Зубку-Кодряну в писмо от Букурещ до д-р Н. Русел, уверено съобщава, че убийството на Ботев е — „един достоверен факт".

„Скъпи мой!

(Букурещ, м. септември, 1876 г.)

„Бих желал да ти пиша за много неща, но наскоро ще дойдеш и тогава на воля ще се наприкажем.

„За сега да не забравяш, че Ларси за Курилка е само Ларси, а не оня, който е в действителност. Напоследък, както самият той признава, се е запознал с 18 доброволци руснаци, които заминават за Сърбия. Гуляхме, казва Курилка — „аз говорих много, много говорих с всички за протектората. . ., говорих за много неща, дори не помня за какво". Какво е говорил, не знам, но знам едно нещо, че Курилка трябва да знае колкото се може по-малко неща. Той е един бърборко, да те пази господ! По всяка вероятност той ти е говорил и по мой адрес. Главното е, че неговият враг е езика му!

„Сигурно ми се обеща да ми се даде службата, за която знаеш. Но продължавам малко да вярвам на щастието си! Във всеки случай, в първата неделя след като получа служба, ще дойда при теб.

„Една печална вест, извънредно печална. Ботев е бил убит в България. Това е един достоверен факт!

„Всички те целуват

Кодряну".

9

През есента на 1878 г. руската царска полиция предприема хайка срещу руските революционери демократи емигранти в Румъния. Костика Добруджану-Геря е привлечен с измама от агентите на третото отделение в Кюстенджа и от там е отвлечен с параход в Русия. В началото на м. декември с. г. същите агенти попадат на следите на Кодряну и Арборе. Последният сполучва да мине границата, а Кодряну се укрива в Питещ, обаче по пътя на бягството си тежко се разболява от ексудативен плеврит и перикардит. Болестта му продължава три седмици и на връх на нова година, на 31.XII. 1878 г. умира в Куртя де Арджеш в ръцете на д-р Н. Русел, който през цялото време се е грижил за него. Няколко дни преди да умре в писмо от Куртя де Арджеш от втората половина на м. декември 1878 г. до политическия си и личен приятел Замфир Арборе между друго пише:

„Скъпи приятелю!

„. . .Едно най-мъчително разположение, едно състояние на дълбока печал не ме изоставя от момента, когато настъпиха последните събития (преследването от руските царски полицейски агенти. Б. м.), които събития ме доведоха тук. Целият съм преизпълнен от вълнения, безпокойства и преследвания! О т п е т г о д и н и а з т ъ р п я т о в а п о л о ж е н и е; пет години минаха, от когато направих нещо обаче от минимално значение. . . и това нещо послужи за повод на кръвожадните хора да ме преследват, да попречат на всичките ми намерения, да смутят спокойствието на моите мирни дела, дори и в скута на родината ми. . . Недоволен съм със цялото си същество; „провинцията ми изглежда на просторен затвор, преизпълнен с нещастни същества. . .!"

„Н. Кодряну".

Няколко дни преди да умре, диктува писмо до приятеля си от детските си години и негов съученик Замфир Арборе-Рали:

„Като виждам, че вече ще умра, много ми е жално, гдето не можах нищо да направя за румънския народ. Надеждата ми е във Вас и във Вашите деца. Потрудете се от тях да излязат не празнодумци, които да изговарят само бляскави фрази, а борци, борци за народното дело. . ."[1]

На свещеника, дошел да го изповяда, заявил:

„Нямам нищо таквоз, за което да се изповядам пред тебе, свещениче. През живота си зло не съм правил. Ни една жена не съм оскърбил, на никого живота не съм отнел, на чужди сметки живях само когато бях дете, в буйните си мисли може да съм нещо съгрешил, но от тези мои мисли никому не съм навредил"[2].

10

Николай Константинович Судзиловски, известен и с името д-р Н. Русен или д-р Джон Русел, е третият интимен приятел на Христо Ботев в Румъния измежду руските революционери демократи емигранти. Приятелството им е безспорно. Възможно е то да е започнало още от Одеса, за да има основание Ботев да нарича д-р Н. Русел — „моят вет съученик"[3] в известното си писмо до Иван Драсов. Положително те си кореспондират[4] в края на 1874 г. и трите първи тримесечия на 1875 г. Те са интимни приятели поне от 2 октомври 1875 г., когато д-р Русел окончателно се установява в Румъния и до изпращането на Ботев от гара Филарет на 13/25. V. 1876 г. В известното писмо до Георги Бакалов от 11. VIII. 1911 г. д-р Русел бележи, че Б о т е в м у п р е д л а г а л да мине с четата му в България като хирург на същата[5], което той отклонява поради семейни затруднения — жена му по това време е тежко болна. Но това съвсем не означава, че д-р Русел не е бил пряко заангажиран в организационното подготвяне на четата. Несъмнено той е бил посветен в тайните около завербуването и въоръжаването на четниците. Това ни става ясно и от приложения документ — писмо на един бивш руски офицер, революционер демократ, емигрант в Лондон, когото д-р Русел вика в Букурещ, за да вземе бойно участие в българското въстание, което с преминаването на Ботевата чета се е мислило, че ще се разпростре из цяла България. Документът е извънредно интересен и подсказва за идейните подбуди при подготовката на четата и нейните социал-революционни задачи.

Писмото е от Лондон, от 5 април 1876 г. до д-р Русел, отговор на писмо на последния. За голямо съжаление подписът на автора на писмото не може да се разчете.

---

[1] Замфир Арборе. Н. П. Зубко-Кодряну. Русе, 1879 г., стр. 22.
[2] Пак там, стр. 23.
[3] Захари Стоянов. Христо Ботев. Опит за биография. Русе, 1888, стр. 229—230, писмо от 12-24 април 1875 г.
[4] Г. Бакалов. Руските приятели на Хр. Ботев. София, 1937 г., стр. 68
[5] Пак там.

„Скъпи другарю!

„Лондон, 5 април (1876 г.)

„Даде ми се да прочета Вашето писмо, защото отчасти се отнася и до мен. Трябва да Ви съобща, че лично аз не съм уверен, че въстанието, за което пишете, може да се наименува социалистическо и че неговият успех ще бъде успех на социал-революционното движение на народа, който трябва да го проведе. Този народ предварително не е подготвен за възприемането на социалистическите идеи и ръководните подбуди на въстанието по-скоро ще са плод на националната омраза към турците, като единствени виновни за икономическото робство на народа.

„Във всеки случай въстанието трябва да се състои. Социалистите могат да участвуват в него, тъй като тук им се разкрива благоприятен случай да могат да работят за своята кауза, за каузата на социалната революция. Според моето мнение, този изглед на успех е на лице само при условие, че социалистите не ще участвуват в едно буржоазно въстание: ако тръгнат ръка за ръка с буржоазията, изключено е да се разчита на каквато и да е сполука за делото на социалната революция. Мен още не ми е известно до какъв размер могат социалистите да разчитат на съчувствието и на помощта на българския народ, без да отстъпят в дейността си сред въстаналия народ нито стъпка от принципите на работническия социализъм, без да запеят на струната на социалната омраза и на религиозния фанатизъм. С това искам да Ви предупредя, че мога да участвувам във възнамеряваното въстание само при условието, че революционерът-социалист ще може да действува сред въстаналия народ, без да отстъпя, дори и стъпка назад от политическите си убеждения.

„Въстанието в Херцеговина ни накара да гледаме с недоверие на движението на подчинените на Турция страни. Освен това трябва да добавя, че лично нямам никакви средства, за да се надигна оттук и да тръгна за театъра на действието. Ако ми се поставят на разположение необходимите средства, хората, които ми ги предлагат, трябва да бъдат осведомени за становището ми относително поставените от мен условия за участието ми във въстанието. Ако в случай, че пристигна на мястото на действието и се убедя, че участието ми във въстанието противоречи на убежденията ми, т. е. ако ще трябва да действуваме съвместно с буржоазията и за успеха на едно национално или религиозно въстание, тогава ще се завърна обратно, за което ще трябва да ми се даде възможност. Затова ще да е по-добре да бъда уведомен писмено за всичко, което се отнася до поставените от мен условия.

„А досежно моите военни познания ще кажа, че те са такива, каквито може да притежава един обикновен офицер, който е служил в редовете на войската само пет години. Впрочем, имайте предвид, че не владея други езици освен руски език.

„Стискам Ви ръката, Ваш: (подписът не се чете).

Това са само част от документите във връзка с руските революционер демократи емигранти в Румъния и отношението им към Христо Ботев и българското освободително движение.

Останалите ще продължим да обнародваме.

ПИСМА НА ГЕОРГИ РАЙЧЕВ ДО НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Елка Константинова

Сърдечно приятелство е свързвало Георги Райчев и Николай Лилиев още от 1908 година. Тогава двадесет и шест годишният Райчев напуска завинаги прашните провинциални канцеларии и пристига в София с „глупавата мисъл да стане голям писател". Но столицата не го посреща с отворени обятия, а с пълно безразличие и безработица. Със седемдесет и четири лева в джоба, с голям, пълен с ръкописи куфар и с помътена от смътните идеи на модернизма глава той се лута безпомощно из студения град, бързо свършва парите си и няколко месеца жестоко гладува. Единствените му познати и загрижени за него хора са двамата старозагорски поети Николай Лилиев и Димитър Подвързачов. Те усилено му търсят работа и най-сетне успяват да го назначат при себе си като писар в III Софийска мъжка гимназия „Гладстон", където Лилиев е преподавател в търговския отдел, а Подвързачов — секретар. Тяхното приятелство Райчев дълбоко цени до края на живота си. От глухата провинция той изведнъж попада в самия водовъртеж на културния живот у нас, сред елита на тогавашната ни духовна интелигенция.

Колкото и различни по характер да са Николай Лилиев и Георги Райчев, между тях лесно се създава близост и взаимна привързаност. Свързва ги общата обич към родна Тракия, към безбрежната шир на полето, към липите и правите улици на Стара Загора. И двамата са от това ново поколение, което прави първите си стъпки в литературата в началото на века и има всички основания да преживява болезнено всеки свой допир с обществената действителност. Чрез Лилиев Георги Райчев фатално се свързва с групата на символистите, които го въвеждат в омайния свят на „чистото изкуство", запознават го с руската и западната култура и литература.

За един двадесет и шест годишен писател със съвсем неоформени литературни възгледи, с незавършено гимназиално образование, дружбата с Лилиев и останалите символисти е от изключително значение. Райчев не става символист колкото и силно да се влияе от най-близките си приятели, но се заразява от тяхната идейна безпътица и от обхваналото ги силно чувство на безизходност и обреченост. Едва ли е имало в нашия културен живот по-нещастно поколение. Огромна пропаст го дели от суровата действителност, естетическите му идеали са абсурдни и несъвместими с живота, мечтите му са неосъществими, истинският път на борбата, който единствено може да го изведе на спасителния бряг, му е непознат.

Двамата близки и неразделни приятели са почти всяка вечер заедно или в дома на Подвързачов, или в печатницата, където се редактират хумористичните му списания, или в бирария „Батенберг", или в някое скромно кафене, където до полунощ говорят за литература. Скоро Георги Райчев напредва в чиновническата си кариера и от писар става секретар на Ючбунарската гимназия. Благодарение на тракийския си практицизъм и на пословичната си пестеливост той успява винаги да скъта някоя спестена пара и да услужи при нужда на безпаричните си приятели. За първите години на живота му в столицата Николай Лилиев си спомня с топло приятелско чувство: „Между приятелите, които в навечерието на Балканската война се събираха в така наречената „Вишнева градина" — празно място с няколко дървета, с няколко маси и с една барака, гдето се правеше кафе — срещу прочутата сладкарница „Цар Освободител", мечта за всички някогашни провинциални поети, — Йордан Йовков и Георги Райчев бяха най-оригиналните, най-самобитните, най-нелюдимите. И двамата бяха почнали своята литературна дейност със стихове, и двамата печатаха своите разкази в списанията на Антон Страшимиров, и двамата станаха по-късно сътрудници на „Звено", а бяха вече приятели на неговия редактор Димитър Подвързачов." От този спомен на Лилиев личи колко много цени самобитния талант на своя приятел, „талант, който се възвисява над всички

негови добродетели — талант, който ни задължава да ценим високо творчеството му.“ От своя страна Райчев е благоговеел пред културата и духовната чистота на Лилиев, вслушвал се е в оценките и мненията му и с благодарност е приемал литературните му съвети. В едно свое интервю, след първото представление на пиесата си „Еленово царство“ в 1934 г. Райчев изказва специални благодарности на Николай Лилиев“, който с мъченическо търпение е чел по няколко пъти всички редакции и варианти на пиесата“.

В архива на поета Николай Лилиев са запазени две писма от Георги Райчев. Първото е от Мюнхен и носи дата 3. IV. 1924 г., а второто е от София, 22. XII. 1932 г.

Първото писмо Райчев пише до своя приятел по време на едногодишната си командировка в Германия, където по негови собствени признания научил „много добри и лоши работи“, поради което не му „останало време да учи езика“. През тази една година — 1924 — Райчев тъгува за родината и пише стихове в проза, наречени „Бели стихове“: „Кал“, „Момичето от беседката“, „Двадесет реда“, „Покойница“, „Зелената вечер“, „Човекът и кучето“ — всичките пропити с тъга и самотност, с разяждаща душата носталгия. Писмото е адресирано до София, където Николай Лилиев е току-що назначен за драматург на Народния театър.

Второто писмо на Георги Райчев е писано в София, където той живее заедно със семейството си (след завръщането си от Мюнхен, Райчев се оженва на 26. X. 1924 г.) на улица „Оборище“ № 46 в собствен апартамент. По това време той работи като библиотекар в Народното събрание и е в разцвета на творческите си сили. Писмото е адресирано до Варненската търговска академия, където Лилиев е преподавател по френски език от 1932 до 1934 година.

München, 3. IV. 1924 г.

1

Драги Николашка, четох Тасевото[1] писмо, дето се учудваш, че съм се умълчал, но вярвам, че не ще е било толкоз голямо учудването ти всъщност, защото знаеш какви могат да бъдат причините на мълчанието ми — все още чакам като кон на празна ясла — „вести“ от София. И, разбира се, нищо не съм получил до този час. Изглежда, че хората в София, всички хора — и жени и мъже — са избрали най-коварния, най-отвратителния и просташки начин, за да ми откриват истината — чрез мълчание!

