4

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1966

ГОДИНА ДЕСЕТА

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1966

ГОДИНА ДЕСЕТА

4

СЪДЪРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Димчо Дебелянов 3
Кръстьо Куюмджиев — Кирил Христов през 90-те години 39
Валентин Ангелов — Битието на художествения образ
Цвета Унджиева — Изграждането на Каравелов като белетрист 97

Творческа анкета

Акад. Михаил Арнаудов — Към биографията на Кирил Христов 115

Из литературния живот в чужбина

Симеон Хаджикосев — Френската естетика и проблемата за сближението на науката с изкуството 149

ПРЕГЛЕД

Любомир Георгиев — „Панорама на българската литература“ 154

СОДЕРЖАНИЕ

Пантелей Зарев — Димчо Дебелянов 3
Кръстьо Куюмджиев — Кирилл Христов в 90-х годах XIX в. 39
Валентин Ангелов — Бытие художественного образа 73
Цвета Унджиева — Формирование Каравелова-беллетриста 97

Творческая анкета

Акад. Михаил Арнаудов — К биографии Кирилла Христова 115

Литературная жизнь за рубежом

Симеон Хаджикосев — Эстетика во Франции и проблема сближения между наукой и искусством 149

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Любомир Георгиев — „Панорама болгарской литературы“ 154

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

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Пантелей Зарев

Много негови съвременници са ни оставили портрета му: здрави плещи, брада жълтеникава като у сатир, силни юмруци, влизали понякога в действие, изобщо балканска природа. А той се е утвърдил в нашата поезия като най-нежен и задушевен лирик. Чувството му блика от съкровени глъбини и се излива ту във възторжени тонове, ту в тихи слова, в копнежен зов по неосъществена, но все жадувана любов. У него напира понякога радостта, но той я спотаява грижливо поради страха от някаква фатална предопределеност. Измъчва го тъжна неувереност в себе си, която скоро, твърде скоро възспира светлите му пориви. Чувството му се излива в двойствени гами — и в бунтовен ропот, и в безсилна жал, и в горда усмивка, и в кротко, благородно страдание. Тази негова сложна противоречивост, тази негова притихнала драматичност го отличава от Пенчо Славейков и даже от П. К. Яворов.

Той познава полюсните душевни състояния, но не се разкъсва от тях като Яворов. Той знае тайните на самоутвърждаването на духа чрез волята, но няма силата на Пенчо Славейков, за да брани с нея своя недостъпен свят. Като Яворов не тътне в космически подеми и падения, като Ботев не се бори с враждебни световноисторически сили. Той е по-скоро една непресъхваща жажда за идеал, едно кротко нравствено съзнание, едно възвишено упорство да бъде верен на себе си, въпреки несретността на живота си и въпреки угризението на съвестта за нещо неизпълнено.

С известни уговорки лириката му може да се степенува според стилните ѝ черти и биографичните периоди от живота му. Може да се говори за ранна, подражателна лирика и за ранно оригинално творчество; после за зряла, елегично романтична, символистична и реалистична поезия; и най-сетне за оригиналната му лирика от фронта. И всичко това в едно творчество, което е единно и създадено за кратко време. Още в първите си по-зрели произведения той се откроява като поет предимно на в ъ т р е ш н о т о състояние. Неговите творби не се раждат по външни поводи като „Цар Крум“ на Пенчо Славейков или „На нивата“ на Яворов. Те не идват като пряко, етично или социално отношение към факти и събития. Те са главно изповед, главно образ на вътрешни емоционални движения, главно самооценка на човека-поет.

Още първите му печатни произведения, онадсловени „Просвещения“ и „Копнежи“, имат изповеден характер. В тях, като в лириката на Пенчо Славейков от „Сън за щастие“, въздъхва ожъдняло за радости сърце, сърце, изключено от света, но потаило трепета на надежди и възторзи. Поетът

славослови жената, която като звездица в тъмния мрак ще поведе неговата лодка към щастието, „към светли хубав край“. Той възпява красотата ѝ („Малинен дъх разпръсват твоите устни“) или покрива с горестни сълзи неизпратено до нея писмо („Аз ще го запазя първото писмо“). Тия ранни произведения, печатани през 1906 г. в сп. „Съвременност“, са не напълно избистрени като оригинално творчество. Те носят следите на Пенчо Славейковото светоусещане. Те все още само намекват за интимното дебелянновско изживяване, за тихите и тъжни преходи на чувствата му и за едно и бурно, и уталожено горестно състояние.

Отчасти негов предходник като изповеден лирик е Димитър Бояджиев, който се вълнува все от своя блян по непостигнатото и от драматичните си изживявания. Поетът несретник с тъжни младини, преминали в бояджийските работилници и в писарските канцеларии на Пазарджик, останал без завършено образование, писа още през 1901 г. за „злокобния дух“, който го измъчва и за своя идеален свят, който ще остане недостиган от враждебността на реалността:

И ти в мен червей на съмненья гуждаш. . .
Ти хитър си и знаеш де да бийш. . .
Ти знаеш как покоя да прокуждаш,
на радостите гроба как да рийш!
Но що от туй? О, как е всичко жалко
във тоз живот нерадостен и клет! —
Аз пак ще найда нейде кътче малко
за мойто щастие — и собствен свет
ще си създам от бленове лазурни —
и ще живея там честит, засмян,
кат на цъфтящо островче сред бурний,
от векове бушуващ океан!

Бояджиев се оплаква от страданието си, от проклятието, което мисли, че носи, от своята тъжна орисия „сред глупав глъч“, „сред срамна суета“. Тези трайни мотиви на една изповедна лирика прозвучават по-късно и в поезията на Дебелянов, макар че той не достига онази страшна духовна пустота, в която Бояджиев зъзне нерядко.

Постепенно ранният Дебелянов се освобождава от опеката на Славейков, уважаван от него като духовен ръководител през цял живот. Отдалечава се и от първия си култ към Вазов, когото пък е ценял за честни граждански позиции. Разграничава, неусетно за себе си, духовната си връзка с Бояджиев, тъй като диапазонът на поезията му е по-широк и в нея има повече светли гами и възторжени тонове. Даже темите за народната съдба и бъдещето зазвучават в лириката му по-иначе, отколкото у „социалиста“ Бояджиев, у когото отрано напират твърде мъчителни душевни спазми. В „Кръстопът на бъдещето“, печатано в Бакаловото списание „Съвременник“, „свободно“, „модерно“ социалистическо списание, даващо даже преводи от Пшибишевски, поетът Дебелянов за разлика от Бояджиев говори съвсем оптимистично за бъдещето:

След вековни, неспирни борби
на уречен, свещен кръстопът
ще се срещнат две вражи съдби.

В „Светла вяра“, писано вероятно през 1910 г., подхваща с вълнуващ възторг същата бодра тема:

Отлита непрогледна тъмнина,
огрява слънце сънни небосклони.

И гордо вее свойте знамена
безбройна рат, безбройни легиони.

В очите утренни лъчи горят,
не ги смущава страх от тъмни срещи,
че пред сдружените им сили мрат
на гнет и мъка сенките зловещи.

Отделя се от Бояджиев, освен по тона на тия „обществени“ стихотворения, още и по това, че е писал силни хумористични творби, осмиващи аморалността и политическите нрави на обществото. Все пак у него, като у „прокълнатия поет“ от началото на века, изпъква предимно сложната, личната му вътрешна драма. Той се развива главно като изповеден лирик, който и утвърждава възторзите на живота, и стене потиснат от тъжната си елегична настроеност.

Докато Бояджиев предусеща пророчески трагичната насока в нашата поезия от началото на века, без да се е срещал духовно с декадентите символисти, още непознати у нас, то Дебелянов, преминал през ранното си сантиментално-романтично творчество, се насочва постепенно и съзнателно към модерните поети, предимно символисти в Русия и на Запад. Г. Геринski отбелязва: „Спомням си при една среща цял час ми говори за декадентството и декадентските писатели, те бяха тогава на мода.“ С въображение, грабнато от новата френска поезия, едва 22-годишният Дебелянов се изказва пред в. „Вечерна поща“ за насоките на литературата ни.[1] Той твърди, че „новите френски писатели“ и когато са малко познати „могат да бъдат възторжено обичани“. Тези, според него „великани на мисълта и песента“, помагат на твореца, затрогнат от собствените си вълнения да намери красотата на духовното.

Особено близък от руските поети му е Блок. И то не толкова с външно влияние, колкото по някакво сложно вътрешно родство. Той е действувал на неговия ум и на сърцето му с модерната си психика. Но му е родствен и с характера на чувството си, дълбоко и просто, със завършената красота на формата, с мотивите на творчеството си. Блок често се връща в миналото, спомня си „парка на дедите“, спокойствието и тишината там. Той пише:

Огромный тополь серебристый
Склонял над домом своей шатер.
Стеной шиповника душистой
Встречал въезжающего двор.
Он был амбаром с острей крышей
От ветров северних укрыт,
И можно было ясно слышат,
Как тишина цветет и спит...

И Дебелянов живее в един носталгичен свят, копнее по покоя на стария дом, от който животът жестоко го е откъснал. Едва ли е познавал цитирания къс от „Возмездие“, писан през 1905 г., но също плува в царството на спомена, също чува гласовете на миналото и дори домашната тишина, тихата и възторжена радост на детството.

Навеи от френски символисти се усещат тук и там в лириката му (влиянието на Пол Верлен в „Станси“, на Бодлер в „Полет“ и др.). Но вдъхновителите му от Блок до Верлен не обезличават оригиналното в творчеството му, не заличават неговия личен стил на поет жизнен, макар и запленен от непобедимата си неволя. Този рядко даровит лирик се вслушва все повече

---

[1] Вестник „Вечерна поща“, бр. 287, 9. II. 1909 г.

в онова, което му подсказва неговата чувствителност, освобождава се от влиянията и намира себе си, поетичността на сложната си душевност. Към 1907—8 г. вече внася своето в лириката ни. (Тогава са писани „Nevermore“, „Лунен блясък“, „Отдавна е слънцето чуждо за мен“, „Непозната“). Той е все поет на младостта, на изблиците на любовта и на тихите ѝ жалби, на задъханите ѝ надежди, на морните ѝ падения. Той все търси свободен път за чистите си възторзи, все поглежда към светли светове, където би намерила отмора и човечни радости копнеещата му душа. По външен вид само, небрежно облечен или вдигнал вечер, когато се заскитва из града, яката на палтото си, е представител на бохемата. А всъщност е закърмен духовно от една неудовлетворена среда, която не намира из задимените локали и нощните улици душевното си равновесие. Все говори неспокойно за разрив между мечта и действителност, за конфликт между блян по духовна красота и прозаична реалност. И като че повече от Славейков, повече от Яворов е усещал похабяването и унищожаването на красотата в тогавашното прозаично всекидневие, което властно царува около него.

Димчо Дебелянов се откроява постепенно като голям лирик на любовта, и то след значителна любовна поезия, създадена от предосвобожденското поколение — Петко Славейков, Ботев, Вазов и от следосвобожденското — Пенчо Славейков, Кирил Христов, Яворов. Не случайно в младините си сме намирали при него пристан за вълненията си, за интимните с възторзи.

И в любовните си изповеди е твърде сложен емоционално, изказвайки едновременно надеждите и покрусата си, вроденото си сякаш чувство за конфликт между реалното и мечтаното. Препрочитате го и усещате: — в радостта му се примесва горчивина, във възторзите му блика и тиха болка на безмълвно страдание. Тъкмо тези сложни състояния го отделят и от по-еднообразния, графично двуцветния, изразен в бяло и черно Бояджиев, и от всякога равно задушевният Славейков, и от напрегнато драматичният Яворов, и най-сетне от съвременниците му от по-младото, модернистично поколение с отвлечени чувства Теодор Траянов, Николай Лилиев. Още при съзряването си като символист е усещал земната, езическата си сетивност, противопоставена на християнската мистика на Траянов, усещал е сложността на своите изживявания, борбата у себе си на утвърждаващото и разрушителното начало, на надеждата и безверието, на естетическите ламтежи и трагичното откъсване от красотата. И всичко това е било у него така сложно и богато и толкова непосредно и спонтанно. То му е давало предимството пред другите и болезнената тегота и незадоволство пред себе си. В едно писмо от 1910 г. пише: „Николай, Николай, защо ние всичките се уплетохме във въпроси — за други най-лесно разрешими, а за нас страшни като смърт? Да не знаеш къде си, всеки ден да се изправяш пред конфликта със самия себе си и вместо гордостта, че живееш поне малко по-висш духовен живот, да изпитваш самопрезрението на безсилния?“ И като заключение на този болезнен стон: „Хваща ме яд, че ти пиша такова писмо“. Някакъв непрогледен мрак от смущаващи въпроси се простира пред него и няма бурята, която да ги изчисти, няма делото, което да го спаси от тях. А безволието и безсилието измъчват. Измъчва и съвестта, отровата на „яда“ към себе си. Всичко това усложнява изживяванията на тоя външно груб, но артистично фин и духовно изнежен човек. Затова ни и привличат тайните на лириката му, загадката на тъжните му мечти, възторзите на неосъществените му любовни полети, болките на тревожната му и никога ненамерила спокойствие душа.

*

В едно от ранните си стихотворения още „Брезите сладостно заспали“ (1907), написано отчасти под влиянието на Пенчо Славейков, Дебелянов ни подсказва своя елегичен свят, въвежда ни във вътрешната архитектура на своя молитвен храм. Нека го цитирам:

Брезите сладостно заспали,
облъхва трепетно нощта,
и от клоне им погрозняли
се ронят златните листа.

Самин загледан в небесата,
звездите огнени следя
и в техний рой, с копнеж в душата,
аз търся своята звезда.

И блян ме сладостен люлее
за оня лучезарен край,
де вечно щастие владее,
де вечна красота сияй.

И де животът свиден ден е
и цветна пролет — младостта. . .
От тъмните брези над мене
се ронят златните листа. . .

Копнеж по живота и вяра в живота се прекършват трагично с едно категорично отрицание на търсеното от мечтата. Тъжната поанта „От тъмните брези над мене се ронят златните листа“ идва след въодушевлението по красотата и надеждата, обхванало духа му. Къде е тоя лучезарен край, къде са вечното щастие и вечната нетленна хубост? Поетът не може да си отговори, той само копнее по тях. Или по-точно дава отговора си, който е твърде печален: увехналите златни листа нищо не казват за сбъдването на мечтата. Няма го в света онова, което духът желае, което като блян е раздвижило поета и го е извлекло към висините на голямата красота. Ала забележете: болката тук е някакси умерена, драмата, в своята връхна точка даже, се приема спокойно, като тъжна и неизбежна реалност. Именно в тази сложност на драматизъм и примирение, в това странно съчетаване на противоположности е страшната омагьосаност на Дебеляновата поезия. Защото след толкова блян, след толкова полети на духа, след жаждите по очистителната и освобождаваща духа буря, идва само стонът на страшното, тихото, тъжното вътрешно успокояване. И така е изобщо в творчеството му. Сякаш след някоя тежка борческа фраза на Бетовен е прозвучала елегична нота от музиката на романтиците, на Шопен или Шуман. Още у ранния Дебелянов се съдържа много от онова, което характеризира по-късно поета. Той все изживява тайната си драма, все не намира сила да се понесе на триумфиращите крила на възторга, да надмогне с жаждите си разрушителното начало. Писал е възторжено стихове, върху които пада ярък слънчев блясък. В тях има радостна възбуда и силно обнадеждаващи изживявания. Могат да се споменат любовните му стихотворения „Лъч“, „Рози“, пейзажните „Пролетно утро“ и др. В тия творби освен емоционалната сила и оригиналността на формата се усеща още и лъхът на бодро, възторжено светоизживяване. Ала поетът Дебелянов е останал верен на себе си, в плен все на своята духовна сложност. Не случайно тъкмо наред с посочените творби се появява и стихотворението „Победен“, изповед за изгубена надежда и за духовно безсилие, неслучайно наред с тия творби

пише доста мрачната и драматична своя „Черна песен“. Пък и във възторжените му изповеди на радостни изживявания става дума все за контрастни състояния, все за победа над неверието и над страха: Ето:

Злокобни сенки в пътища не̄ради,
отминати, далеч остават те —
и ден из ден, с по-светли изненади,
на щастието приливът расте.

Радостта и щастието, несдържаните му стремежи идват след образа на злокобни сенки. Така е и в стихотворението „Рози“. Но чуйте го в стихотворението „Лъч“, където само в един куплет се редуват покой и буря, мрак и зной, бездни и призвездни висоти:

Желая те кат ручей лих — покоя,
покой да влееш в бурите ми ти.
И търся те и в тъмний мраз, и в зноя,
и в бездни, и в призвездни висоти.