Какво да ти говоря повече? — Всичко, което бих ти казал — знаеш го, говорено е не един път. Не е ново за тебе дори това, че съм преживял тежки дни през това време — от 1 март до сега. Имаше малко спокойни часове, спокойни от злоба, от мъка, отчасти и. . . любов, ако щеш. И ето, тези часове се опитвах да „оползотворя“ в работа, да напиша поне Мерзавецът.[2] И, слава богу — завчера, на 1 го дописах. Имам оттогава два щастливи, радостни, спокойни дни, въпреки че времето пък сега е отвратително. Още съм под впечатление на последните страници; харесва ми, доволен съм от всичко в него, дори има мигове, че най-после един път постигнах тъкмо онова, което исках да кажа. Разбира се, за съмненията не ти говоря — те са неизбежни при мене — знаеш.

Чете го вчера Олга[3] — харесва го; прочела го наведнъж през нощта. Взе го Стоилов.[4] Сега чакам него да донесе ръкописа; ще го прочета и аз и ще поправя думи и едно място, което реших да поясня. Иска Бобчевски[5] да го носи в София, но страх ме е да не стане някое нещастие да се загуби. Стоилов ще пита в пощата колко ще искат, но боя се — тъкмо 100 стр. е. „Накрай града“[6] беше 40 и пак сума пари платихме. В този момент съм решен: ще го пратя до тебе с Олга, ще го прочетеш и ще го пратиш от там на Мечката[7], като ми известиш веднага колко к р о н и (или в левове) си платил — за да ти ги пратя оттук. Не се сърди, миличък — знаеш, че аз не мога без такива сметки и съвсем излишно е, особено сега да хабиш труд и думи. Па, наистина искам да прочетеш и ти ръкописа, дори и Пундев[8], ако пожелае и обещае да свърши това в няколко часа. Повече от два дни не го бави, моля!

Друго какво? Знаеш, навярно, че Спиро[9] е вече пом. редактор; че „Златорог“[10] е излезнал и ще излиза, но как и за кого — не знам. Че Ел. Пелин дал в „Епоха“[11] интервю, не пропуснал да ухапе мене и Йовков (само нас!) и признал (простака му с простак!) че откраднал името „нечиста сила“ от някаква винетка на „Нива“, представляваща: Една жена увита около някои п р е д м е т и . . .“ Как ти се вижда този тънък шопско-поетически израз?! Лес, братко, лес!

Още какво? Завещанието на Гешев? Блоковия сговор? Чернотрудовия народ? Или, или. . . мълчанието на Вл. Василев, Йордан Бадев, Дим. Шишманов, Дим. Подзързачов (несравнимият ми приятел!) или моята мечтана бъдеща жена Капка Димитрова, или най-после не знам — имам ли премия или нямам! Или — какво още, Николай? — Дечко Узунов? Да. Пратих по него чорапи, ликьор, дълго писмо до Мечкаров и оттатък. Молих го, настоявах: да разбере, да ми обади. — О, веднага щом стигна всичко ще ти обадя. Така. А двадесети ден е днес — нито дума; дори на Машенка не е писал нито ред, горкото момиче! Е, какво ще кажеш? Не трябва ли да се допуща, че в самата софийска атмосфера има някакъв бацил на тъпоумие и негодяйщина и щом всеки стъпи още на гарата, щом вдъхне софийския въздух заболява неизлечимо. Как ще си обясниш инак всичко това? Може би, че те са честни, достойни, разбрани, сериозни и дори културни хора, а това, че така се отнасят към мене, е просто за. . . моя сметка. Дано е така — утешил се бих дори с него, само да не е мисълта, че сме най-тъпото и некултурно племе на Балканите, закостеняло в шопски понятия. . .

Исках да ти пиша повече, но се раздразних. Щом разбереш де ще вървиш — пиши ми. А Дунавът как е — ще тръгнат ли параходи за Елена Спартанска?

По всичко изглежда, че и аз ще се прибирам към Виена, ако този мръсен франк все така катострофално се качва. Хитьо[12] замина ли? Поздрави Пундев и всички приятели и предай на Първанов това писмо, моля те.

Твой Григорий.

1. Константин Тасев — любознателен, интелигентен българин от Радомир, близък приятел на Райчев и Лилиев. В Мюнхен Константин Тасев и Георги Райчев са заедно и редовно си кореспондират с Николай Лилиев. Дружбата на Райчев и Тасев продължава и след завръщането им в България.

2. Разказът „Мерзавец“, писан в Мюнхен през 1924 г., е печатан в сп. „Златорог“, V — 1924, кн. 3/4, 132—176 стр. Прототипът на героя в този разказ е Георги Гайдаров от село Сърнево — куц, грозен, но докаран и любезен, особено с жените.

3. Олга Сирак Скитник е съпруга на Сирак Скитник — художник и писател.

4. Борис Стоилов — приятел на Лилиев и Райчев.

5. Венедикт Бобчевски — композитор.

6. „На край града“. Разказ на Георги Райчев, печатан в сп. „Златорог“, V—1924, кн. 1, 26—45 стр.

7. Така наричали Йордан Мечкаров, един от най-близките приятели на Подвързачов, Райчев и Лилиев.

8. Васил Пундев — писател и деятелен сътрудник на македонското движение. Роден в 1892 г. в Дупница и убит в София в 1930 г.

9. Спиридон Казанджиев — професор по философия и писател. Роден през 1882 г.

10. Списание „Златорог“, редактирано от Владимир Василев, излиза от 1920 г. до 1944 година

11. „Епоха“, ежедневен вестник. С., I—1923 — IV-1925. Редактор: Григор Чешмеджиев.

12. Хитьо Попов — млад режисьор, приятел на Райчев.

13. Борис Първанов — журналист и поет. Познат на Райчев и Лилиев.

София, 22 XII, Аниндeн, 1932 г.

Драги Николчо,

Честитя ти именния ден и прочие — не гледай, че датата е малко късничка: всъщност писмото беше наречено за именния ти ден, но, разбира се, малко позакъсня. От Никулден до Аниндeн не е бог знае колко — не сме хора на условностите.

Прочее пиша ти днес, в десет часа и тридесет и две минути (според моя часовник!), след като току-що съм се завърнал от Ана Каменова[1]. Не бива да се съмняваш, че не съм пийнал — пийнал съм, но за жалост дори не се чувствувам зашеметен. Казвам ти това не за да се похваля, а още по-малко да се оплача — хората добре ни почерпиха и нагостиха — но за да те предупредя, че каквото и да ти кажа по-нататък — имам още три страници! — не бива да го отдаваш на „пийналото състояние“ (какъв идиотски израз, нали? А това се пише във вестници, дори в романи!)

Съпругата ми и дъщеря ми се прибраха от кухнята (пиша ти в спалнята) и шумно спорят дали е време или не да ляга госпожицата, но това няма никакво значение за откровените признания и изповеди, които може би ще ти кажа по-надолу.

И така, Николчо, ида от АнКам, не съм весел, не бях весел и там — дори след изпиването на десетина чаши бяло и червено мелнишко вино. Угнетен бях цялата вечер там. Мълчахме отначало трима в един ъгъл — Стубел[2], Ангел[3] и аз. Те може би не се стесняваха, но аз се чувствувах на тръне. Двамата заговориха за нещо — ще ти го кажа накрая — и това ме още угнети.

Каних се отдавна да ти пиша. Не ти писах, защото не улучих време. Ще си дойдеш, може би, за празниците. Дали ще се видим — не знам, но обещавам си — на себе си — че след празниците ще ти пиша по-често и ще те моля и ти да се пообаждаш. Винаги съм чувствувал през живота си нужда от един човек, на когото да пиша в известни моменти. За жалост, ние българите, въпреки глупавия ни сантиментализъм понякога, все пак не умеем нито да бъдем както трябва откровени, нито пишем интимни писма. Каквото съм писал през живота си, писал съм го до жени и — колкото и чудно да ти се вижда! — не мога да се оплача, че не са ме разбирали, дори когато не са ме любили.

Но, приятелю, не са това откровеностите, за които ти споменах. Работата е, че зимата минава, а от моята „петилетка“ нищо не излезе. В понеделник навърших петдесет години. Дал си бях обещание да омъдрея. Вън от шегата наистина от няколко месеца чувствувам един — как да го кажа? — буквално „творчески подем“. Преди всичко повярвах, че трябва да се пише, че има защо да се пише и пр. после — че щом реша, ще мога. Чувствувам съзнанието си ясно. До този ден съм още чист от кошмарното замайване, от което друга година страдат всичките му зимни месеци. Имам установени неща за писане: повест, нова композиция на онази злополучна „Чифлишка гора“,[4] голям разказ, дори цикъл поеми, между които, може би ще има и „Ахасфер“[5] — и това без трите четвърти ще бъдат на библейски сюжети, а всъщност по-съвременни от уводна статия на партиен (опозиционен при това!) ежедневник!

Но ето че повестта почнах преди два месеца (за нея подробно ще ти говоря друг път), написах 40 страници, с поправките — 80! и спрях. Сиреч съвсем случайно, сиреч в момент, когато най-много ми се пишеше и чувствувах, че съм на прав път. Причината? — съвсем случайна — до комизъм случайна. Обещах — пак случайно — да чета на радиото. Исках да напиша нещо съвсем ново. Почнах го 3 часа преди да го чета: толкова малко щеше да бъде. Вярвах, че ще го напиша за три часа. Не го написах, разбира се. Четох „Карачакал“.[6] Но ето, че от онова не можах да се откажа. И го писах . . . два месеца! Не е ли лудост това, Николай? Аз ти говоря факти. Идиотският разказ се нарича „Пъстрата броеница“[7]. Когато го видиш някой път, ще разбереш болката, с която съм ти писал и говорил тази нощ. Два месеца за един посредствен разказец! И едвам днес пак приготвих ръкописа си на повестта. Па каквото господ даде. . . Николай

няма да прибавям пета страница. Не искам да мъча и двама ни. Прощавай и за четирите. Обещаното да ти кажа на края — допъти.

Твоят Гришка.

[1] Ана Каменова — писателка; родена през 1894 г. Редовно сътрудничи на „Златорог“, „Съвременник“, „Свободна реч“ и др.

2. Йордан Стубел — автор на стихове за възрастни и деца. Роден през 1897 г.

3. Става дума за писателя Ангел Каралийчев.

4. Това е повестта „Песента на гората“, написана през 1927 г. и издадена заедно с други разкази през 1928 г.

5. Тези поеми на библейски сюжети със съвременна тематика не са отпечатани. Може би изобщо не са написани.

6. Ахасфер — староеврейско име, което означава вечен скитник, който никъде не намира покой. Николай Лилиев има поема „Ахасфер“.

7 Разказът „Карачакал“ е написан по-рано. Печатан е в сп. “Златорог“, XI—1930, кн. 5 и 6, 131—140 стр.

[8] Разказът „Пъстрата броеница“ е публикуван в сп. „Българска мисъл“, VIII—1933 г., кн. 4, 249—257 стр. Тук Райчев разказва истинска случка, която чул от артиста Богомил Андреев за един от прислужниците във Военното училище.

„БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО“

Българската литературна критика през Възраждането е привличала най-малко изследователите на класическото ни наследство. Наистина има специални изследвания за Каравелов и Ботев, за Друмев и Нешо Бончев. По различни поводи някои литературни историци и теоретици са се докосвали до въпросите на възрожденската естетическа мисъл. Отдавна се чувствуваше необходимостта от едно цялостно изследване обаче, което да обогати недотам пълните и точни представи за литературната критика през Възраждането, да посочи нови имена и факти, да потърси принципите, които определят отношението на възрожденския книжовник към литературните явления. За един такъв труд, разбира се, е необходима не само упорита и продължителна работа — проучване на периодичния печат, на архивни фондове и отделни издания. Основно трябва да се познава и руската и западноевропейската естестическа мисъл от този период, за да може да се проследи характерът на въздействията, да се разграничи самобитното от обикновеното подражателство. Нужно е да се проучи и оригиналната, и преводната литература, да се види дали всяка дадена оценка отговаря на един обективен критерий.

Неотдавна като издание на Литературния институт при Българската академия на науките излезе книгата на Георги Димов „Българската литературна критика през Възраждането“. Тя идва да даде не само оценка на литературните явления преди столетие, но да „възкреси“ и някои проникновени мисли на критиците-пионери.

Понякога фактите се откъсват от конкретния исторически контекст и се разглеждат сами за себе си. В такива случаи преценките са лишени от съдържание, изводите са „дестилирани“ и неточни. У нас литературният процес през Възраждането е в значителна степен недиференциран, в етап на зараждане и формиране на различни жанрове. При това утилитаризмът на епохата дава отражение върху литературата и изкуството. Затова Г. Димов възприема такъв подход, който му позволява да се ориентира в „разноезичието“ на фактите. „Първите прояви на критическо съзнание — отбелязва още в увода на изследването си той — са твърде аморфни. Началните опити на критическо отношение към книжовните явления засягат най-общо въпросите за значението на просветната и книжовната дейност, на образованието и езика като предпоставки за народностно самосъзнание. Едва през втората половина на XIX век, особено през 70-те години, критиката започва да се очертава като по-особен род книжовна дейност“ (стр. 5). В такъв смисъл, докато през 50—60-те години акцентуването върху въпросите на образованието и на формиращия се национален език е напълно необходимо, по-късно вече те се разглеждат дотолкова, доколкото са свързани с конкретни литературно-критически прояви.

В областта на възрожденската литературна критика работят и се утвърждават Каравелов, Ботев, Славейков, Друмев, Н. Бончев, В. Друмев. Но тя не може да се ограничи само с тези имена. Периодичният печат пази много статии и реплики на почти неизвестни днес „критици“, които, без да оказват въздействие в тогавашния литературен живот, са изразявали неговото богатство и своеобразие. Когато се проследява развитието на възрожденската критика, нейните форми и прояви, не могат да не се имат предвид и скромните усилия на тези първи „съдници“.

В първата част на труда на Г. Димов са разгледани основните особености във формирането и развитието на литературната критика. Тук авторът обръща по-специално внимание на въпроса за зараждането на критическото и идейно-естетическо отношение към литературата, както и на проблема за утвърждаването и подема на реалистичната литературна критика. Във втората част на книгата е проучена дейността на по-видните

представители на литературноестетическата мисъл.