Все драма, неизбежна, усложнена и. . . трудно разрешавана.

Сложността става белег за душевния живот на поета. Преследва го неизбежната всекидневна действителност — в контраст с мечтата му по идеалното. Преследва го мъката от безсилието, сковало десницата на духовен и физически Голиат — в контраст с желанието да се развърне с пълна сила, да се освободи. В посоченото по-горе писмо от 1910 г. четем: „Аз работя пак в „Ден“, почти нищо не чета. Ден из ден умирам като човек, защото глупея, издребнявам и оставам назад във всяко отношение. Но защо ти пиша това? Тоя процес у мене се почна още когато ти беше тука. Но заедно с упадъка ми се увеличава и вярата в някакво чудо в бъдните, разцвет на сили, които само временно са били спрени. Кой знае! Ще дойдат може би дни, когато аз ще въздъхна свободно, но няма ли да видя още в първия им час, че тия сили не са били само спрени, а завинаги похабени. И сега, когато ти пиша това, аз не разбирам дали то е искрен израз на накипяла мъка или желание да се пишат само красиви фрази. Това, от което ме е най-много страх, е възможността да изгубя дори и способността да преценявам изгубеното и да жаля по него“.

Все тази силна неудовлетвореност в мисли и мечти, все тези потиснати възторзи. Всичко това трябва да се проецира на фона на социалната действителност в нашата „млада“, кипнала от страсти столица, с лъжлив живот и студено буржоазно-чиновническо високомерие, за да се разбере сложността на трагичната драма на Дебелянов. Той е усещал остро разрива си с безотрадната действителност, измъчвал се е от трагични предчувствия, страдал е от раздвоението си: „Черна песен“. А сложните му емоционални състояния са се превъплътявали все повече в завършена форма, все повече с емоционална и пластична пълнота на образа. Той все повече е обиквал красотата, привиквал е да ѝ служи в поезията си, стигал е до нейните непревзимаеми върхове, макар и да се е чувствувал все по-обезсилен срещу тъмните и слепите сили на земния живот. Навремени е писал хумористични стихотворения, с които е жигосвал студената, чиновническо-аристократичната действителност, всевластието на Фердинанд, морала на еснафина. Ето например неговият „бохемски“ „Разговор в кръчмата“:

От хорски думи хас не струвай,
на свой път, с своите крака!
Живей и много не мъдрувай!
Сега светът върви така!
— Така. . .

— Жена защо ти ѝ — толкоз много
жени всеобщи има днес,
ще найдеш място, слава богу —
знай, вятър е туй свест и чест!
— Хм. . . чест. . .

А щом сполучиш да достигнеш
на служба в висшата среда,
глей нещо едро да задигнеш
за запас в напаст и беда!. . .
— Е, да. . .

Когато старост пък настане,
спокойно почини си — зер
тоз свят на тебе ще остане!
Какво ще пийш: вермут, амер?
— Амер.

Чувствата тук са, както се казва напоследък, амбивалентни, двузначни, и иронично-закачливи, и шеговити и трагични. Като че поетът с такива хумористични стихотворения е заставал срещу своя оскъден живот, воювал е за себе си, за защита на човешкото си достойнство и тънката си естетическа впечатлителност, когато наоколо кипи дивата тълпа на еснафите, носят се насам-нататък раболепни царедворци и заедно с техния жаден за облаги вик се чуват и жалките вопли на интелигенти като него, просещи хляб, жадуващи нетленните светове на вечната красота. Ето двузначността на изживяванията му, прозвучала категорично като болка във весело-шеговита хумористична сатира „1910“:

С душа от смътен страх обзета
стоим пред твоите врати —
о, деветстотин и десета,
кажи, какво ни носиш ти?

На наште родни небосклони
какъв ти блясък ще дадеш? —
На царя нови ли корони
от кръв и пот ще изплетеш?

На Такев — фокуси ли нови,
а на Малинов сън блажен?
И ти ли в златен съд отрови
ще ни поднасяш всеки ден?

. . . . . .

Стоянчо тъй ли ще се носи
все горд, от труд несъкрушен,
и ще изпълня с людокоси
колоните на вестник „Лен“?

И ние тъй ли ще живеем
кат сянка в есенна мъгла
и в суха жажда ще копнеем
за нови родни светила?

През тебе в таз земя проклета
жив огън ли ще затрепти,
о, деветстотин и десета,
кажи, не носиш ли го ти?!

Към това време, към 1910 г. поетът-символист Димчо Дебелянов е имал вече освен чувство за обществено предопределена, лична трагичност още и будна гражданска съвест. Него остро са го вълнували „проклетите въ-

проси“ на нашето общество, вълнувало го е най-страшното: безсилието пред съвременността му. Измъчвала го е заплахата за идеала, на който е искал да служи предано: красотата. И в своето хумористично творчество, и в интимната си лирика изповядва драмата си в сложни извисени образи, чрез психологически рисунък на състояния, непознати в лириката ни, неказани от никого другиго.

Когато е създал бохемско-хумористичното си, реалистично творчество, усвоявал е все повече майсторството за оригинално символно превъплътяване на чувствата в интимно-изповедната си лирика. Той дава художествен живот и плът на любовните си вълнения чрез образи от природата. Но повече от Пенчо Славейков я субективизира — и в оптимистични творби като „Утро“, „Пролет“, и в изповеди на отчаянието като „Далеч“, „Нощен час“. Пише стихотворения, в които като образ на недостижимото се разкриват пропасти, замайващи дъха (началото на „Nevermore“). Пише и произведения, в които природната картина е наситена с тревожна уплаха, с някакво мрачно очакване, с хиперболизирано психологически напрежение:

Далеч зад мъртвите гори погледна мъртвата луна
и пред очите ми разкри скръбта на тиха равнина.

Напразно дирят път очи, напразно чака жаден слух —
просторът царствено мълчи — навеки сляп, навеки глух.

Понявга само тръпен хлад разбужда сънните треви
и някой страшен и злорад слова загадъчни мълви.

Аз дигам сепнато глава, сърце ми свиват страх и мраз,
потръпвам, спирам се, зова и мре без ехо моя глас.

Като лампада в мъртъв храм погледна мъртвата луна
и аз бях слаб, и аз бях сам, сред пълна с бури тишина.

(„Далеч“).

Създава и творби, в които природата е радостно успокоена като неговата навременни разведрена душа. В три стихотворения преповтаря темата за величественото спокойствие на небето, за красотата на нощта и за копнежа по очаквано щастие („Лунен блясък“, „Нощем“, „На лунния блясък вълните“). За разлика от по-еднаквата тоналност при обрисуване на природата у Славейков, у него образите са подчинени на по-сложно драматично изживяване. В цикъла „Под сурдинка“ само намекнати природни картини изповядват дълбоко сложните му и противоречиви състояния. Поетът ни среща със свят, изпълнен с антитези, въвежда ни в своите драматични изживявания, в „часът на черните итоги“, на „разкаяние и срам“. Неговата лирика все повече звучи като хармонично единство от сложни дисонанси: вяра и неверие, блян и неутоленост, идеал и проза на живота и чрез образа на природата. Даже когато славослови радостта и силите, които пробуждат земята, когато зове към светлините на деня, той ни потиска с вопъла на едно страдание.

Елегичността все повече изпъква като постоянно звучаща струна в Дебеляновата лирика. Тя, тази елегичност не е безнадеждно черна и скептична като у Димитър Бояджиев, в нея се вплитат и „жизнерадостни“ тонове, чува се гласът на здравия син на здравата и непохабена от цивилизоваността Копривщица. И все пак тя е така силна, така неотменна, идваща на постоянни вълни като носталгия по миналото и като мъка по желаното и неосъщественото.

У него се борят без отдих оптимизмът и разочарованието, вярата и неверието. И твърде измамни са външните впечатления на близките му, които са го виждали предимно като човек с „весело сърце“, както и твърденията на тълкувателите за взривове само на всеразрушителна сила. Притежавал чиста, детски наивна и етична душа, жадувал за дружба и ласка от хората, избухвал в бурен и весел смях пред околните, той е говорил пълнозвучно в песните си все за очаквана радост и недоживяна докрай скръб. Той вика срещу запленилата го действителност, той отстъпва пред нея и все пак не се примирява. Неговата битка с живота не пресеква и това го тика понякога да отиде в мечтите си твърде далече — да стигне до жаждата за студен покой в лоното на вечността. В този смисъл странно се свързват съвсем ранни негови творби с по-късно създадени. В „Смърт“, писано през 1907 г., той копнее за „вечен сън“, за освобождаване от гнета на действителността всред вечния скут на природата:

Невидимо крило над мен полъхва
и сладък глас зове ме в далнини. . .

И по-нататък:

И в кротко утоление душата
заспива в златни скут на вечността.

По-късно създава вече една философия на това упоение от вечността, на жаждата си по покоя на смъртта с върховен израз в „Гора“ (1913):

Накрай полето, дето плавно излъчва слънцето стрели
и в марни валози потокът с вълни приспивни ръмоли,
меда на отдиха стаила дълбоко в девствени недра —
вини колони непреклонни успокоената Гора.

Там, в тази успокоена Гора, назована с главна буква, в това приказно царство на смъртта, бленувано като свят на спокойствие и хармония

заглъхват хоровете страстни на многогласното поле
и подслон верен в час вечерен намират морните криле.

Все пак лириката му не е песимистична, защото към тия изповеди са го тласкали разложените късчета на живота му, реалните му изживявания, а не позата, както при Траянов и не отричаща жизнеността философия, както при Бояджиев. Но защо е това откъсване от света, защо е тази мечта по смъртта? Тайната е открита в поетичната изповед, синтезирана е в стиховете:

Че дълги дни към хубост вярна в набег безцелен устремен
той вред в полето е настигал следите на предвечна тлен
и сам е свърнал — на Гората в съкровищните самоти,
последна радост да изведа, последна скръб да приюти. . .

В декадентската поезия смъртта е постоянна тема, но в творчеството на Дебелянов тази тема идва не толкова от декадентски навеи, колкото от изживяното в една лична, горестна конфликтност със съвременността.

*

Да, личността на Дебелянов е твърде сложна и даже жизнената му биография само отчасти обяснява неговата драма. Той произлиза от търговско-занаятчийско копривщенско семейство. През времето преди Освобождението и непосредствено след Освобождението това семейство е познавало до голяма степен пълната чаша на изобилието. В спомените си

сестрата на Дебелянов — Мария Дебелянова-Григорова разказва за старата къща на рода, за милите традиции при посрещането на Коледа, за избилата навън духовна и физическа сила било на бащата, било на чичото — еснафин и харамия, когото са изпращали до дома кларинетисти и музиканти в часове на волна разпуснатост. Този живот на ласките, на домашния уют, на тишината, на гладко протичащото детство, незасягано от ставащото навън, свършва със смъртта на бащата и с бавното западане на рода и на стария чорбаджийски градец. Димчо сякаш понася в себе си нещо от трагичната съдба на своята първа родина Копривщица. След смъртта на бащата той е поет и издържан от най-големия си брат. Ученик е в Пловдив. Напуснал е заглъхващата, бореща се за живот Копривщица и носи спомена — както Блок за „парка на дедите“ — за отминалите радости, за хубавия двор с провиснали край портата белоцветни вишни. Още през юношеските дни в Пловдив се начева драмата му. Макар нелишен от подкрепа, той е изхвърлен извън коловоза, изгубил е един свят, изгубил е блянове и радости, романтично блажени, неусетно изживявани. И с право възкликва в по-късно написаното стихотворение Пловдив:

Как скръбни бяха мойте детски дни...

Скръбни може би не толкова поради материални недоимъци, колкото поради пресечени мечти и околна отчужденост. Това пресичане на допира с привичната, с родната среда се засилва в София. Загубилият родината на уюта, отблъснатият навън от домашния свят младеж, докоснал се до приказните духовни светове на поезията, остава неочаквано като дърво без корен. Неговият свят е разломен на две: спомени за дома, голямата, съкровената му обич към майката, която даже взема при себе си и миражите на изкуството, за което е сляпо мнозинството наоколо. Прибавете към това и неосигуреността му в София — той студент от 1908 г., все търси спокойно чиновническо място, служи ту в метеорологичната станция, ту е временен коректор в разни вестници, ту е стенограф в Народното събрание и общината или докладчик във Върховната сметна палата. Вълните на живота го подхвърлят всред онази действителност, за която пише в „1910“. Буйната му натура, напомняща волните изблици на чичото, го е тласкала всред тази действителност към неочаквани нощни скандали, след които са идвали часовете „на разкаяние и срам“. Дебелянов, въодушевен от „великите“, както той се изразява, френски поети, искащ да бъде духовно верен на „чистата поезия“, е довчерашен син на патриархална провинциална среда. Той, гордият и вдъхновен служител на красотата, се е блъскал всред празноскитащи „събутилници“ в нощни увеселения. Хубаво му е било с Николай Лилиев, с Димитър Подвързачов („бащата“), но не всякога е оставал верен на тази си среда. Носил е в себе си нещо свещено — молитвеното преклонение пред поезията и красотата, пред новото, модерното изкуство, а е тъгувал искрено по природата на Стара планина и Рила. Мисълта му е бродела из родната Копривщица, търсила е загубени детски радости и чисти сънища. И е изповядал болката и крушението на цяло поколение, дошло от провинцията в София, вдъхнало жадно въздуха на културата, излязло изведнъж от довчерашната първичност. Неговата литературна среда не е могла да го извади от равновесието, но му е помагала да търси нови творчески пътища. Литературната обстановка е била благоприятна, за да насочи погледа си този богат, класически завършен лирик главно към човешките си чувства и към противоречивата си душевност. Критическият реализъм е изживявал вече от началото на века борческия

си период. Някои от писателите, навлезли в литературата под неговото знаме, се раздвояват в творческите си търсения: П. К. Яворов, Антон Страшимиров. Бързата и шумна пропаганда на символизма си пробива път и внася нови идеи за художественост в литературата ни. В получаваното у нас списание „Весы“ Валери Брюсов пише: „Подобно на реалистите, ние признаваме за подлежащ на превъплъщаване в изкуството живота: — но докато те го търсят извън себе си, ние обръщаме поглед навътре. . . Да изразим своите преживявания, които са и единствена реалност, достъпна за нашето съзнание, ето какво е станало задача на художника“[1]. Тия мисли се преповтарят у нас с твърдението, че символизмът е съвременен, модерен реализъм, насочен към непознатите страни на човешката душевност. И Дебелянов, овладян от художническа дързост да върви по нови, модерни пътища, превърна изкуството си в изповед предимно на своята жизнена драма, подчини го на своя трагичен роман: „и в мойта повест се повтори на някой Люне повестта“. Да си припомним, че този Нилс Люне е бил герой-образец на себеизживяване на не едно поколение. Не случайно и Стефан Цвайг пише за него, наричайки го Вертер на своето поколение. Безброй пъти — изтъква Цвайг в есето си за Иенс Петер Якобсен[2] — е била четена тази меланхолична биография, цели страници са били знаяни наизуст. Тя е придружавала младите хора в училището и късно вечер в леглото. Оформили са по нея своите чувства, дала е тон за техните мечти. И Дебелянов се е сродявал с това, което е овладяло душите на хора от една по-напреднала и по-уседнала култура.

При тези си романтични настроения и изживявания Дебелянов не скъсва напълно с критическите традиции, създавайки своето бодящо хумористично творчество. Но той е и в сферата на сложни изживявания от конфликтите в живота му, от трудното му и несвободно духовно битие. Дирейки своя желан свят, своето царство на мечтите, води тъжното и неромантично всекидневие на „бохем“ и дребен софийски чиновник, лишен от възможността да задоволи пълно духовните си пориви. Стреми се към неща безсмъртни, неподражаемо прекрасни, а среща безчувствието на похабяващото човека еснафско битие.

И животът му в София минава неизбежно под трагичния знак на раздвояването. Тук се раждат новите му устреми, мечтите на твореца, жаждите на любящия. Тук той се възземa на въздушни поетични кули, тук попада в бездните на отчаянието, вижда напразните усилия на мисълта си, разбира безплодието на чистите си възторзи. Тук се пробужда неговата незаглъхваща ненавист към еснафския свят и конквистадорите на гешефта. В писмо до Николай Лилиев отбелязва: „Подвиг е да бленуваш за едно служене на чистата поезия, минавайки през всички бедствия на живота, презрително усмихнат, когато пътищата на пазарската слава са толкова широки, възможностите за охолност — толкова големи, а думите на ония, които те ласкаят, без да са те чели — толкова нищожни“. Дебелянов, както повечето негови съвременници писатели, включително и символистите, е усещал егоизма на властвуващите, хладната им безстрастност към изкуството. Не случайно е подхвърлил пред Людмил Стоянов, че София цялата е изградена от кражби.