За да проследи зараждането на критическия усет и на естетическото отношение към литературната творба, Г. Димов прави продължителна „екскурзия“ из възрожденската литература — той „тръгва“ от „Историята“ на Паисий, разглежда делото на Софроний Врачански, Неофит Рилски, Райно Попович, Васил Априлов и на други книжовници, за да стигне до върховете на нашата художествена доосвобожденска литература — Каравелов и Ботев. Отделните моменти от дейността на възрожденските книжовници не са подчинени пряко на изследователския замисъл на автора. Независимо от това обаче той успява да долови първите признаци на все още „неизбистреното“ естетическо чувство на читателя, което с всяко десетилетие става все по-диференцирано. В тази част на книгата са посочени ролята на периодичния печат в книжовния живот през Възраждането, интересът към различните литературни жанрове. Дадени са отзиви за преводни и побългарени произведения. Изтъкната е двупосочността в развитието на литературната мисъл през втората половина на XIX век — продължаване на предходните традиции, от една страна, и противодействие на религиозната и наивно-дидактична книжнина, от друга — като отражението на този процес се търси преди всичко в областта на литературната критика.

Георги Димов проследява зараждането и развитието на литературната критика върху фона на цялостното литературно развитие. Така той свързва различните оценки с проблемите на действителността, със самия литературен процес, търси неговото своеобразие.

Особено внимание, и с богатството на фактите, и с проблемите, които поставя, заслужава втората глава на книгата — „Утвърждаване и подем на реалистичната литературна критика“. Тук са очертани основните насоки в развитието на естетическата мисъл, като се има предвид преди всичко приносът на такива крупни фигури като Каравелов, Ботев, Славейков, Нешо Бончев. Проявен е верен критерий към възгледите на различните идейни течения. Посочени са някои нови материали от възрожденския периодичен печат, които обогатяват картината на литературния живот в България през Възраждането. Без да претрупва книгата си с излишни подробности, Г. Димов би могъл да привлече още някои факти, които дават по-пълна представа за проблематиката на българската възрожденска критика. Интересно би било например посочването на статии като „Стил“[1], „За сладкодумието“[2] и т. н., които показват, че още тогава, макар и опростенчески, литературната критика се насочва към въпросите на стила.

Георги Димов разработва съществени проблеми, свързани с формирането на нашата естетическа мисъл. Той проследява ролята на руската литература и на народното творчество във формирането на литературно-критическата мисъл, дава интересни примери, които показват как се заражда театралната критика. През 70-те години в Румъния работят утвърдени български книжовници. С оглед на това посочените факти и имена от румънската литература придобиват значителна стойност, независимо че само поставят един недостатъчно изследван въпрос.

Докато до 50—60-те години на XIX век възрожденските книжовници се интересуват от общите проблеми на литературата, по-късно те обръщат внимание и на някои по-конкретни въпроси — за националния характер на изкуството, за литературните влияния и т. н. През това някои периодични издания („Периодическо списание“, „Читалище“, „Свобода“, „Независимост“, „Знаме“ и др.) стават трибуна за утвърждаване на едно по-задълбочено отношение към литературните явления, съдействуват за разгръщането на литературните дискусии и борби. За тези борби авторът споменава на известни места в изследването си. Те не са разкрити обаче достатъчно последователно и пълно, тъй като не са взети под внимание някои любопитни факти и подробности.

Георги Димов привежда доста статии и отзиви за творчеството на известни полузабравени или забравени стихотворци, които свързва с подема на критическата мисъл през втората половина на XIX столетие, посочва с много примери че макар в обществените възгледи на някои от по-изтъкнатите възрожденски книжовници (Славейков, Друмев, Икономов, Бончев) да има елементи на идеализъм и консерватизъм, те проявяват трезв усет в литературата и изкуството.

Авторът проявява похвален стремеж да обхване богатството на фактите и явленията. Той не е обърнал внимание обаче кога и как се заражда интересът към белетристиката, какви са представите на някои наши книжовници за повествователния жанр преди появата на първата оригинална българска повест.

---

[1] Книговище за пропитане, г. I, кн. 1874.

[2] Книговище за прочитане, г. I. кн. 1874.

През 1858 г. в бр. 30 на „Цариградски вестник“ е публикуван „белетристичният“ опит на С. П. Иванов „Проза к родолюбците. Сън на едно младо българче“. „Прозата“ е наивна, скучна и безграмотна, но тя дава повод на Тодор Шишков да отпечата в бр. 385 на същия вестник статията „Наш прозаик“, която прекършва амбициите на един самозван книжовник с обоснованите литературнокритически концепции на автора. Наистина този факт е единичен в периодичния печат през 50-те години. Той трябва да се има предвид обаче, когато се говори за отношението на литературната критика към белетристичния жанр.

Георги Димов обръща внимание на мястото на преводната литература в литературно-историческия процес. Но понякога, както в първата част на своя труд, така и в очерците на отделни представители на възрожденската литературна критика той прави изводи, които са пресилени или необосновани. Каравелов и Ботев са оставили изказвания за отделни художествени произведения, които днес изглеждат едностранчиви, ако не се вземат под внимание революционните изисквания на тяхното време. Но както нихилистичните им преценки, така и някои от абсолютизациите им трябва да се разглеждат конкретно-исторически. Необходимо е те не само да се посочат, но да се обяснят и от съвременни позиции, като се има предвид отделното литературно произведение и явление, сложността и многостранността на фактите и процесите. На стр. 125 Г. Димов отбелязва: „Известно е, че към средата на XIX век във връзка с порасналите литературни интереси на българина започват масово да се превеждат и „побългаряват“ всевъзможни съчинения, които нямали нищо общо с нуждите на българина.“ Тази мисъл авторът изказва и на други места в своята книга. На стр. 281 например, като говори за отношението на Каравелов към преводите, той се солидаризира напълно с него: „Преводната и подражателната литература не била съобразена с нуждите на нашия народ, с изискванията на историческия момент. Тя не учи, не вълнува българите, защото в нея се описват „нравите и обичаите само на чуждите народности“. Наистина както през първата половина на XIX столетие, така и по-късно се явяват преводи, откъснати от интересите и изискванията на читателя. Трябва да се има предвид обаче, че през 1852 г. излиза историческият роман на Велтман в два превода — на Йоаким Груев и Елена Мутева. На следващата година се появява „Борис, първи християнски цар на българите“ на Й. Търновградска. През 1855 г. е отпечатано второто издание на „Христоитията“ в превод на Райно Попович и т. н. Появата на значителна част от преводната литература не е и не може да бъде случайна. Преводната художествена книжнина отразява по свой начин идейните и културни закономерности на времето, вкуса и мирогледа на читателя. „Христоитията“ се явява в сръбски превод на Доситей Обрадович и в български на Райно Попович. Тя е била предназначена преди всичко за търговците и занаятчиите. Зараждането на една нова класа е налагало превеждането на такива произведения, които да отговарят на нейния мироглед, морал и художествен вкус. Двата превода на романа на Велтман „Райна, българска царкиня“ са резултат на порасналото национално съзнание на българина преди избухването на Кримската война, на неговото активно отношение към политическите и социални проблеми, на разширения му културен кръгозор. Така могат да се обяснят и преводи като „Чичовата Томова колиба“ на Х. Б. Стоу, „Лодоиска“ и „Отечество и любов“ на В. Шербюлие и редица други художествени творби.

Пренебрегването на конкретно-историческия подход, който Г. Димов прилага при разглеждането на всички други явления и факти през Възраждането, не му е позволило да дойде до напълно приемлива концепция за характера на преводната литература. Нейното значение е принизено, мястото ѝ — в голяма степен омаловажено. Г. Димов свързва всички отзиви на Каравелов и Ботев със задачите на момента, с изискванията на революционната организация. Такъв подход е напълно естествен и правилен. Заедно с това обаче той трябваше да прецени с най-голяма широта както техните позиции в областта на преводната литература, така и обективната стойност на някои преводи. Тогава не би дошъл до извода, че творбата на Франсуа Фенелон „Приключенията на Телемаха“ „не отговаряла на съвременните изисквания на обществото“ (стр. 285). Фенелон бичува саркастично алчността, лицемерието, тиранията и самодържавието, пълното безразличие на върховната власт към съдбата на нисшите съсловия. Много страници от книгата, пресъздавайки вълнуващо моменти от морала и поведението на управляващата върхушка, логически са поставяли въпроса за несправедливостта на съществуващия обществен строй. Затова обяснима е реакцията, с която се посреща романът във Франция от висшите кръгове — непосредствено след отпечатването му той е инкриминиран.

Творбата на Фенелон се превежда на много езици, в известни случаи даже става литературен образец. За да смекчи основния сатиричен тон на романа, цензурата е съкращавала известни части от него. Затова не е никаква случайност, че книгата „Приключенията на Телемаха“ се явява през Възраждането в два превода — на П. Пиперов от 1845 г. и на Н. Михайловски от 1873 г. В случая даже естествен е въпросът: как турската цензура е допуснала без никакви съкращения едно произведение, което е било насочено косвено срещу престижа на империята? Наистина преводачът Н. Михайловски е бил противник на революционната организация — но неговият превод е съдействувал за укрепването на демократичното чувство и борческия патос на българина. През 1874 г. от страниците на в. „Независимост“ Каравелов отхвърля романа на Фенелон. Ако се съпоставят някои негови мисли за преводната литература от революционните му издания с оценки в сп. „Знание“ ще се види, че има известни различия в критерия на техния автор. В сп. „Знание“ Каравеловият подход към литературата е по-универсален — стойността на художественото произведение вече се определя не само от социално-политическите тенденции, но от неговите общообразователни функции. Затова, ако от страниците на „Свобода“ и „Независимост“ той би отрекъл произведение като „Тайните на инквизицията“, в сп. „Знание“ изказва мнение, „че „Тайните на инквизицията“ са доста интересна и доста полезна книга“.[1] Този момент в литературно-критическата дейност на Каравелов заслужава особено внимание — защото той ни дава възможност да разберем по-ясно характера на някои негови оценки за преводни и оригинални художествени произведения.

Наред с изясняване критериите за литературно-художествени ценности — пише Г. Димов — необходимо било да се създава интерес у публиката към книжнината въобще, към науката и просветата, да се разкрива тяхната огромна роля за възраждането на българската народност. Затова литературно-критическите възгледи и позиции на възрожденските ни дейци се изявяват колкото от специалните им критически статии, в не по-малка степен и от писанията им, в които предмет на оценка са съчинения от съвсем различен характер“ (стр. 101). Мисъл, напълно приемлива. Но тя налага изясняването и на някои недостатъчно разработени или непоставени проблеми. Филологическата и историческата критика през Възраждането например е тясно свързана с литературата до 60—70-те години. Те поставят интересни въпроси от теоретически и методологически характер и биха аргументирали по-пълно справедливата мисъл на автора.

Както вече посочихме, литературният живот през Възраждането е богат с неизвестни или полузабравени факти и подробности. Върху фона на всички прояви на литературната критика се открояват няколко по-оригинални имена — П. Р. Славейков, В. Друмев, Т. Икономов, Д. Войников, Н. Бончев, Л. Каравелов, Хр. Ботев. С обилен материал Г. Димов посочва приноса на тези книжовници във възрожденската литературна критика. Той ни поднася любопитни подробности, стреми се да очертае образите им не декларативно, а чрез смисъла на фактите. Наистина в някои случаи се стига до претрупаност, която накърнява синтетизма на изложението. Може би авторът е предпочел такъв подход, тъй като е искал да привлече повече факти в своя труд.

При проследяването на литературно-критическата дейност на изтъкнатите възрожденски дейци Г. Димов се ръководи от една приемлива мисъл, която го предпазва от нихилизъм и недооценки. „Осъзнаването и възприемането на принципи, издигнати от други, съвсем не обезличава приноса на онези, които, прозрели тяхната историческа правдивост и целесъобразност, искат да ги направят ръководни и за възмогването на родната ни литература“ (стр. 186). В такъв аспект бихме могли да разберем смисъла и на влиянията, и на заемките не само при книжовници като Т. Икономов, но и при големи творци като Л. Каравелов. Г. Димов осветлява съвсем обективно как въздействието на руската реалистична критика не обезличава, а откроява книжовното дело на редица възрожденски дейци. Очерците за представителите на българската възрожденска критика не са дадени сами за себе си. Те са свързани и чрез обхватността на темата, и чрез онези общи тенденции, които отстояват и утвърждават дейците на Възраждането. По такъв начин някои от основните моменти в развоя на възрожденската критика, разгледани съвсем бегло в първата част на труда, тук са конкретизирани и доизяснени.

И в този дял на книгата обаче са необходими известни допълнения и уточнения. Прави впечатление например, че Г. Димов, независимо че обръща внимание на мястото на Каравелов във възрожденската литературна критика, не е посочил по-определено въздействието му върху

[1] Знание, I, 5, 1875

редица български книжовници. Това не е незначителен пропуск, защото чрез него още по-ясно щеше да се разбере, че процесът на формирането и съзряването на нашата естетическа мисъл е резултат и на външни влияния, и на вътрешни закономерности. Наистина Г. Димов споменава за връзките на редактора на „Свобода“ със Славейков, но твърде бегло и не в такъв аспект, който би изяснил поне отчасти въпроса. А само с няколко факта би могъл да се покаже осъзнатият творчески контакт между двамата крупни писатели.