В друго, вече любовно писмо, се оплаква: „Предизвикваш ме да ти кажа горчиви думи и после вместо на себе си, сърдиш се на мен! Ако ли

---

[1] В. Брюсов, Священная жертва, „Весы“, 1905 кн. 1, стр. 26—27.
[2] Stefan Zweig. Europäisches Erbe, Fischer Verlag, 1960, стр. 137.

ти си заблудена от хорски клюки, аз просто ръкопляскам на успеха на тия „хора“. Още, когато чаках писмо от тебе след заминаването ти, аз си мислех, че и най-големият глупец би познал, че в това замълчаване се крие просто едно пълно изоставане и за някаква любов и дума не може да става. Защото аз дълго време вече чаках оная любов, за която винаги съм мечтал: любов, която да сгрява, да дава живот, да прави живота по-красив. Ти можеше и можеш да направиш това, но ти просто съзнателно се спираш, все съобразяваш, все сметки правиш. Да не би да стане много, като че до сега, освен петдесетина писма, често пъти писани само да се каже, че си писала ти не си ми дала друга по-голяма радост. Все тия сметки и съобразителност. . .“ Неговото отчаяние е пределно голямо от духовното нищожество на обичаната жена, неразбрала го, заживяла със „сметки и съобразителност“. Излязъл от тихата, умираща бавно, шумна някога, еснафско търговска Копривщица, той е ненавиждал скверния еснафски свят. Тази ненавист зазвучава в творчеството му: и в сатиричните му тъжно-весели изповеди „Бохемски нощи“, „Дишам си“, и в лириката му, вече благородно извисена в царството на бляна и мечтата. От потика на тази ненавист към морала на традиционното и от декадентското влечение към свобода той става нощен бездомник, артист-бохема, живеещ със заеми или щедро раздаващ онова малко, което има. Въздухът на задимените локали го трови и му създава временното упоение на отчуждаване от всекидневието, на миражното потъване в царството на красотата и идеала. Той става „на нощта неверна верен син“. Воюва, воюва с „презрените нероди“ около него:

Скверниха нищи мойто знаме,
враг — мойта девствена земя.

Жадува за грандиозната и освобождаваща битка, но го сподавя съзнанието за безпомощност и „безволие“. И простенва със своята сила на завързан Голиат:

Като воин в тъмница
да не можеш, пленен,
да развърнеш десница
в гняв безумно — свещен!

Да, стене най-задушевният ни лирик. Нерядко му се иска да избяга нанякъде, да напусне столичния град, да подиша свежестта на полето, а остава, неизбежно остава там, затворен в канцеларията, подчинен на непресекващата ѝ пошлост. В поезията му все повече се открояват диалогизирани контрасти: между ненаситни жажди по красота и разочарование, между радост и болка, между вяра и неверие. Някои от стихотворенията му са написани направо в диалогизирана форма — едни оптимистични, други изпълнени с безнадеждност, сякаш непреборими фатални стихии са застават срещу него. Ето го в диалогизирана изповед силният и призоваващият:

Морна съм и слаба, скърби ме горят.
— Радостен и ясен вий се моят път.
Росните градини скреж и сняг покри. . .
— Аз ти обещавам пролетни зари!

Буйните потоци зимен студ скова.
— Аз ще ги разбудя с царствени слова.
Где глава на завет там ще подслоним?
— Горд и недостъпен храм ще изградим!

Чуй — над нас злокобно вихър пролетя.
— Страж над теб ще бъда денем и нощя.
Лъч един не трепва в нощний сив покров.
— Слънце ще запалим — нашата любов!

Но лъжете се, ако повярвате само на този ведър изблик на чувствата му в диалога. В друго изповедно, но също диалогизирано стихотворение, той е далече, твърде далече от триумфа на надеждата:

Пропасти вечни делят те от мене,
зная, че ти си безкрайно далеч,
но пак, като лъч с вековно затмение,
чакам да дойдеш. . . Ще дойдеш ли?
— Никога веч.

Рано пробуден, с тъги непросветни
впивам аз поглед във мрака далеч
и с клетва и жал, безутешно преплетени,
чакам да съмне. . . Ще съмне ли?
— Никога веч.

Мойте градини Неволята черна
с преспи засипа. Те дремят далеч,
а химни и смях в полунощ обезверена
чакам да трепнат. . . ще трепнат ли?
— Никога веч.

Може би диалогизираната форма да е дошла у него под влияние на френската поезия. Срещаме я у Верлен — да си припомним даже превода на Гео Милев „Сантиментален разговор“. Но у Дебелянов тази форма е и лично изповедна, оригинална, негова. Защото този поет символист, изразил своето отношение към съвременността и в най-условни символни творби, поетът с „нестройна“ душа, каквито са били повечето от декадентите, е от рядко надарените ни и самобитни лирици. Той е изнамирал формите в зависимост от движението на дълбоките си чувства. Той е притежавал много поетически достойнства — вглъбен и звучен стих, звучен освен с алитерации, асонанси и ритмично разнообразни стъпки както у Лилиев, още и с онова, което напира с поетична сила от дълбочините на душата му било като радост, било като болезнен човешки стон. И във формата на лириката му се оглеждат драмата му, пораженията му, чаканата, но недостигната победа. В тази форма е заложено преклонението му пред красотата, в нея е озвучена чистата му мечта, уви, така често разбивана на отломъци и обезсилвана от личната Дебелянова безпомощност.

•

Той би могъл да се нарече едновременно и поет на драматичната и дуалистична раздвоеност, и поет на тихото и безпомощно съзерцание. Или още — поет предимно на спомена. Радостите на детството, образът на майката, скръбната осанка на любимата — всичко това идва у него като жив образ предимно с вълната на спомена. В спомена са радостите и страданията му, споменът го пречиства, успокоява, създавайки му второто съзерцателно себеизживяване.

Докато Яворов диша и се бори в днешния си ден, докато Пенчо Славейков се носи върху крилата все на нещо очаквано, поглеждайки зад завесата на бляна, Дебелянов търси пристан, търси духовен приют в миналото, в духовното царство на своя чист вдъхновен спомен. Чрез него, чрез спомена поетът намира даже духовната си себепреценка. Там е сла-

достта на миналото и с нея тревогата на съвестта, болката по невзетото от живота и неизвършеното. Сякаш го измъчва понякога идеята за изначална греховност, за тъжно падение, в което са изгоряли сребърните криле на надеждата му. Съвестта му, остра и потайна, му поднася чрез спомена горчивото познание за неизпълнен личен и обществен дълг, за греховно „аз“ и иска изкупление. У Яворов тя е подбуждана повече от граждански патос, а у него е повече лична вина, индивидуална неудовлетвореност. Какъв е грехът на този човек, непокварен в прекрасното, в извисеното си духовно битие? Какъв е неговият постоянен и тъжен „позорен спомен“? Защо живее така дълго с разкаяние и болка? Защо стига даже до трагичното си „себепрезрение“?

Аз пак съм сам и пак ридай
в сърце нестихналата жал
по радости невкусени,
по недостигнат роден край,
в калта захвърлен идеал
и блянове покрусени.
Подирил ясни висини,
в блата разтлени паднах аз
след горко поражение
и ето кретат слаби дни —
и с всеки техен лъх и час
звучи себепрезрение.

Да, защо? Дали съвестта му е напирала само защото бохемът се е застоявал пред чашата вино, увличал се е в кипящи спорове, буйствувал е, а след това, когато го е огрявало слънцето, е хвърлял поглед назад, върху извършеното и е съжалявал за него? Не! Неговата „греховност“ е по-дълбока. Мисълта за „черните итоги“, за „разкаяние и срам“ протича по нерва на по-сложни и по-значителни възбуди.