В бр. 2 от 3. XI. 1869 г. на в.„Свобода“ е отпечатана Каравеловата рецензия за книгата на И. Т. Липранди „Восточный вопрос и Болгария“. Тя е особено интересна в уводната си част, тъй като проследява състоянието на българската литература. На 25 ноември същата година, т. е. 13 дни след това, във в. „Македония“ излиза част от рецензията, подписана с името на Славейков (дадено съкратено „Сл.“). Кое е накарало един утвърден вече книжовник да влезе в ролята на плагиатор? — Цензурата, боязънта да не би да се разбере, че дава в своя вестник място на вожда на българската революционна емиграция. Солидаризирал се напълно с литературно-критическите позиции на Каравелов, Славейков намира за необходимо да запознае читателя в пределите на турската империя с животрептящите литературни проблеми, които занимават будните умове на епохата. Така по страниците на в. „Македония“ се появяват и други Каравелови статии — „Нашата книжевност“[1], „За българския език“[2], „За езика“[3] и т. н. По препоръка на Каравелов Славейков превежда и романа на Лабуле „Париж в Америка“. В отзивите и литературно-критическите бележки, които се появяват в „Български глас“ също се чувствува силното въздействие на Каравелов. Редакторът на вестника Киро Тулешков, който дълго време работи в Каравеловата печатница, изпитва благотворното му влияние и като общественик, и като публицист и литератор. Тези и други непосочени факти показват как след като възприема известни концепции от руската литературна критика, Каравелов ги прилага творчески в зависимост от своеобразието на нашите условия.

Георги Димов е положил особени усилия, за да проследи въздействието на западноевропейския класицизъм върху Войников, да потърси реалистичните елементи в неговите естетически възгледи. Но той възприема изцяло отрицателните отзиви за „Ръководство за словесност“ и подценява в известна степен книгата на Войников. По същия начин подхожда и към „Елементарна словесност в два курса“ на Т. Шишков. Истинска представа и за двете ръководства може да се получи, след като се съпоставят с източниците, които са използували техните автори при съставянето им. Тогава ще се разбере не само какво са заимствували те, но и как известни концепции са се пречупвали през техните литературни възгледи.

В книга, която трябва да обхване огромен фактически материал и да осветли научно редица въпроси, е напълно естествено да има известни пропуски. Но нека се има предвид и друго — трудът на Г. Димов е първият опит да се осмисли от съвременни позиции цялостният литературно-критически процес през Възраждането. Опит, който заслужава внимание с поставянето и разрешаването на някои важни проблеми.

Днес по някои въпроси на литературната критика се води оживена и страстна полемика. Колко истини нямаше да бъдат провъзгласени за „открития“, ако се познаваше скромното ни литературно наследство!

Дочо Леков

КРИТЕРИЯТ НА МЛАДОСТТА

Новата книга на Любомир Тенев е всичко друго, но не и скучен, превзет и суховат разговор за изкуството на театъра. Критикът и тук разкрива най-силните си страни — способността да анализира и мотивира прецизно театралните явления, да усеща тънко изкуството. Последното качество дава несравнимо преимущество на Л. Тенев — да долавя отсенките на художествения факт, да прониква в неговата прозрачна и деликатна материя. В подхода на критика

[1] Македония, г. IV, бр. 2, 1869.
[2] Македония, г. IV, бр. 10, 1869.
[3] Македония, г. IV, бр. 30, 1870.

съществува строгост, последователност, въпреки привидната лекота на езика. Тук не говоря толкова за педантична добросъвестност, а за вътрешно предразположение към остро и точно разкриване на явленията, към тяхното методично разнищване. Въображението в случая е насочено повече към вътрешните закономерности на спектакъла, образа, пиесата, а не толкова към случайни и игриви хрумвания.

Тук усещането за синтеза се проявява по един по-условен път — чрез разлагането на цялото, чрез проникването в незабележимите му противоречия и качества. С изследването на конкретния факт авторът намеква и за някои по-общи тенденции, които характеризират съвременното театрално изкуство. И все пак трябва да подчертая, че най-хубавото в подхода на критика са неговите анализаторски усилия, неговото вътрешно усещане на изкуството, неговата артистичност. Ще се поясня. В случая става дума повече за артистичност, която се крие зад физиономията на аналитика, а не толкова за дарбата да се създават красиви образни внушения, великолепни словесни пируети и галантни езикови стъпки.

В книгата обаче нерядко се чувствува, че критикът живее с една до голяма степен несподелена амбиция — да притежава и блясъка на пъстроцветната, замайваща и благоуханна реч. Той на редица места се стреми да бъде виртуоз на изящното слово, но това му се удава по-рядко, защото в такива случаи изпада често в доста олекотена публицистична развълнуваност, а недостатъчно уплътнената цветиста фраза влиза в противоречие с логиката и направлението на мисълта, която не обича орнамента, нито „галското" великолепие (например в статиите „Критерият на младостта", „Поезия и драматургия".) Но хубаво е, че подобни моменти в книгата има малко. Хубаво е, че критикът остава най-често в кръга на истинските си ценности и преимущества. Тогава той търси плътността, духовната сила на фразата по пътя на сгъстената и нюансирана мисъл, на логичното обосноваване, на тънкото проникване в материята на изкуството. Тази „красота" на фразата, която контрастира с красотата на импресионистичния израз, както и на експресивно зареденото слово, се съдържа в проникновеността на едно професионално усилие, в интелектуалната наситеност и прецизност. Затова ми се струва, че критикът не бива да бяга от онова, което е в кръвта му — наблюдателността и театралния усет и мисъл, на които не са присъщи толкова лиричните отклонения и емоционалните подеми.

Първата част на книгата се състои от статии върху по-теоретически проблеми, а втората от театрални статии и рецензии. Засягат се въпросите на едноактната драма, на радиодраматургията и радиопостановката, на новата ни поетична драма, поместени са статии и разсъждения за пиесите „Мандрагора" от Макиавели, „Лека нощ, Патриция" от Бенедети, „Крал Лир" в Дойчес театър, за вахтанговци, за охлопковци и т. н.

Особено интересни са мислите на критика във връзка с въпросите на радиопиесата. Тук той изследва комплекс от проблеми, които не са поставяни от нашата театрална критика. Л. Тенев разкрива най-съществените страни и принципни особености на радиотеатъра и радиодраматургията. Той подчертава, че радиопиесата трябва да се отличава с „краен лаконизъм", с „максимална емоционална сгъстеност". Тук според Л. Тенев не може да се допуска словесна разточителност, както и „дългите и предълги обстоятелствени обяснения". Авторът отчита, че е необходима по-напрегната и внезапна експозиция, която да ни въведе в руслото на главното действие. Докато в драмата се допуска по-често многосюжетността, успоредиците на фабулата, в радиопиесата е потребно много повече единството на основната линия, конкретното и целенасочено набелязване и разкриване на главния герой. Л. Тенев подчертава, че основният материал за изграждането на образа в радиопиесата е словото. Тук върху зрителя не може да се въздействува зрително, а само слухово. Ето защо е нужно да се използуват всички възможности за въздействие на слуховите представи. Вярно е, че радиопиесата страда от това, че няма пластична, „физична" релефност и очевидност, зрелищно присъствие, но тя има друго преимущество, което Л. Тенев нарича „пространствена и временна динамичност". Героят на радиопиесата е много по-свободен при връщанията в миналото, при отлитанията в бъдещето, при асоциациите с паралелните действия. Словото дава възможност на твореца за много по-голяма маневреност, подвижност, за по-резки съпоставки. Л. Тенев с право отбелязва, че в радиопиесата трябва особено да се използува принципът на контраста. Най-добрите страници на тази статия са посветени върху спецификата на словото, на текста в радиопиесата. Л. Тенев с разбиране за спецификата на радиопиесата и радиотеатъра пише за необходимостта от „пластическа изразителност и зримост" на текста, за това,

че словото трябва да рисува психологически състояния, предметната среда, обстоятелствата.

Според критика словото в българския радиотеатър е на твърде ниско равнище, у нас често се забравя за неговата действена сила, за пластическите му възможности, за мелодиката му, за непосредственото му участие в основния конфликт и в разкриването на различните духовни състояния. Важни са и мислите за мястото и ролята на актьора в радиотеатъра. Различните съображения във връзка с ясната и отчетлива дикция, със смисловата натовареност на речта, с чувството към партньора, с органиката в „поведението" на актьора от радиотеатъра. Л. Тенев подчертава в случая още нещо. Че интелектуалната страна на словото в радиотеатъра „трябва да стои над емоционалната". Сиреч, тук трябва да има по-голяма вътрешна сдържаност, повече отношение и оценка, изразена в думите. „Словото е изразител на отношение, на състояние и единомислие, а не обяснител на сюжета. В театъра всяко вътрешно действие, всички процеси на вътрешния живот на образа са длъжни да намерят своето изражение в пространството. В радиопиесата — само чрез словото" — пише авторът.

Мислите на критика по повод на радиопиесата биха могли да бъдат допълнени, обогатени с по-подробно изследване на законите и характерните черти на радиопиесата и радиотеатъра, но и в този си вид те представляват конспективно изложение на задълбочено вникване в едно ново драматическо изкуство. Самият Л. Тенев на редица места подчертава, че в някои радиопиеси могат да се проявят и други особености — на понеобвързаната сюжетна линия, повече образи и т. н. Не бива да забравяме, че в различните радиопостановки могат да се наложат различните жанрови отлики.

В статията си за едноактната драма Л. Тенев също засяга един много важен и често пъти пренебрегван въпрос. Какви са особеностите, спецификата на едноактната пиеса? Защо тя съществува наред с многоактната, кое определя нейното място и значение? Авторът подробно проследява, анализира чертите на едноактната драма, това, че тя трае кратко време, че в нея се сливат условното и реално време, че изисква сгъстено действие, малко герои, една сюжетна линия, предделно драматическо напрежение, което да започва с експозицията. Едноактната пиеса според Л. Тенев е твърде близка до строгите изисквания на „трите единства", в нея доминира една мисъл, едно чувство, по-голямата експресия, тук събитието изисква предделно напрежение, то трябва да има „по-необикновен характер", тук главният герой непрекъснато дърпа конците на сюжета. В тази статия Л. Тенев прецизно анализира едноактната драма, като привежда последователно пример след пример в подкрепа на теоретическите си изводи.

Но в статията за едноактната пиеса се забелязват и други две неща. Първо, критикът проявява пиетет към проблеми, които се побират в сферата на една позатворена естетическа система. Той набляга винаги на главното, за което има солидни основания. Същевременно той с известна неохота споменава за изключенията, които са прегради пред усилията да се създаде „брониранoто тяло" на теоретическото обобщение. Второ, любовта на критика към краткия жанр може да се обясни и с аналогиите, които той привежда за техния произход. Л. Тенев подчертава, че едноактната пиеса води своето начало от фарса, първия светски народностен жанр в театъра. А предпочитанието на автора към фарса, към формите на комедия дел арте, към импровизацията, към площадното действие с неговия жив контакт с публиката, са явни. Авторът в по-голяма част от статиите си развива мисълта за жизнеността на народностния италиански театър, за неговата актуалност. Дори бих казал, че отношението към комедия дел арте или комедия ерудита е позиция на автора, ядро в неговото разбиране за модерното изкуство.

Ето защо той, верен на основната си мисъл, подкрепя онези форми на днешната театрална култура, които по някакъв начин се доближават до принципите на италианския театър. Какво има по-точно предвид авторът? Той сам го определя така: „Тези първоначални кратки сцени са се раждали „спонтанно" по шумните панаири и оживени пристанища. Артистите са разигравали сцените бързо, остро и в кратко време, с импровизационна свежест, желаейки да заангажират вниманието на случайните минувачи и да ги отклонят за момент от техния път между две панаирни лавки. Това е изисквало непосредствена близост на действието до зрителя, яркост и краткост, жизнена убедителност и реалистична правдивост. Затова в основата на краткия фарс застава анекдотът, делничната случка, характерна, близка, лесна за възприемане, без необходимостта от дълго и продължително въвеждане в действието, поднесена с лекота и непосредственост, със засилена театрална подчертаност и ударност." Тази именно кратка случка се полага в основите и на едноактната пиеса според автора.

Позволих си да дам този цитат, защото мисълта за плодотворното влияние на италианския театър в различни варианти присъствува в различните статии. В най-добрите статии и рецензии на критика — за спектакъла „Лека нощ, Патриция“, за „Мандрагора“, за „Аристократи“ и др. В тези свои статии Л. Тенев разкрива тънкото си умение въз основа на прецизен компетентен анализ на драматургическата основа да изведе и основната идея на спектакъла. В това отношение прави впечатление начина, по който се обрисува епохата на Макиавели, чертите на неговата индивидуалност и респективно, на неговото произведение. Като изхожда от едно твърдо мнение за натюрела на автора, Л. Тенев подчертава къде трябва да се търсят и коренните слабости на постановката на „Трудов фронт“. Статията за „Лека нощ, Патриция“ се отличава с бойкост на позицията в хубавия смисъл на тази дума. Тук въпросът за една съвременна пиеса се разширява до ерудиран разговор за характера на италианската комедия, за нейното народностно начало, за различните форми на отчуждеността съзнание, на по-болезненото прозрение в модерния свят, които вече се забелязват в новата италианска литература и драматургия. С висока професионална култура и усет са направени анализите на спектаклите „Крал Лир“ и на спектакъла на гръцкия режисьор Рондирис „Електра“. Естествено в случая ние бихме желали в книгата да има повече неща, казани и за спектакли на нови български пиеси, за някои по-спорни тенденции, които се налагат през последните години в нашия театър. Но това е в кръга на пожеланията. За нас е от особено значение, че тук има една професионална задълбоченост, талант да се разсъждава зряло и прецизно върху явления на театралния ни живот.

Същевременно трябва отново да подчертая, че като позиция на автора представляват несъмнен интерес неговите мисли за комедия дел арте, за близостта ѝ до обикновения живот, до случката във всекидневието, до жанровата картина. От значение са и паралелите, които се правят с Пирандело и след това с неореализма, схващането за ролята на оценката, на отношението към фактите в художественото творчество. Авторът засяга и въпроса за формите на смеха. Той набляга на интелектуалната им черта, на контраста, който стои в основата на парадокса, характерен признак на гротеската. В статията си за охлопковци Тенев не случайно набляга на особения стил на актьорска игра в театър „Маяковски“. Той се спира подробно и на композицията, езика, жизнеността, площадността, документалния дух, репортажната свежест в почерка на Погодин, сиреч качества, които в една или друга степен напомнят за характерни особености на италианската драма.

Ясно, е че Л. Тенев проявява открито влечение към по-жизнените прояви на театъра, към импровизацията, към непосредствените форми на общуване с публиката, към по-съвършената пластическа култура и изразителност на актьора, към по-ярката театралност. Както се вижда, всъщност основните проблеми, които поставя критикът, са все в кръга на спецификата на театралното изкуство, все във връзка с изискванията за по-високо професионално майсторство.