Поетът, измъчван от великата си мечта по красота, нова, непозната до него, по-прекрасна от минали легенди и известни домашни пориви, не е могъл да ѝ бъде последователен рицар. Не е могъл да се успокои в своето призрачно царство, да отплува в далечни страни и да заживее с мними победи, както други, откъснати от земния свят символисти. Той е твърде жизнен, усеща под себе си земята, той е във всекидневната битка с всекидневието и от нея именно се възвръща към себе си унизен, оскърбен и обезверен. И тогава именно — като утеха от мъката и разкаянието, са идвали спомените от детството, от родния дом, спасителни, освобождаващи от болката, пречистващи душата. Тогава са заструявали тихите и скръбни изповеди „Да се завърнеш в бащината къща“ и „Помниш ли, помниш ли тихия двор“. Това са едновременно и спомени и мечти. Копнежът по майчиното рамо е и възпоминание и желание за освобождаване от несносната действителност, от грубостта ѝ. Той е искал да запази своя първичен, своя духовно извисен свят. Но и самото му съзнание за виновност идва не само от скандалите с нощните събутилници, а и от нещо по-върховно, по-съкровено: „в калта захвърлен идеал“, „недостигнат роден край“, „блянове покрусени“. Тъкмо над тези разбити надежди ридае поетовата душа. Този човек с „неравен сократовски нос“, с „ирония усмивка на тънките устни“, с физика на балканджия и с нежна и копнееща по хубавото душа е трябвало да понася обиди — освен от другите и от себе си. Стихотворението, което цитирах, е онадсловил „Победен“. Това обстоятелство, че е победен, че не намира достатъчно нравствена сила, за да брани своята горда независимост предизвиква и трагичните колизии в неговата лирика. Срещу го-

рестния сплин, срещу тъжната покруса се възправя неговото споменно царство, неговата кротка и сладостна мечта по миналото:

Ла се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне
и тихи пазви тиха нощ разгръща
да приласкае скръбни и нещастни.
Кат бреме хвърлил черната умора,
що безутешни дни ти завещаха —
ти с плахи стъпки да събудиш в двора
пред гостенин очакван радост плаха. . .

Такова е неговото щастливо видение, видението на загубения в дреоолиите на живота, на безпомощно пропадащия в светския пир на града, вече големият капиталистически град, на жадния за първичната си наивност. Той търси кротката и добра усмивка на майката, тишината на домашната стая, образът в ъгъла на старата икона, благославяща сякаш един свят на тишина и покой. Той стене, както Блок е простенал носталгично във „Возмездие“:

Здесь кудри внука золотые
ласкало солнцé, здесь
он был заботой женщин нежной
от знанья жизни огражден. . .

Уви, няма изход от реалността, няма изход от сляпото, жестокото, необяснимото, запленило неговия живот. Споменът за него е само вълнуващ мираж, тъжна fata morgana:

О, скрити вопли на печален странник,
напразно спомнил майка и родина!

Споменът у Дебелянов се асоцира освен с патриархалността на провинцията, още и с образа на столичния град. И тук негов предшественик е Димитър Бояджиев, макар и твърде различен от него. Бояджиев усети пръв заплахата на града. Той писа в „Марсилия“:

Безрадостно залутан, слисан в уличния шум,
в загадки скръбни потопен, безсилен и отчаян
на тоя страшен град — на всичките пороци друм —
гърмежът и миязмите аз наблюдавах смаян.
Сред тая върволица не разбирах аз що диря!
Като вълна нахлуваше в моята душа
огромна скръб — и мислех — звяр да ме сподиря
на всяка стъпка, без да знам с какво да се теша.

Бояджиев вижда като фон на своята трагичност, на своя „вечерен трепет“ от страшното и неизвестното пак града:

Вечерта линее
бавно над стрехите,
бледна и прозрачна.
страшна мисъл зрее
нейде в глъбините
на душата мрачна.

Дебелянов, макар и без трагично предчувствие за самоубийство, страда от жестокото и необяснимото, защото също е станал дете на града, сиротно и изоставено. Измъчват го деня, отровата на дневните грижи, измъчва го и бездушието на градската нощ, наречена от него „невярна“. Няма в нея успокояваща тишина, няма величествено възлизане на луната и „сонм ангели с бели амфори“, които „разръсват“ роса, както във виденията му за спокойния свят на природата. Нощта на града носи погинали възторзи, в нея, под тъжния ромон на дъжда, душата боледува от спомена си за за-

губена любов. Тихият нощен дъжд става неизбежно образ на тъгата и самотността. Той подсказва психологически поетовата умора, болките по отминали радости, по несподелени чувства.

„Спи градът“ и досега е най-хубавото българско стихотворение за градска бездомност, за отчужденост от столицата и за протест срещу нея от нейната запленена рожба — неволният нощен скитник. Изживяното от Дебелянов, трайно зафиксирано чрез творбата, е понесено в сърцето ни от ранни години, от времето на младежките ни, тъжно романтични настроения. Чарът на тия настроения не погасва даже със смяната на възрастта. „Спи градът“ и в друг сезон, сезонът на човешката есен, събужда чувствата на сладко-мъчителна безотрадност пред силуета на нощния град, при тъжния дъждовен ромон, при образа-спомен за една обич, ненадмогната и недоизживяна. Трагичното настроение на поета, заключено в началните стихове и преминало през възходящите и низходящите гами на творбата е подчертано отново в поантата накрая:

Спи градът в безшумните тъми
на нощта неверна верен син,
бродя аз бездомен и самин —
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .

Дебелянов е въвел в стиховете глаголни форми от сегашно време, като че действието става отново и отново, стъпките кънтят и кънтят, а в душата се носят несекващи жалби и тя ридае под ромона на дъжда и приласкавана, и измъчвана от своя тъжен спомен. Повторимостта на действието усилва болката и скръбта. В това „романтично“ стихотворение изпъква вече предметност, която ще срещнем по-късно в творбите му, писани на фронта. Дебелянов тук е романтик, ала без да си служи с условни образи от природата, рисувайки правдиво точно образа на унилата нощ на града, възсъздавайки обстановката така непосредно, както я вижда. Но романтичното чувство е направило творбата привлекателна, освен за възрастта на тъжните ни байронически настроения, и за по-късното ни време, когато чрез спомена се възвръщаме към тях.

Образът на града Дебелянов е дал и другаде — и в трагично-хумористичното стихотворение „Дишам си“, и в една творба, в която въображението е вече понесено от мисловно-философска халюцинация — става дума за стихотворението „Миг“. В него също е заключена драмата му — отчуждението от бездушието на града, рязкото отдръпване от духовната безпомощност на тълпата. В тая творба пак витаят стремежите към хубавото и доброто, пак просветва надеждата за човечност. И заедно с тях — разочарованието от донкихотовския характер на такива помисли и надежди.

Стихотворението е започнато в разказвателен тон. (Докато в „Станси“, „Под сурдинка“ и други творби поетът съзерцава предимно чистото си емоционално състояние, то в „Спи градът“, в „Миг“ има освен предметност на образите и малка „фабулност“). Началото зазвучава в стъпката на тържествена дикция, внушаваща представата за непознатия и мрачен град:

Дали се е случила нявга — не помня,
не знам — ще се случи ли. . . Тъжен и морен,
аз плувах самин из тълпата огромна
на някакъв град огрешен и позорен.

В този „огрешен град“ небето е замръзнало с маската на безумна мисъл. Из него се носят вълните на шумна музика, звучат стъпки, застигат се смях и преплетени речи на огрешени хора, които не са избраници за големи дела, за дълбоки прозрения:

Мъжете там хилави воини бяха
жените — отвъргнати, неми сирени. . .

И ето, настъпва мигът на чудото, мигът на очакването, когато на героя на стихотворението се струва, че ще бъдат открити големи тайни, че ще бъдат казани неказани слова, че идва час на велико откровение, когато някой ще поведе хората извън тази опозорена реалност:

И с поглед стъмен от предсмъртна замая
аз плахо превих колене премаляли,
помислих, че някакъв глас ще вещае
незнаен завет из незнайни скрижали,
че някакъв бог умилен ще разкрие,
сред толкова дни на безумства метежни:
защо е тъй горд и надвластен, а ние —
тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни!
Напразно, уви! — Невъзпламнал угасна
великият миг на великото чудо
нов суетен стрем из тълпата ме тласна,
мечтата смени безпощадна пробуда —
и ропот, и смях в тишината нахлуха. . .
„Пиян е, безумен е!“ — някой прошушна. . .
Аз станах — небето бе празно и глухо. . .
Аз плачех. — Тълпата бе ледно бездушна.

Между „Спи градът“ и „Миг“ има обща нишка, която ги свързва — това е все „откриването“ образа на града. Но той е виден различно и двете стихотворения се отделят едно от друго по идеен и психологически строй. В „Спи градът“ възкръсва тъмната полунощ на спомените, в него е интимността на тихата човешка болка. В „Миг“ говори просветлението вече на една философска мисъл, издига глас една тревожна от съмнения гражданска съвест. Поетът сякаш предусеща онова проклятие, което тежи над човека от капиталистическия град, вижда сякаш онази мрежа от лъжи, която го обгражда и чувствува сякаш безпомощността на пророческите си подбуди всред един дребнав и нищожен свят. Той очаква часа на чудото, вижда го в халюцинациите си, бяга извън сивата делничност, но, уви, земната гравитация е твърде силна, илюзиите се разпръсват. Дон Кихот осъзнава трагичната си грешка. Подвигът в тоя град, бих казал, в този свят, който поетът осъзнава, се е оказал невъзможен. И идва мрачното, жестокото духовно поражение. Героят плаче, той ни напомня онзи палячо, възпяван неведнъж заедно с Пиеро и Колумбина от символистичната поезия, който, разсмивал и утешавал другите, остава неразбран от околната бездушна тълпа.

В „Миг“ Дебелянов е в своята драма, тя се е разиграла пак на фона на града — негово проклятие и негова съдба. Малко са такива оригинални творби в нашата поезия, освен с неповторимостта на съдържанието още и с кристалната чистота и яснота на формата. С „Миг“ би могло да се сравни негли само стихотворението на Яворов „В часа на синята мъгла“, с тази разлика, че Яворов оживява една вътрешна действителност, съзерцавана във вечерния час, докато Дебелянов направо създава образ-символ.

*

Тук неизбежно изпъква въпросът за символизма и за символиката в Дебеляновата лирика. И преди да приключим с носталгията на поета по царството на спомена нека се спрем накратко на този въпрос. Поетът, преминал през опита на една школа, която от Бодлер и Верлен във Франция до Брюсов и Блок в Русия е търсила ново естетизиране на чувства и пре-

живявания, е твърде земен и жизнен в настроенията си. Той е изповеден лирик, който пише стихотворенията си като роман на своя живот, както казва Блок за своята поетична биография. И символиката му се чужди от преднамереността, чужди се от замъгленото иносказание и от абастрактната неяснота. Споменах вече, че у Дебелянов няма никакви мистични настроения, както у Теодор Траянов. В неговата лирика, въпреки сложността на духовните изживявания, не е унищожена непосредната, земната сила на чувството и на словото. Символиката хвърля само неплътната си, често пъти тънка мрежеста сянка върху неговия пъстър реален свят. Зад символите отекват радост и скръб, зад тях стоят животът и страданието в тяхната пълнота.

Би трябвало да се отбележи още тук, че символиката на Дебелянов първоначално е повече в метафората, в сравнението, а не в цялостната образност на стихотворението. Тя има често пъти повече езиков характер и отдалече само напомня абстрактните символни форми на изискания и последователен символизъм. Постепенно поетът преминава към по-широка символност, в която образът става цялостно символ на неговата озарена от страдание съдба.

Поетът еволюира, така да се рече, от словесна символика към по-цялостна символна образност, към олицетворяване на всекидневието му („Грижа“), към персонифициране на страха му от сложното му драматично раздвоение („Легенда за разблудната царкиня“). Но и с тия промени на формата запазва жизнеността на настроението, дълбоката реалистичност на действителни, негови човешки изживявания. Ето как използува предимно метафората-символ или езиковата символност като образ на несретнишката си съдба:

Отдавна е слънцето чуждо за мене,
аз тлея на мъките в тъмен вертеп. —
Живот — красота, о, живот наслажденье,
докрай ли ще бъда разлъчен от теб!

В „Гора“, „Грижа“, „Легенда за разблудната царкиня“ философските обобщения се разгръщат в цялостната символност на стихотворението. Но когато прибягва към едната или другата образност той е все в своя реален свят. Той не може да заглуши човечните си чувства и да се подчини изцяло на образните принципи на школата. Символиката му взема началния си тласък от живота, а не от онази „таинствена възбуда“, предизвикана от „ирационалното“, която напира у „истинските символисти“. Тук е отликата му от Траянов, у когото преобладават абстрактността и отвлечената шахматна сложност на чувствата. Тук е отликата му и от Лилиев, който изрича вдъхновени, изящни слова, но не притежава онази сърдечност, която има у Дебелянов. Неговият глас е най-земен и най-емоционален в сравнение с гласа на събратята му от доста разбърканата фаланга на символистите. Колкото и да усещаме отвлечеността на метафорите:

„Залутан стон за милост моли“
„Над мощта и гордостта ми
измамна слава се надсмя“

не може да не доловим в тях пряко загатнати дълбоки душевни състояния. Сякаш зад символистичната драпировка се е прикривал точен и сигурен реалист.

Дебелянов не обича да затъмнява израза си, да създава суха алегоричност, студени орнаментни постройки. Той е всякога в сферата на силните си и реални изживявания. Като символен образ звучат у него съвсем конкретни слова: „свод“, „слънце“, „ден“, „нощ“, „зрак“, „лъч“, Ето стиховете, от които ги извличаме:

На робска нощ под свода черен,
за участ царствена роден,
кат слънце тръгна ти — уверен,
към подвига на своя ден.

И хвърли зрак в предел безплоден,
де гаснат болно лъч по лъч,
де всеки трепет благороден
замира в кипналата злъч.

В тези символни метафори звучат чистите му мечти, усеща се нетленното дихание на поетичната му мисъл. Долавяте как геният на поета е в съюз с човека и изповядва сърдечните му истини.

Дебелянов превъзмогва школата си като Блок. Когато говори за „тих пристан“, за „предел безплоден“, за живот „тъмница“ той изказва болките и тревогите на душата си, разбита и победена от експанзията на един действителен свят. Когато в дуалистичната си образност противопоставя деня на нощта, слънцето на мрака, радостта на скръбта, бурята на тишината, зноя на студа, изповядва своята драма, добре разбирана от нас. Наистина, бихме казали, всуе е било всичко за него, напразно е търсил блаженото си изчезване в радостта, напразно е искал даровете на живота. Напразно! Всяко любовно увлечение е свършвало за него трагично. (Елена Петрунова, дъщеря на запасен офицер, в чиито дом живял Дебелянов, се самоубива, Мария Василева — Звънчето, на която е посветена елегията „Аз искам да те помня все така“, учителка в Козлудуй, умира от туберколоза. А последната жена, която е обичал, е заслужила упрека му в цитираното вече писмо за еснафски сметки и съображения). Всяка негова топла мечта е погасвала в обичайната неприветност на суровата, на „трезвата“ действителност. Всяко чудесно мгновение се е стопявало в разочарование. В живота е намирал предимно онова, което не го приласкава. Светът около него е оглушал за възвишено слово и поетът, в драматичен замах към свобода, е усещал безсилието си.

Раздвоението му е прозвучало в дуализма на поетичния му стил. Изповядал е най-пълно двустранността на човешкото си битие в „Черна песен“:

Аз умирам и светло се раждам —
разнолика, нестройна душа,
през деня неуморно изграждам
през нощта без пощада руша.

Призова ли дни светло смирени,
гръмват бури над тъмно море,
а подиря ли буря — край мене
всеки ропот и вопъл замре.

У него има непобедим стремеж към желаното, но няма я победата. Ако в „Черна песен“ доминира отрицанието на нощта, която разрушава създаденото през деня, то в „Грижа“ е обратното — денят е отхвърлил временния покой, предложен на поета от нощта. Денят, огрял в прозореца, прогонва тихата и сладостна нощ, откъснала духа от всекидневната грижа:

Пробуждам се — денят в прозореца ми гледа,
на сладосънна нощ прогонил сетний знак.

Днес що ме чака вън — разгром или победа? —
незнам, но ти, нали, но ти ме чакаш пак.

Няма изход от тоя затворен кръг. Къде да дири успокоение? В сенките на нощта или в грижовната суета на деня? Дебелянов се измъчва от своята непоследователност, от своята „нестройност“, от дуализма на земния си жребий.

Голямата си драма поетът е изповядал чрез символи в оригиналната си творба „Легенда за разблудната царкиня“. Приливи и отливи на ведро чувство и отчаяние — ето основата за „фабулността“ на поемата. Бедната царкиня, измъчвана от своя копнеж, е чудно красив, безсмъртен символ на нестройната поетова душа. Тя, царкинята, простира молещи ръце към морето, тя е преситена от очакване, тя стене в самотата си като поетовата огорчена душа. Уви, напразно: дългото бдение нищо не ѝ е поднесло. Вярата ѝ е похитена от съмнения, настъпва часът на падението, когато от призвездната висота на мечтата си тя пада в прегръдките на порока, на демонската сласт.