Но тъкмо тук има нещо, което мене ме смущава, което до известна степен не запълва представата ми за ролята на критика като страстен борец за една нова естетическа истина, като горещ участник в борбата за обновление на изкуството, за неговото място в разкриването на решаващи въпроси на съвременността. Струва ми се, че Л. Тенев проявява своите предпочитания по-често в твърде общ естетически план, от позицията на нещо, което вече е утвърдено като абсолютен критерий в изкуството. Например авторът с право твърди, че в нашето театрално изкуство трябва да се наложи жизненият принцип, философското обобщение и т. н. Това като обединяваща платформа е обосновано. Но тъкмо аналитичният подход, който използува Л. Тенев, предполага задаването и на следващите въпроси: Що за философски театър ще бъде това? Доколко ще се ограничава в етичен или психологически план? Доколко това ще е философия на проблемите и то на социалните проблеми? Не е ли необходимо всички оценки, изводи и обобщения да се проверят още веднъж от изкуството в техния неподправен вид? Каква роля би могла да изиграе традицията на комедия дел арте в днешния театър на конкретната съвременна мисъл? Какво е движението в мисленето на хората и на театралите естествено, през последните двайсет години, какви изменения настъпват там? Доколко положението „изкуството е тънкост“ се съчетава с другото изискване за повече земност, площадна зрелищност в театъра?

Въобще на мене ми се струва, че общите естетически схващания, веруюта, които са напълно благородни и хуманистични, трябва да бъдат по-често в максимална степен конкретно пречупвани и подчинявани, ако щете, на изискванията на дадената нова епоха, време, период. Постоянният и твърд критерий в изкуството може да се превърне и в имагинерна величина — това го отбе-

лязва и Л. Тенев. Но иска ми се наред с това критикът по-целенасочено да ратува и за осъществяването на определени и конкретни неща в изкуството на съвременността, да воюва повече за ползотворни промени в областта на театъра и драмата.

Ето например статията за поетичната ни драматургия. Авторът с помощта на аналитичния си талант е разкрил очевидни недостатъци на тази драма, това, че тя нарушава редица закономерности на драматичния род, че в нея някои положения не са доказани, а са повече неосъществена амбиция, че често в нея има прекалена условност дори и в характеристиката на героите, безплътност в атмосферата. В същото време въпреки всички уговорки Л. Тенев според мене не е достатъчно справедлив към поетите-драматурзи, към тяхното значение, място, роля. Той е видял техни слаби страни, но не е посочил с достатъчна енергия и страст онова, което те внасят в новата ни социалистическа драма — по-активната жизнена позиция, по-тънкия разрез на душевността на днешните хора, по- дълбокото вникване в сложната тъкан на съвременните характери, психология и взаимоотношения, по-голямото съобразяване с духовното устройство именно на хората, които живеят в наши дни. А това фактически е главното. Този жив контакт с времето, със съвременниците. И наистина тези резултати не закъсняха: да вземем за пример само „Всяка есенна вечер“ или „Прокурорът“. Ще кажете, но това ли е истинската драма? А защо да не е! — бихме отвърнали ние. Ех, вярно е, че това все още не е идеала, че тук са нарушени редица условности, някои от които имат и съществено значение. Но всяко време си има и своите характерности. Фактът, че лиричното начало не се стопява докрай от драматическото не бива да бъде определящия критерий в случая. Защото тогава ще се получи (както се е получило в статията) на Г. Джагаров и Ив. Радоев да им се дават примери за истински, пълноценен драматизъм от пиеси на Л. Стрелков и Б. Балабанов.

Искам да бъда правилно разбран. Според мене критикът освен всичко друго е и убеден, страстен защитник на нещо, в което вярва. Той не е просто ювелир, който измерва каратите на златото според твърдата и непристъпна мярка. Оказва се, че за изкуството са от по-голямо значение откритията на Г. Джагаров и Ив. Пейчев, техните „дързости и волности“, тяхното „рушене на правилата“ от пиесите на други автори, които иначе са твърде добросъвестни изпълнители на „повелите“ на драматичното. Не казвам, че споменатите драматурзи-поети не трябва да се критикуват за недостатъци. Само подчертавам, че в изкуството се раждат и такива духовни явления, които не бива да се оценяват с прекалено общия естетически критерий.

Да вземем друг пример. Напълно е правилно мнението, че театърът не трябва да изменя на пиесата, на драматургическия материал. Това е изходна позиция, от която Л. Тенев се ползува с умение и талант. И това трябва да си остане винаги основна тенденция. Значи ли обаче, че трябва да се поставя ембарго на опита, който се отклонява от правилото? Ако някой режисьор пристъпи дадено положение на естетиката (повтарям — в общите си положения напълно правилно) и до известна степен наруши вътрешни особености на образите, на пиесата, нима трябва да бъде отречен само заради това? Не е ли по-правилно преди да направим паралел със „законника“ на изкуството да видим какъв е конкретния резултат от експеримента, в името на какво е сторен? Дали това е формалистична проява, признак на уморени усилия, или е продиктувано от съвременна и остра мисъл, която остава вярна на духа, същността на автора, или причината е просто слабата драматургична основа. Не постъпи ли така именно Луначарски във връзка с двата спектакла на Майерхолд „Зори“ и „Ревизор“. Докато той се обяви срещу редица моменти на „Зори“ и сметна, че тук има тенденциозна едностранчивост, за „Ревизор“ се изказа съвсем другояче — той сметна, че измененията, които въвежда режисьорът, не противоречат на общия дух на Гоголевата сатира. Освен това не бива да забравяме, че в нашия век има театри, които по-рязко осъществяват, провеждат своята нова обществена и естетическа тема, нерядко подчинявайки на нея и драматургията.

Установеният естетически критерий, съединенен с възпитания тънък личен вкус, е добро мерило. Той е сигурен белег на професионализъм. Но изкуството е движение — и в проблемите, и в правилата, и в предпочитанията, и във вкусовете. Понякога тъкмо несъвършеното, според абсолютната мярка, явление, може да се окаже по-ползотворно за бъдещето. Не беше ли така с изкуството на Вахтангов, в което често е имало и еклектизъм (както в „Ерик“), и недостатъчно професионално зрели изпълнения, и крайности на експеримента, стигало се е до открито пародиране на автора, спорело се е с него. По времето на Вахтангов са съществували и по-съвършени постижения, но прозорливостта на критика се състои тъкмо в положителната оценка на

тенденциите, които отговарят на времето и са признак за обновление на изкуството. Не е ли такъв у нас случая с поетичната драматургия, а в театъра ни с опитите за създаването на едно по-откровено изкуство на проблемите, на острите съвременни въпроси с всичките последствия в областта на театралния подход.

Искам да подчертая отново, че книгата на Л. Тенев има своите несъмнени достойнства, че тя е дело на аналитичен и остър ум, на тънък познавач на театъра и драмата. Че тя е равнище, към което трябва да се стремят редица наши критици и от по-възрастното и от по-младото поколение. Но в случая се обръщам към автора именно от желание неговите статии да бъдат заредени с по-остри и ясни концепции за съвременното изкуство, за неговите конкретни проблеми, свързани кръвно с конкретните проблеми на живота, на хората. Тази определеност, страстност и динамичност на съвременната позиция ще донесе отговор и на редица от въпросите, които ние очакваме именно Л. Тенев да постави и реши за българския театър.

И накрая. Всеки нов факт в изкуството принадлежи към голямата и утвърдена мярка. Но той същевременно е и нейно отрицание, той е и нарушение на естетическото изискване, вкус. За неговата оценка, а това е задача на всяка напредничава критика — се изисква действителен, конкретен преглед или според названието на една от статиите на Л. Тенев — „критерий на младостта“. Ние тъкмо това очакваме да се прояви по-ярко в концепцията на критика, който не случайно си е извоювал заслужено високо място в нашата театрална култура!

Чавдар Добрев

ГОРКИ НЕ Е ЧУЖДЕНЕЦ

Трудно се чете книга, в която цитатите заемат значителна част от съдържанието. Все пак това не са цитати, които специалистът, противно на създалата се у нас практика, би трябвало да избягва поради тяхната общоизвестност. Иван Цветков цитира извънредно много, но цитира неща, които са познати на ограничен брой литературоведи. Или пък са новост даже и за тях, нещо, което никого не учудва, тъй като авторът е безспорно най-добрият познавач на материала, свързан с темата „Горки и българската литература“.

Разбира се, винаги могат да се намерят хора, които ще подценят това положително качество на авторската ерудиция с възражението, че подобно „събирателство“ може да бъде извършено и от средно квалифициран литератор или просто от дилетант. Общо взето може и така да е, но в случая съвсем не е така. По простата причина, че когато стане дума за Горки, дилетантите предпочитат съвсем друг род дейност и най-малко изследователската. По този начин дълбоките и всестранни връзки на големия писател с нашата литература в продължение на половин век и повече и изобщо с нашия културен и обществен живот в най-добрия случай само се декларират и съвсем малко се показват чрез следите, които ни е оставил литературният процес. Ето защо книгата на Иван Цветков съвсем не „запълва една празнота“, както обичат да се изразяват рецензентите. Напротив, тя енергично изтласква встрани заелите прекомерно голяма територия общи вестникарски и други подобни материали, в които името на Горки се свързва само с най-повърхностно и риторично признание на неговото значение за нас и с петшест факта, които се помнят и знаят само защото непрекъснато ни се преповтарят. Най-после с какво би трябвало да започне Иван Цветков, освен със събирането на материала, погребан от нашето невнимание?

И така, първото нещо, което се налага на вниманието ни, е богатството на привлечения и умело обработен материал — като се почне от първите, плахи, неизбежно страдащи от чужди влияния и неосведоменост отзиви в края на миналия век и почти до Девети септември, един период от четиридесет и няколко години, през който творчеството на Горки се превърна постепенно в един от най-мощните фактори на литературния и общокултурен живот у нас. Достатъчно е да се каже, според мен, че всъщност пръв Горки утвърди авторитета на т. н. пролетарска литература у нас и в неизмеримо по-малка степен имат заслуга за това други автори, които постоянно

[1] Иван Цветков. Максим Горки и българската литература. Изд. на БАН, София, 1964, 256 с.

се изтъкват в школските учебници. Също така Горки бе гигантската фигура, която заслони от нападки и пренебрежение младата съветска литература и изкуство на социалистическия строй в периода на тяхното проникване и пропагандиране в България и целия свят. В известен смисъл този процес би бил немислим в сегашните си достижения.

Все пак влиянието на Горки, проникването на неговото творчество и осъзнаването му от читатели и литератори съвсем не е представлявало едно непрекъснато, равномерно нарастващо явление. Тук е имало приливи и отливи на интересите, време на възторзи и моменти на известно разочарование — поради неразбиране или сектантска утилитарност на оценките. Периоди на ожесточени спорове и години на мълчание и незаинтересованост. Иван Цветков съвсем правилно се е стремял и е осъществил известно разграничение между различните етапи на взаимоотношенията на Горки с нашата литература. Така, не само поради хронологични, но и по тематични съображения в книгата са се очертали няколко раздели, като във всеки от тях, при последователно разглеждане по време има и доминираща тема в привличането на материала. Авторът просто и разумно е излял мозайката от всевъзможни данни, мнения, спорове, концепции, постарал се е да даде един по-широк фон от проблематиката на темата, да засегне и някои по-странични явления и въпроси.

В увода авторът отбелязва, че писател като Горки не се побира в традиционните рамки на чисто литературните влияния и връзки и че изследователят неминуемо ще трябва да се потопи в един по-широк кръг от явления: „често зад границите на литературния живот — на арената на напрегнатите обществени борби." Тази постановка ми се вижда особено важна поради трудностите, които авторът ще трябва да преодолее съобразно задачите си. Тези задачи са ясно формулирани (стр. 11). Без да изреждам всичките, ще цитирам най-основното: „Какво е бил за нас българите Максим Горки, какво е допринесъл за нашето духовно развитие и литературния ни процес? . . . Кои причини го издигнаха над краткотрайното увлечение. . .? Защо той преминава във влияние, въздействие, което се врязва до сърцевината на идейните ни и литературни търсения. . .? Защо Горки се оказва по-нужен и от свой, защо именно в него нашият читател видя изразени най-цялостно веруюто на епохата, смисъла на живота, революционната правда на века?"

В този характер на въпросите прозира и отговорът им, но Иван Цветков съвсем не се задоволява с голословните отговори, на които сме привикнали. Цялата му книга представлява дълбоко аргументирано изследване на доказателствата, че Горки съвсем не е „чужденец" в България, че той всъщност дълбоко е срастнат в нашата литература и култура, дори в нашия политически живот. Дотолкова, че ние спокойно можем да казваме „нашият Горки".

Това не е станало изведнъж. Първа глава е посветена на най-ранния период в проникването на Горкиевото творчество у нас — първите години на века, като включваме, разбира се, и 1900 г., когато в търновското списание „Звезда" се появяват „Болес", „Веднъж през есен" и „Песен за сокола", както и първата бележка за младия руски писател. За него се говори като за „интересно явление" в литературния свят, като за „писателработник". По-нататък Цветков се спира върху редица вече по-обширни статии, в които автори като Г. Николов, Ст. Коледаров, С. Малиновска, А. Атанасов не се задоволяват със заимствуваните из чуждия печат данни и оценки, а се стремят към свое оригинално тълкуване на нашумелия вече млад писател. При всичките си недостатъци и пълен наивитет на места, тези автори се домогват до някои от основните мотиви и насоки в творчеството на Горки. Те изтъкват неговия хуманизъм (Г. Николов), опитват се да дадат по-разгърната характеристика на „босяка" — герой на Горки (Коледаров). Особен интерес представлява най-вече студията на А. Атанасов, който за пръв път у нас е разгледал Горки на широк историко-литературен фон, опитал се е да намери приемствените връзки между творчеството на руските класици и Горки. Той решително се е противопоставил на тезата за „ницшеанството" на писателя, твърде модна и силна по онова време. Иван Цветков правилно отбелязва, че „Атанасов. . . издига нашата критика за Горки на високо научно равнище".

Заслужава внимание и отбелязаната в книгата студия на Мелхиор Вогюе, в която наред с неправилни общи изводи, какъвто е сближаването на Горки с философията на „свръхчовека" и пожеланието към писателя да се откаже от революционния патос, се съдържат и редица ценни мисли и анализи, при които Горки е сравнен с най-високите достижения на руския класически реализъм. Интересна ми се вижда, макар и неплодотворно разработена, идеята на Вогюе за романтизма на ранния Горки. Нещо, на което и сега се обръща внимание, но в една твърде праволинейна и стерилна насока, при която априорното твърдение за реализма на Горки изключва почти

всякакъв опит за анализ на неговия безспорен романтизъм не само като „елемент“ в редица произведения, но и като доминиращ принцип в отразяването на действителността.

Отделено е място и критически са разгледани статиите във в. „Вести“ и сп. „Християнски свят“, където заимстването на мнения от Вогюе се съчетава с крайно яростни нападки срещу Горки. По-нататък авторът дава висока оценка на рецензията на Яворов, подчертава ролята, която играе в пропагандирането на Горки сп. „Съвременник“ — там се появява най-изчерпателното за онова време изследване върху творчеството на писателя (статията на Ида Акселрод), което в редица положения плътно се доближава до нашите съвременни схващания. В края на тази глава Цветков стига до извода, че още в първите години на века Горки се налага като „художник с нов обществен идеал, нова програма за живота“ и че според преобладаващите мнения на критиката героят-босяк е изразител и носител на този идеал.

Естествено е, че като явление, което пряко насочва ударите си срещу устоите на буржоазното общество, творчеството на Горки веднага става прицелна точка „за по-цялостни концепции и теории, които се опитват да изтълкуват по свой начин целия Горки, да го свържат с едно или друго философско учение на епохата и го представят в изгодна за тях светлина“. На такъв род статии Иван Цветков е отделил цяла глава. Той подлага на критичен разбор статията „Максим Горки и неговите идеи“, отпечатана в „Църковен вестник“ (1904 г.), където Горки е обявен за рушител на нравствените устои и проповедник на освобождаване от всякакви задължения към обществото; книжката на толстоиста С. Ничев, където Горки след поредица от примитивни похвати е сближен с учението на Толстой за самоусъвършенстването на човека; статията на Ат. Димитров, в която се твърди, че героите на Горки имат на модерния човек, защото в тях мисълта напуска обществото и се концентрира върху индивидума; статията на Стр. Кринчев „Краят на Горки“ и др. Привеждат се също така примери за защита на Горки от подобни негови „критици“ и се прави извод, че с творчеството на писателя „влизат в контакт всички течения на обществената мисъл у нас“. С еднаква сила това положение важи и за следващата глава, където е разгледана сценичната история на Горкиевите пиеси в България, като най-значително място е отделено на пиесите „На дъното“ и „Еснафи“. Освен това читателят ще получи изчерпателна представа за критическите отзиви по повод на постановките.

Второто десетилетие на века дава на изследователя значително по-беден материал. То наистина не е „пауза“, но и не е нищо друго, освен „ехо от миналите битки“ около творчеството и личността на Горки. И заедно с това то засилва личните контакти между него и нашата страна в лицето на П. Ю. Тодоров и д-р Кръстев. На този момент обаче авторът се спира съвсем бегло, за да премине веднага след това към един от най-интересните раздели на своето изследване — периода около Октомврийската революция, отношението на Горки към това епохално събитие, неговите статии в „Новая жизнь“ и „Летопись“. Тези статии излизат на български през 1919 г. в превод на С. Славчев. Книгата е озаглавена „Революция и култура“. Това са известните „Несвоевременни мисли“, в които Горки прави социалнопсихологически анализ на периода след Февруарската революция, юлските събития, подготовката на въоръженото въстание и завземането на властта от болшевиките. Този период наистина дълго време се изучаваше по статията на Сталин, в която великият писател бе обявен едва ли не за противник на революцията. Всъщност Горки си е давал сметка за огромните трудности, пред които е била поставена революцията: „. . .ние сме отровени от трупните миазми на издъхналия монархизъм“, пише той. Грешката на Горки се състои в преувеличаване опасността от анархия, от развихряне на „ниските инстинкти“. Той не вярва в революционните възможности на селячеството и се бои, че тази, според него, тъмна, реакционна сила заплашва с унищожение културата и великите ценности на изкуството. Иван Цветков умело разкрива както силните, така и слабите тенденции в статиите на Горки. Анализът, който прави, е принос изобщо в изучаването на Горки, а не само на отношенията между него и нас. Изследователят напомня за поведението на Ленин спрямо писателя, търпението, тактичността на вожда на революцията.

Значително място е отделено на отзивите, които се появяват — едни в защита на Горки като привърженик на революцията, като човек, който въпреки критичността си никога няма да измени на нейното дело, дело на руския народ. И други отзиви — в буржоазния печат, който твърде зле прикрива своето злорадство от критичната позиция на писателя. Цветков е успял да предаде сложността на политическата ситуация, на разноречивия хор от мнения. След като проследява статиите в „Работнически вестник“ авторът пише: „. . . там

се срещат още преди няколко десетилетия два подхода, два стила на партийно ръководство в литературата и изкуството, две отношения към специфичната област на художественото творчество — едното на търпимост, на доверие в художника, колкото и строго да се съди той, и другото на безогледно отрицание, на грубо отблъскване, на сектантско високомерие и авантюризъм".

Както и по-късно, така и в тази глава на книгата, Иван Цветков дава висока оценка на статиите на Г. Бакалов за Горки. „Пролетариатът може да се гордее, че в лицето на своя син се е издигнал за пръв път до върховете на литературното творчество", пише Бакалов след задълбочен и марксически издържан анализ на писателя.

В първите години след разгрома на Септемврийското въстание настъпва известен период на „отлив". Поради тежките условия, в които е поставена, нашата критика до 1926 г. дава предимно отзиви и бележки за литературните мемоари на Горки — за Блок, Чехов, Короленко, Толстой. В. „Развигор" споменава за „една студия върху Ленин". Съвсем правилно Цветков отбелязва като „най-хубави, най-проникновени" рецензии за двата спомена на Горки (за Ленин и Толстой) тези на Гео Милев в сп. „Пламък" през 1924 г.

След 1926 г. голяма роля играят за проникването на Горки и осветляването на творчеството му прогресивните и партийни литературни вестници като „Ведрина" на А. Страшимиров и „Наковалня" на Полянов. В тази благородна дейност срещаме вече имената на младите тогава сътрудници — Г. Караславов, А. Тодоров, Хр. Радевдски, Т. Генов и др. Една от главните теми през тези години е „Делото на Артамонови". „Ведрина" дава разгърната оценка на романа, макар че съдържанието му е схванато доста мъгляво и схематично. Цветков разглежда и статията на Полянов в „Наковалня". В тази статия, твърде повлияна от мненията на Луначарски, тенденциозно са подсилени негативните моменти. Ето защо изследователят с основание подчертава, че Полянов е гледал на Горки през „тясна сектантска призма". Факт, извънредно симптоматичен: не трябва да забравяме, че Полянов дълго ни бе налаган и сочен като едва ли не родоначалник на социалистическия реализъм у нас, от което пък следваше парадоксалният извод за неговия приоритет в създаването на този нов метод в изкуството. „Дълго време, пише Цветков, „Наковалня" е под хипноза на колебанията и заблужденията на Горки. . . дълго време трае отклонението от ленинския подход към писателя, сектантската придирчивост и недоверие".

Годината 1928 е юбилейна за Горки. Това е празник, който се отбелязва в целия свят. Отбелязва го с особена тържественост и нашият прогресивен литературен фронт. Отзивите — оригинални или преводни — подробно са разгледани в книгата. Отново е изтъкната изключителната дейност на Бакалов: „Никой не е направил толкова много за утвърждаване истинския облик на художника Горки, за правилното тълкуване на негово революционно творчество (както и за неговото превеждане и разпространение), колкото Г. Бакалов", пише авторът.

Във връзка с разгледаните отзиви и статии (по специално тази на Ив. Клинчаров) Цветков се спира на въпроса за конкретно-историческите възможности на литературното влияние. Той смята, че „колкото и силно и плодотворно да е едно литературно влияние, то стига до известни граници и не може да извърши онова, което не е подготвено от обществените процеси вътре в самата страна". За съжаление авторът дава това само като тезис и твърде малко го свързва с конкретния предмет на своето изследване. Предполагам, че той ще се върне към него, нещо което по принцип е неизбежно, във втората част на своя труд „Горки и българската литература", където пък чисто информационните моменти ще трябва да се сведат до минимум.

След като дава изчерпателна картина на материалите, свързани с юбилея и се спира на дванадесттомното издание на Горки, Иван Цветков преминава към най-интересната глава на книгата — периода на 30-те години, време на пълния разцвет на Горки като писател, теоретик на новото изкуство и общественик. В нашата критика през 30-те години изпъква признанието на Горки като водач на съветската култура, олицетворение на нейните традиции и новаторство, на нейната борба за защита на световната култура. „Отзивите и статиите за Горки не са съсредоточени в едно-две прогресивни издания и последните не стърчат усамотено сред общото обкръжение от мълчание, сензационни съобщения и злонамерени информации" (стр. 183). Поради отслабналия гнет на цензурата в страната непрекъснато никнат нови издания — „РЛФ", „Поглед", „Кормило", „Щит", „Звезда" на Бакалов, „Пламък", „Фронт" и др. Всяко от тези издания играе важна и определена роля в информирането на българския читател за съветската литература. и дейността на Горки. Иван Цветков не само показва тази всестранна роля на отделните из-

дания, но и проявява диференциран подход към тяхната позиция. Той е остро критичен към сектантските прояви на някои критици и издания, старае се да свърже тези прояви не само с миналото на литературния процес, но и с бъдещето му развитие. На тези сложни и парливи въпроси са посветени едни от най-хубавите, страстни и убедителни страници на книгата. В тях най-ярко се очертава и характерът на оня непримирим и прям Иван Цветков, когото всички ние така добре познаваме.

Може би именно тези страници ми дават основание да се обърна към редица неща в книгата, които не ми направиха добро впечатление.

На места увлечението по фактите е довело до надценяване на някои опоненти, до излишна полемика с тях, при това полемика с късна дата, което е развод-нило книгата с цитати и прекален коментар. Това особено прави впечатление в първите две глави. Вместо въпросното увлечение по материала авторът е можел да покаже в конспективен вид своите възгледи по редица важни въпроси, какъвто е този за босячеството като литературен проблем, за романтизма и реализма на ранния Горки. Изобщо в тази част на труда собствената концепция на изследователя не се откроява достатъчно. Той е принуден да оборва често елементарни становища, които не му дават възможност да разгърне по-широко своите възгледи. Същевременно проблемите, зачекнати от тези опоненти, макар и примитивно разрешени, продължават да съществуват и в съвременната литература за Горки. От тяхното оригинално разрешаване ще се повлияе и въпросът за отношението на нашата литература към Горки. Примерно: отношението на нашата критика пък и въобще на съвременниците към образа на Нил. Ние им отправяме упреци за неразбиране на този образ, за превратно тълкуване или че въобще не са му обърнали внимание. Така е, но нашите претенции трябва да имат определени граници. На мен например ми се струва, че при цялата идеологическа сериозност на този образ, той не притежава художествената внушителност, нужна, за да бъде усетен от съвременниците като център на „Еснафи". Тук Иван Цветков върви по инерцията на догматичната теза, съгласно която намерението на писателя е вече критерий за художественост. А това, че някои съвременници са го „усетили" по-добре от другите, може би говори за идеологическа подготовеност, но не и за непосредствен художествен вкус. В такива случаи, а те са няколко, Иван Цветков е повече констативен, отколкото аналитик — не само на мненията, но и на почвата, от която те възникват. Във връзка с това виждам и друга една негова слабост. Той не познава добре епохата като историк — историк в онази степен, която е обезателство както за художника, така и за изследователя, за литературоведа. Тези, според мен, невралгични места намаляват до известна степен несъмнените достойнства на този интересен, богат с фактически материал, органичен по дух и методологично издържан труд.

Както подчертах и в началото, тази книга показва своя автор като един от най-изтъкнатите и надеждни изследователи на руско-българските литературни взаимоотношения.

Иван Пауновски

„ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“ ПРИКАНВА КЪМ ТВОРЧЕСКИ РАЗГОВОРИ

Славна горкиевска традиция е да се призовават художниците на словото към колективни дела: към откровени разговори и дискусии, към разгърнати обсъждания на най-актуалните проблеми на съвременността, към различни почини за творческо стимулиране на литературата, изкуството и културата. Половин век тези традиции активно се доразвиват на нов етап от съвременните творчески съюзи, институти, редакции и културни организации на съветските писатели, художници, учени и културни деятели. Нов ярък документ на тези живи традиции и на подчертаното желание за съвместни инициативи е и книжка 12 — 1965 на „Вопросы литературы“ орган на Съюза на писателите в СССР и на Института за световна литература „А. М. Горки“ при Академията на науките в СССР.

Инициативата на редколегията да посвети цял отделен брой на списанието на литературите на социалистическите страни в Европа е не само похвална и навременна, но и твърде симптоматична за назрелите съвременни условия, при които европейските писатели от социалистическите страни трябва да разгръщат своите творчески усилия. . .

Публикуваните статии, посветени на съвременността, изказванията в творческата анкета, литературно-критическите статии и отзиви в рубриките „Преглед“ и „Накратко за книгите“, както и отговорите на главните редактори на чуждестранните литературоведчески списания в рубриката „Литературен живот“ засягат най-острите и животрептущите въпроси на поезията, художествената проза, романа, новелистиката, документалните жанрове, литературната критика на социалистическия реализъм. Набелязани са опорните пунктове в развитието на съвременните литератури на България, Унгария, Германската демократична република, Полша, Румъния, Съветския съюз, Чехословакия и Югославия, изтъкнати са сродните и специфичните им особености, както и най-характерните им тенденции.

Почти всички автори, участвували в този своеобразен „задочен“ разговор, отбелязват, че огромното социалистическо преобразование на живота събужда небивал разцвет на кутурата, изкуството и литературата и в осемте социалистически страни, където се изгражда един коренно нов бит, нова етика, нови взаимоотношения между хората. . . Поети и белетристи, теоретици и критици са единодушни, че литературата е призвана да съдействува активно за възпитанието на свободния човек, да изгражда у него хармонично развитата и търсеща личност, да активизира стремежите му към прогрес и хуманизъм, към мир и социализъм. В много от изказванията се подчертава жизнената необходимост от по-тясно сътрудничество, от всестранни творчески контакти и обмяна на опит, от социалистическа дружба и единство между нашите народи и братски литератури.

И в своята „покана за разговор“ главният редактор на „Вопросы литературы“ — Виталий Озеров — възторжено пледира за съвместни срещи и дискусии, за колективни сборници и алманаси, за творчески конгреси и конференции, за периодични симпозиуми и взаимни информации по текущи проблеми, за теоретични семинари и обсъждания, за да се поддържа един „постоянен, съдържателен и плодотворен творчески“ разговор. . . „Нашата обща грижа се състои в това, подчертава Озеров, — творчески да развиваме марксистко-ленинската естетика, разобличавайки буржоазните теории за чисто изкуство, стремежите на ревизионистите да компрометират политическата насоченост на художественото творчество, опитите на догматиците да отхвърлят художествената специфика.“

„Разговорът“ се подема от изтъкнати писатели, теоретици и критици на поменатите страни. Що се касае до проблемите

на родната ни литература и литературознание то те се засягат в статията на Ефрем Каранфилов за съвременната българска поезия; в изказванията на Илия Волен, Младен Исаев и Валери Петров, които споделят свои становища по най-характерните и плодотворни тенденции в съвременната ни литература; в рецензиите на В. Злиднев за книгата на Ив. Цветков — „Максим Горки и българската литература“, на Кръстьо Генов за фундаменталния труд на академик Михаил Арнаудов — „Психология на литературното творчество.“ Второ поправено и допълнено издание и на Н. Фортунатов за изследването на Евдокия Метева — „Към въпроса за изграждането на художествения образ у Л. Н. Толстой. Наташа Ростова. Жизнен материал и литературен тип.“

В рубриката „Разказват главните редактори на чуждестранните списания“ Пантелей Зарев разкрива в главни линии плана на „Литературна мисъл“ за 1966 година и между другото изтъква: „Важна задача, неведнъж занимавала редакцията на списанието, е била и си остава — да се установят връзки с литературоведите и литературните органи на Съветския съюз, на другите социалистически страни и на Запада. През тази година списанието ще положи всички усилия да разшири вече установените връзки, като например тези с „Вопросы литературы“, и да положи началото на нови.“ Нека се надяваме, че след радушно приетата покана ще последват делови взаимоотношения и контакти.

Хр. Й.

ИЗ ОТЧЕТНИЯ ДОКЛАД НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ЗА РАБОТАТА МУ ПРЕЗ 1965 г.

През последните години в развитието на литературознанието у нас се забелязва значителен напредък. Появи се стремеж към създаване на обобщаващи трудове, в които се разглеждат и разработват проблеми на българската литература от общонационално значение (История на българската литература, Панорама на българската литература, развитие на българската литературна критика, отделни периоди на старата ни литература и др.). Значително се засилиха монографичните изследвания за отделни писатели и литературни направления. Вниманието на литературоведите се насочва към съществени проблемни въпроси на художествеността и стила, на образа и структурата на художествената творба, на проблемите на жанровете. Заедно с това налице е едно обогатяване и разширяване на конкретната тематика на научните изследвания, разширява се теоретическата база, развива се широк обмен на мнения върху основата на марксистко-ленинската методология. От друга страна, се забелязва актуализиране на литературните проблеми с оглед изискванията на нашата съвременност.

Тези характерни особености намериха отражение и в научно-изследователския план на института за 1965 г. В него се очерта по-ярко значението на колективните проблеми и на плановостта. Колективните проблеми обединяват усилията на научните сътрудници, освобождават ги от излишни лутания и от индивидуалистични забежки, способствуват най-добре и най-задълбочено да се изясняват проблемите. Тази тенденция към планираност и колективност в разработката на проблемите ще продължи и занапред.

На първо място стои написването на История на българската литература. Това е една задача от национално значение, като се има предвид, че Историята ще даде цялостен поглед върху вековното развитие на нашата литература, ще осмисли и съвременното ѝ състояние. С възпитателното си значение тази колективна задача е пряко свързана както с изискванията на нашия съвременен живот, така и с изискванията на съвременната ни литература.

Друга обща задача, към която са съсредоточени усилията на целия колектив в института, е Речникът на българската литература. Това също е дело от национален характер, което ще разшири познанията за нашата литература.

На трето място трябва да споменем онези проблеми, за чието разработване бяха съставени широки колективи. Найнапред трябва да отбележим проучванията, свързани с Великата октомврийска революция и развитието на българ-

ската литература. Разработването на тази проблема се насочва конкретно към ознаменуване 50-годишнината от Октомврийската революция. Но нейната роля и значение ще се разпростират по-дълбоко и върху всички аспекти на съветско-българските литературни взаимоотношения, върху принципите на марксистко-ленинското сравнително литературознание, както и върху революционната същност на нашата литература, върху партийността на литературата ни, нейните съвременни задачи и перспективите на нейното развитие. Тази проблема е в най-пряка връзка с конкретните политически изисквания, характерни за настоящия исторически момент.

Друга подобна колективна проблема от особена важност за цялата дейност на института, това е проблемата народност, партийност и хуманизъм, за чиято разработка се е заел един значителен колектив. Значението на този въпрос е от особена важност днес, когато се правят толкова опити от страна на буржоазните литературоведи да противопоставят един абстрактен хуманизъм тъкмо на партийността в литературата и по-специално на нашата социалистическа литература.

Важно значение има също така и разработването на проблемата фолклор и литература.

Ето това са някои от основните колективни задачи, които характеризират работата на института през 1965 г. и стремежът тази работа да бъде в пряка връзка с живота на нашия народ и с големите перспективи, които стоят пред него в настоящия етап от нашето историческо развитие. Несъмнено и индивидуалните планови задачи си имат своето място и значение за развитието на института и литературната ни наука.

1965 г. бе изключително благоприятна за развитието на нашата литературна наука. Ясните идеологически цели, поставени пред творческата ни интелигенция от VIII конгрес на БКП и тяхното конкретно интерпретиране от Майския пленум на ЦК, благоприятните условия за творчески размах на мисълта и за отстояване на научните завоевания, за широка обмяна на мнения, спомагаха да насочваме нашата работа с по-голяма увереност към утвърждаване на завоеванията на социалистическо-реалистическата ни литература.

Как изпълни своите задачи нашият институт през 1965 г.?

Да видим най-напред как работи колективът на института по разработването на основната проблема, залегнала в централния план на Академията — Историята на българската литература. Както е известно, след хубавото и обстойно обсъждане на втория том, до края на 1965 г. той трябваше да бъде окончателно завършен и представен за печат. Работите по втория том са вече завършени. Всички глави бяха обстойно обсъдени от редакцията на тома, поправени от авторите, представени и отново редактирани. Предстои да се довърши преписването им и да се изчетат от главната редакция. Основната подготовка по втория том може да се смята в общи линии за завършена. Редакцията смята, че той значително се подбори в научно отношение и във външно оформяне.

До края на годината завърши работата и по том трети на Историята. Вече са представени материалите от почти всички автори, голяма част са обсъдени в секцията. По план обаче ние трябваше да ги подготвим за широко обсъждане, което не успяхме да осъществим. Вина за това носят както отделните автори, така и редколегията, която не е проявила достатъчно настойчивост. Трябва да подчертаем, че специално Секцията за българска литература след Освобождението беше много активна при обсъждането на голяма част от представените материали за том трети, предяви сериозни методологически и научни изисквания към авторите. В основни линии може да се смята, че и работата по том трети е завършена. Сега предстои да се обсъдят онези глави, които бяха представени напоследък, да се комплектува томът и се обсъди през първата половина на 1966 г.

Четвъртият том на Историята, както е известно, бе презапланиран за окончателно завършване през 1966 г. Ако редакцията на тома обаче, както и Секцията за съвременна литература не започнат системна работа още от началото на 1966 г., не проявят настойчивост — положението с том четвърти може да се окаже много неблагоприятно.

Какво е положението с друга една голяма задача на института — Речникът на българската литература? До края на годината по плана трябваше да бъде завършена цялата работа до буквата „Д“ включително. Трябва да изтъкнем, че работата по Речника започна добре. Бе обсъден и приет словникът. Материалът бе разпределен за работа. Редакцията се събира често, обсъжда организацията на работата, търси причините за изоставане на някои сектори. Една част от статиите са вече постъпили в редакцията. През м. януари ще постъпи и друга значителна част. От личните отчети на сътрудниците се вижда, че всички в една или друга степен са изпълнили своите задължения към това важно колективно дело.

Вече изтъкнахме голямото научно значение на проблема: Изследване благотворното влияние на Великата октомврийска революция върху българската литература. Тази тема е предвидено да бъде разработвана от колектив в продължение на няколко години. Първите резултати от проучванията трябва да се получат през 1966 г., с оглед да се публикуват за 50-годишнината на Великата октомврийска революция. През настоящата година бе създадена научна програма за разработването на проблема. Ръководителят направи обстоен научен доклад върху състоянието на досегашните проучвания, нерешените въпроси и методологическите основи, върху които те ще бъдат разработени. Бяха очертани главните насоки на работа. Очертаха се не само конкретните въпроси, свързани с българския литературен материал, но и важни методологически проблеми на сравнителното марксическо литературознание, които най-добре могат да се решат върху основата на съветско-българските литературни отношения. След обсъждането на доклада в широк кръг от специалисти, бе съставен списък на темите, които ще бъдат разработени през 1965—1966 г. Разработването на тази проблема е предвидено да се осъществи в най-тясно сътрудничество със съветски литературоведи. За целта бяха проведени съвместни обсъждания и консултации в Института за световна литература и Института за славяноведение при АН СССР, както и в Института за литература при АН на УССР, в резултат на което се получи уеднаквяване на схващанията по основните методологически въпроси и се набеляза програмата на съвместната работа за тази година. Още в първата книга ще вземат участие съветски учени, а през есента на т. г., върху резултатите от съвместната работа ще проведем общ симпозиум.

Съвместната работа върху тази проблема трябва да послужи като начален стадий за една голяма обща работа между българските и съветските литературоведи върху разработването на най-актуалните проблеми на съвременния литературен процес.

По проблема: Народност, партийност и проблемът за хуманизма, предвиден за завършване през 1966 г. беше подходено по аналогичен начин: ръководителят разработи предварителен научен доклад по проблема, с оглед да се изясни неговото място и значение за науката и за съвременното литературно развитие, какво е направено досега по неговото разрешаване и какво предстои да се направи. Редица от участниците в обсъждането поеха задължение да разработят отделни аспекти в основните проблеми. И разработката на тази тема е предвидено да бъде завършена до края на 1966 г.

Друга колективна задача по нашия план е разработването на темата „Основни моменти в развитието на старата българска литература". През 1965 г. бе обсъдено съдържанието на проблема, набелязани са основните теми и авторите, които ще ги разработят. Започната е работа по темите.

Колективна задача също е и проблемата „Фолклор и литература", която трябва да бъде завършена до края на 1966 г. През отчетната година проблемата е обсъдена, разгледани са нейните възможни аспекти за разработка и са раздадени темите.

Чрез тези теми ние не само подготвяме и разработваме някои нови и важни страни в литературознанието, но и разработваме нови методики за организиране на научния труд, за по-успешно взаимно подпомагане на сътрудниците, за по-голяма обществена ефективност на нашата работа. Главната тежест в работата е оставена за идущата, 1966 г., когато темите трябва да бъдат окончателно завършени.

Такова е състоянието на колективните задачи, които бяха основата на нашия научно-изследователски план за отчетната 1965 г. Но, освен тях, научните сътрудници имаше да изпълняват и лични задачи — определени теми, които са включени в плана пак с оглед на разрешаването на основни научни проблеми. Те в значителна част са изпълнени.

Постигнати са успехи при подготовката за печат на редица важни паметници на старобългарската книжнина (съчинения на Климент Охридски, на Презвитер Козма и Черноризец Храбър, на Болонския псалтир), при написване на монографии за П. Р. Славейков и Иван Вазов, както и върху проблемите за романтизма, творчеството на П. К. Яворов, Емилиян Станев, върху българския исторически роман, епическите жанрове, развитието на критическата мисъл, проблемите на стила и пр.

В завършените и приети за печат трудове на института през 1965 г. ние можем да отчетем значителни сполуки и постижения.

Тук трябва да споменем труда на проф. Емил Георгиев — „Литература на изострени борби в средновековна България". В този труд научно се осветлява един важен период от развитието на българската книжнина, като въпросите са разгледани задълбочено въз основа на много нов и богат материал.

Макар да няма непосредствена връзка с литературата, трудът на акад. М. Арнаудов върху Българското книжовно дружество представлява една ценна и първа по рода си у нас книга върху историята на българската наука и за нейната роля в освободителната борба на нашия народ.

Трябва да отбележим и труда на ст. н. с. Боньо Ангелов „Рилска преправка на „История славянобългарска". Това е труд, който съдържа много ценни факти и данни, обогатяващи нашата историография, прави се съпоставка между историографията на нашия народ и другите балкански народи.

Като сполука в работата на института трябва да отчетем и труда на извънщатния сътрудник на института Любен Георгиев „Пеньо Пенев — поетът с ватенката". В тази книга авторът е събрал голям фактически материал и го е подредил така, че посредством фактите е очертал цялостния образ на поета. И заедно с това, пак посредством факти, авторът е съумял да даде цялостната атмосфера, в която живее и твори поетът. Чрез тази книга Любен Георгиев прави значителен принос за навлизане в творческата същност на един от най-интересните съвременни поети, заслужено добил голяма популярност.

Принос в науката прави трудът на Илия Конев — „Българо-сръбски и българо-хърватски литературни и културни отношения. Материали и документи." Тук са разкрити и показани много нови факти за общуването и взаимното подпомагане на дейците на тези братски народи, близостта и общността на литературното им развитие.

Към достиженията на института през изтеклата година трябва да прибавим и труда на Дочо Леков — „Фолклор и художественото творчество на Любен Каравелов", който има приносен характер и разкрива възможностите на автора за изследователска дейност.

През годината излязоха от печат още т. XVI и XVII от Известията на института, както и книгите „Дамаскините в българската литература" от Д. Петканова, „Съветската литература в България", сборник от документи и материали, т. II, П. Р. Славейков — Съчинения, т. II , Ив. Д. Щишманов — Избрани съчинения, т. I, които бяха отчетени миналата година.

Трябва да приемем като висока научна оценка фактът, че през 1965 г. в СССР бяха преведени и издадени четири глави от книгата на ст. н. с. Атанас Натев — „Цел и самоцелност на изкуството", изработена по плана на института. На словенски език бе преведена и неговата книга „Изкуство и общество". Същата излиза и на руски език в Москва.

Тук трябва да споменем високата оценка, която получиха чрез критиката редица наши издания: трудът на Георги Димов — „Българската литературна критика през Възраждането," на акад. Михаил Арнаудов — за баладичните мотиви и за Любен Каравелов, трудът на Васил Колевски — „РЛФ — борец за партийна литература", сборникът „Съветската литература в България", трудът на Иван Цветков — „Максим Горки и българската литература", на Илия Конев — „Българо-югославски литературни взаимоотношения през XIX в."

И през 1965 г. сп. „Литературна мисъл" продължи да укрепва своята положителна роля в идеологическия и литературно-теоретическия живот на нашата страна, отстоявайки своите позиции за висока идейна взискателност, марксистко-ленинска принципност и активна творческа инициатива в съвременното наше литературознание. На страниците на списанието бе отразена дискусията „За традициите и новаторството в съвременната българска литература".

Проблемите на съвременната българска литература стояха на преден план през изтеклата година. Статията на акад. Людмил Стоянов „Поезия и правда", на Любен Георгиев „Съвременност и поезия", на Здравко Петров за Никола Фурнаджиев, на Атанас Лазовски за Атанас Далчев, на Хр. Йорданов за Веселин Андреев, на Ефрем Каранфилов за Георги Джагаров, на Кръстьо Куюмджиев за образите на комунистите в творчеството на Димитър Димов се посрещнаха добре от нашите съвременни писатели и от литературната критика.

Особен интерес предизвикаха и изказванията на редица съвременни български писатели за литературната критика. С голяма готовност се отзоваха писателите: Димитър Талев, Ана Каменова, Светослав Минков, Емил Манов, Йордан Радичков, Серафим Северняк, Георги Джагаров, Андрей Гуляшки, Камен Зидаров и Ст. Ц. Даскалов.

„Литературна мисъл" все повече се утвърждава като необходимо и ценно списание в нашия съвременен литературен живот. В публикуваните статии се отбелязаха най-ярките проявления в литературните ни завоевания през годината. Получиха оценки най-значителните художествени и литературоведчески творби от български писатели, литературоведи и критици.

Редица актуални проблеми на марксткo-ленинската естетика бяха засегнати в диалога на Людмил Стоянов за

съвременната поезия и нейния характер, в статията на Никола Георгиев — завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение, в изследването на Кр. Генов — кълнове на романизъм в Паисиевата „История славянобългарская", в изследването на Георги Димов за българската литературна критика през 80-те години на XIX век, в проучването на Боньо Ст. Ангелов на проблемите на художествеността, поетиката и литературната теория в старобългарската литература и на Димитър Аврамов — натуралистичната естетика във Франция.

С не по-малък интерес са посрещнаха и публикациите за литературната ни класика. Статиите на Боньо Ангелов за българо-византийските литературни връзки, на Дочо Леков за положителния герой в българската белетристика през Възраждането, на Минко Николов за смеха на Смирненски, на Боян Ничев за Петко Тодоров и другите от кръжеца „Мисъл", на Стефана Таринска за Ботевия фейлетон във вестник „Будилник", на Милена Цанева за поемите на Иван Вазов и др. имат несъмнена научна стойност. Една значителна част от тези статии изясняват нерешени проблеми и важни процеси, свързани с литературното ни развитие от миналото. А друга част ще бъде използувана при написване Историята на българската литература.

Бяха разработени в редица проблемни статии и моменти от литературния процес в чуждестранните съвременни литератури.

Не можем да не изтъкнем, че през изтеклата година значително укрепнаха и се разшириха международните ни научни връзки.

Важно значение за укрепване международното научно сътрудничество на института има първата конференция на директорите на литературните институти от европейските социалистически страни, организирана в Будапеща по инициатива на Института за литература при Унгарската академия на науките. На тази конференция се обмени опит по научно-организационната работа и се обсъди въпросът за създаване на условия за многостранна съвместна научна работа по проблеми, интересуващи всички страни.

Изключително значение за по-нататъшното развитие на нашия институт и на нашето литературознание ще има установения контакт и подписания протокол за съвместна работа между нашия институт и съветските литературни институти, представени в лицето на Института за славяноведение. Създаден върху основата на съвместната разработка на проблема Великата октомврийска социалистическа революция и развитието на българската литература, този контакт в близките години ще се превърне в мощен фактор за съвместна работа по най-актуални проблеми на съвременното марксистко литературознание и за издигането на нашата родна наука.

Когато говорим за международните връзки на нашата наука не бива да омаловажаваме подготовката ни за участие през 1966 г. в един от много важните научни конгреси у нас — конгреса по балканистика. На редица другари от нашия колектив предстои да се подготвят сериозно, за да представят родното литературознание на този голям научен форум.

За укрепване международните връзки на нашата наука значително допринесоха и посещенията на редица видни учени в института. Пребиваването на доктора на филологическите науки И. Г. Неупокоева и запознаването ни от нея с работата на Института за световна литература върху Историята на световната литература и върху редица актуални проблеми, пребиваването на проф. Д. Ф. Марков и творческите срещи с него по важни въпроси на нашата литература, на зам. директора на Института за световна литература А. А. Петросян и на научния сътрудник Г. Гачев, на члена на редколегията на сп. „Вопросы литературы" С. Машински, на чл.-кор. на Чешката академия на науките Хоралек и на научните сътрудници Зд. Урбан, Д. Хронкова, В. Бехиньова, на проф. Бакоши — директор на Института за литература при Словашката АН и научния секретар на същия институт Молнар, с който се уговори сътрудничество и др. значително допринесе за създаване на благоприятна атмосфера за творческо научно общуване и обмяна на научен опит.

Каква е била извънинститутската научна дейност на сътрудниците на института — извънредно богата. Редица сътрудници от института активно са участвували в литературния живот, вземали са отношение по много важни и актуални проблеми и техните имена могат да се видят в почти всички литературни и научни списания.

Също така и книжовната продукция на отделните сътрудници в института е богата и голяма. Така напр., през изтеклата година чл.-кор. Героги Цанев е публикувал книгите: „Писатели и проблеми", „Традиция и новаторство". Проф. Стоян Каролев — „Димчо Дебеляновв", второ допълнено издание. Ст. научен сътрудник Минко Николов — „Антон Страшимиров, монографичен очерк

и „Христо Смирненски," литературен очерк. Милена Цанева — „Из поетичния свят на Иван Вазов. Сборник от студии." Кръстьо Генов — „Яворовите творби. Литературно-критически анализ". Ефрем Каранфилов — книгите: „Литературно-критически статии" и „Български поети". Атанас Натев — „Съвременната западна драматургия. Насоки и тенденции" Проф. Емил Георгиев — „Общо и сравнително литературознание" и др.

Много от научните сътрудници на института са представили в издателствата книги, които предстоят да излязат от печат в най-скоро време. Така напр. чл.-кор. Пантелей Зарев е приготвил и дал за печат Книга първа от многотомното си научно изследване „Панорама на българската литература". Предадена е в издателството и книга втора. Този труд ще даде ново осветление и оригинално решение на редица основни въпроси от развоя на нашата литература.

Някои сътрудници са направили свои публикации в чужди списания и вестници. Така напр. участвували са със свои публикации в чужди списания проф. Емил Георгиев, Ефрем Каранфилов, Кръстьо Генов, Иван Цветков и др.

Огромна е живата популяризаторска дейност на нашия научен колектив. Тя почти не може да се обхване. Ще изброим само някои по-големи общонародни акции, като участието в Месеца на съветската литература, в Декадата за белоруската и арменската култура, в сесиите, посветени на Бачо Киро, Априлов, Бозвели, Т. Г. Влайков, Хаджи Димитър и др., във факултета по литература в Перник, в Седмицата за балканска взаимност, в множество чествувания на писатели, във войскови подделения, в народни университети, партийни теоретически конференции и пр.

Като правим равносметка на многостранната и плодотворна дейност на института за изпълнение на плана през 1965 г., не можем да не почувствуваме, че колективът се е заловил за големи, важни и изключително отговорни задачи. За доброто изпълнение на тези задачи се изисква висока степен на организираност в работата на колективите и секциите, строгост и взискателност от страна на ръководителите, съсредоточеност, деловитост, трудолюбие и самодисциплинираност от всеки един от нас. Заедно с това — засилване на творческия колективен живот, премахване на излишните заседания, засилване на другарската взаимопомощ и доброжелателство.

КНИГОПИС

Арнаудов, Михаил. Поети и герои на Българското възраждане. С., Бълг. писател, 1965. 456 с.

Архив на Г. С. Раковски. т. III. Писма до Раковски. Подготвил за печат и обяснителни бележки Веселин Трайков. С., БАН, 1966. 964 с.

Богданов, Иван. И те са хора. Трагикомични истории с български писатели. С., Профиздат, 1965. 208 с.

Богуславский, В. А. и В. А. Диев. Русская советская драматургия. Основные проблемы развития. 1936—1945. М., Наука, 1965.

Василев, Стефан П. Строители на родната реч. Очерци върху езика и стила на наши писатели. Кн. III. С., Бълг. писател, 1966, 212 с.

Георгиев, Емил. Хуманизмът в литературата. С., НСОФ, 1966. 31 с.

Георгиев, Любен. Пеньо Пенев — поетът с ватенката. С., БАН, 1965. 532 с. С ил. и факс.

Георгиев, Любен. Полемики по съвременни литературни въпроси. С. Наука и изкуство, 1965. 356 с.

Горки, Максим. Писма до съветски писатели. С., Нар. култура, 1966. 422 с.

Гросман, Л. Ф. М. Достоевски. С., Нар. младеж, 1965. 543 с.

Дементьев, А. На новом этапе. Статьи о литературе. М., Советский писатель, 1965, 508 с.

Добрев, Димитър. За красотата в живота. Лирическа проза, лит. статии, спомени. Състав. и ред. Ив. Сестримски. С., Нар. култура, 1966, 524 с. С портр. и факс.

Кони, А. Ф. Воспоминания о писателях. Л. Лениздат, 1965, 392 с.

Константинов, Константин. Път през годините. Ч. I-II. 2 попъл. изд. с., Бълг. писател, 1966. 647 с.

Либединский, Ю. Об уважении к литературе. М., Сов. писатель, 1965, 328 с.
Макогоненко, Георги. Романът на Пушкин „Евгени Онегин". С., Народна просвета, 1966. 112 с.
Максим Горки за литературата. С., БКП, 1966. 928 с.
Мешеков, Иван. Очерци, статии, рецензии. (С послеслов от Борис Делчев). С., Бълг. писател, 1965. 412 с. С 1 л. портр.
Натев, Атанас. Съвременна западна драматургия. Насоки и тенденции, С., Наука и изкуство, 1965. 411 с.
Образцова, А. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., Наука, 1965. 316 с.
Очерци за български писатели. Сборник. С., Бълг. писател. 1965, 536 с.
Проблемы социалистического реализма. М. Искусство, 1965. 364 с. — Вопросы эстетики. Вып. 7.
Радев, Симеон. Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. С., Бълг. писател, 1965. 447 с.
Рилска препавка на История славяноболгарская. Увод и бележки от Боньо Ст.Ангелов. С., БАН, 1966. 156 с. С ил. и факс.
Современные проблемы реализма и модернизм. М. Наука, 1965, 616 с.
Стефанов, Васил. Драма и композиция. С., Бълг. писател, 1965. 284 с.
Съвременни английски писатели. С., Наука и изкуство, 1965. 300 с.
Тенев, Любомир. Театрални светлини. С., Бълг. писател, 1965. 347 с.
Тронская, М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л. Изд. Ленинградского унивирситета, 1965. 249 с.
Цанев, Георги. Традиция и новаторство. С., Наука и изкуство, 1965. 300 с.

БЕЛЕЖКА НА РЕДАКЦИЯТА

По повод изказването на др. Стоян Ц. Даскалов за литературната критика в кн. 6/1965 г. на списанието, в редакцията се получиха няколко протестни писма срещу тона и отделни пасажи в това изказване.

Редакцията съжалява, че е дала място на намеци с двусмислено съдържание.

SOMMAIRE

Stoyan Karolev — Emilian Stanev 3
Efrem Karanfilov — La tragédie de Stefan Zweig 38
Rosalia Likova — Nouveaux moments dans la prose contemporaine 55
Liliana Minkova — Lioubène Karavélov, le folklore et les études folkloriques ukrainiennes 84
Mikhaïl Arnaoudov — La Rochefoucauld 110

Souvenirs

Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Nicolaï Khrelkov 126

A travers la vie littéraire à l'etranger

Wanda Smochowska-Petrova — Le XV-e Congrès des Ecrivains Polonais 141
Eberhard Hilscher — L'oeuvre littéraire de Manfred Bieler 143

Communications et documents

Christo Kapitanov — Des révolutionnaires-démocrates russes — émigrés en Roumanie et leur amitié avec Christo Botev 149
Elka Constantinova — Lettres de Ghéorghi Raïtchev adressées à Nicolaï Liliev 158

REVUE

Dotcho Lekov — „La critique littéraire bulgare à l'époque de la Renaissance nationale" 163
Tchavdar Dobrev — Le critère de la jeunesse 167
Ivan Paounovski — Maxime Gorki n'est pas un étranger 172

Chronique

Chr. Y. „Voprossy litératury" invite à des colloques de caractère créateur 177
*** Extraits du rapport de l'Institut de littérature sur ses travaux en 1965 178

Адреси — на редакцията сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел 8-42-89
на администрацията: Изд на Българската академия на науките, ул Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 961/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 4 лв.

Поръчка № 120
Тираж 45 0
Формат $^{70}/_{100/16}$
Дадена за печат на 10. I. 1966
Печатни коли 11,5

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул 36