В „Легенда за разблудната царкиня“ е олицетворено Дебеляновото раздвоение между блян и действителност. В болките, в молитвите и копнежите на „разблудната“ са неизповедимите му страдания: надеждите му за изход, жаждата му по непостижимото, отвращението му от подземните притони на един бохемско-нестроен живот и. . . влечението му неизбежно към тях.

Образите в поемата са изваяни с пластична вещина, видени са неповторимо от оригинално въображение. Авторът е взел своя поетичен реквизит от Средновековието, немалко експлоатирано от символизма и романтизма, но той е отминал мистиката на романтиците, открил е своето в образа — образа на старинен средновековен замък и копнееща царкиня, изнемогваща зад студените стени. Ето го началото на легендата, ритмично отмерено с повторенията:

И там, н а т о я б р я г, н а т о я б р я г пустинен,
от вечните води и милван, и терзан,
на вярна стража спрян е д и н ч е р т о г старинен
е д и н ч е р т о г зловещ виши безгласний стан.
В градините, м е ч т а несмела з а м е ч т а н и,
трепти на страж и скръб отровната роса
и в мъртвите води на мъртвите фонтани
оглеждат своя с ъ н б е з с ъ н н и дървеса.

Всеки сетивен елемент в образа е намек за конкретна психологическа атмосфера. Вслушайте се в ритъма, освободете въображението си за парадоксите („сън на безсънни дървеса“), за играта на метафорите и ще усетите и живото и мъртвото в тази романтично „старинна“ атмосфера. Психологическите изживявания се издигат и спадат като вълни: първо надежда и смирение, после бунт, първо равнодушие към съвестта, после жестоко самобичуване. Сякаш пред нас, в условен свят, всред легендарност, под царствени кули и в мъртъв парк се разиграва като модерна мистерия действителната „позорна“ драма на поетовата душа.

„Легенда за разблудната царкиня“ Дебелянов печата през 1914 г. Той вече е преминал неведнъж границите на символизма със своята реалистична и романтична образност в „Спи градът“, „Да се завърнеш“ и т. н. Но нему сякаш е било необходимо овладяването на символната образност, на музикалността на формата, за да възсъздаде с нетленна красота драматизма на житейското си битие. И наистина стига — чрез символиката — до голямото поетично обобщение. Както и да съдим школата, от която

излиза, както и да преценяваме уравновесяването на нейната образност със земни чувства и жизнени състояния не може да отречем тъкмо красотата на постигнатото в „Легенда за разблудната царкиня“. Тя напомня и поезията на Оскар Уайлд и кървавите драми на Шекспир, и измамните видения и парадоксите на модерниста, и здравото усещане на човешкото от голям класически реалист. В обобщенията на Дебелянов няма изкуствено търсена средновековна екзотика. Поетът с поетична мощ е възсъздал драматичното си самобичуване, намерил е образа-двойник на своята съвест. Въображението му е вдъхнало живот и на мъртвата водна пустиня, и на таинствения замах, и на страдащото женско сърце. „Легенда за разблудната царкиня“ изплува в нашата поезия през второто десетилетие на века като неочаквано, бляскащо в рубинена светлина бижу. И сега, когато я зачитаме, забравяме за школата, дала тласък на въображението на поета за написването ѝ. Покоряват ни красотата, поезията, образите, оригиналната постройка.

Първото стихотворение ни въвежда в свят на мъртвило, в замък, засънувал безсънието си, прояден от тлен, която гнети даже каменните колони. Второто допълва психологически образа с намеците за ридания, за незадоволен копнеж:

Кой изхлипа в пустошта
на замлъкналите зали?
Тишината ли пожали
свойта пръвна яснота?

Кой на кулата възлезна
и с копнеж ръце простре
към притихналата бездна
на неверното море?

Третото е изповеден монолог на царкинята, то говори за подсказаното само в началото. Следва пак монологът-молба на пажа царкинята да забрави своята болка, да се откъсне от страданието си, да намери покой. Авторът поетично разказва, „повествува“ за фазите на душевните промени, за чистите пориви на простремите над морето ръце и за порочните нощи, за пировете, подклаждани от жажда за мъст. Природата и реалната обстановка са станали като втори психологически образ в драмата — когато стене царкинята в притоните на греха зазвучава гласът на бурята, изхвръкнала от подводните си гнезда. Даже във високото небе отеква безутешната драма:

Ето: Морето мълчи.

Мълчи, а светли бряг застила черна тиня.
Назрели за греха, кънтят греховни бездни
витае трета нощ над водната пустиня
и блудна мрачина гаси венците звездни.

„Легенда за разблудната царкиня“, така често отричана заради „символизма“ в нея, е оригинална изповед тъкмо на онова поколение, с което идва в живота и в литературата Дебелянов. То е плувало като Колумб към нови светове и е събирало на брега на действителността останките от разбитите си кораби.

Символизмът е дал своето на Дебелянов, за да създаде легендата за „разблудната царкиня“. Но лириката му не само познава символната образност, а се и чужди от нея. Тя е силна и жизнена в реалистичните си превъплъщения, в задушевните романтични изповеди. Всеки поет е искрен, ала искреността на Дебелянов е особено сърдечна. Тя именно ни покорява

с образа на близкото и вълнуващото: родния дом, провисналите над портата вишни, града и нощните улици; спомена за любимата. В едно писмо до Николай Лилиев още през 1909 г. Дебелянов пише: „Снощи у х. Калчо грамофонът свири онова парче от някаква си опера „Хугеноти", което ти лани обичаше да слушаш. Макар че то бе изсвирено по грамофонски, и бе последвано от някакво разтегнато турско маане, се пак бе доста силно, за да извика у мене хубави спомени за хубавото ланско време. Аз, както виждаш често си спомням да това време. Наистина ли заслужава то да се спомня често за него не зная, но в сравнение със сегашното, то беше много хубаво". Изсвиреното, макар по „грамофонски", е отключило извора на реални тъжни преживявания. Кратко подхвърлената фраза „в сравнение със сегашното" миналото „беше много по-хубаво" би могло да бъде мото към целия живот на Дебелянов. Макар че търси пристанище в царството на бляна, той цени връзките си с живота и няма вкус към отвлечени настроения, към херметизирана емоционалност. Обяснима е болезнеността на лириката му, бликнала от човешките му поражения, намерила искрената форма на един изповеден жанр — елегията: „Да се завърнеш", „Помниш ли, помниш ли", „Аз искам да те помня все така". И т. н.

*

Неговата елегия има два компонента: от една страна, разочарованието, силно хиперболизирано, от друга, човечната сърдечност на поета, който ни поднася своята трагична изповед. Елегията на неговите съвременници е твърде бледа не защото у тях липсва разрив между мечта и действителност, а защото не притежават тъкмо сърдечното светоизживяване на Дебелянов. Той започва почти всяка от елегиите си веднага с интимността на обръщението, което е развълнувано и тревожно нетърпеливо: „Да се завърнеш в бащината къща", „Аз искам да те помня", „Ти смътно се мяркаш из мornата памет". Обръщението носи силата на чувството му. То му е позволило леко да премине от второ в първо лице. Ето:

Помниш ли, помниш ли тихия двор,
тихия дом с белоцветните вишни? —
Ах, не проблесвайте в моя затвор,
жалби далечни и спомени лишни —
Аз съм заключеник в мрачен затвор,
жалби далечни и спомени лишни,
моята стража е моят позор,
моята казан са дните предишни!

Сестрата на Дебелянов Мария Григорова-Дебелянова разказва за тези белоцветни вишни, дали образа на тъмната мечта по дома. Под тях момчето е играло, без да мисли за бъдеще, за поругани идеали, за надвластието на едно позорно време. Намерил конкретния си образ и сърдечната нишка на тона, Дебелянов естествено стига до забележителна художествена простота.

В елегията „Помниш ли" звучи вълнуващо познатото ни поетово изживяване: — героят е заключеник „в мрачен затвор", неговата стража е неговият „позор", неговото наказание са предишните му дни. По емоционално съдържание елегията е синхронизирана сякаш с тъжните изповеди в писмата му: „Тъмно, Николай, тъмно! А пък светлата жажда става все по-силна". Самата образност в нея не напомня „красивостта" на символистите Брюсов и Балмонт, а простите декори на реалиста-романтик

Блок, магическите вълшебства на неговата ясна и сдържана поезия. Дебелянов също пише просто за „тих двор“, за „белоцветни вишни“. Финалът на стихотворението, прозвучал в тона на Блоковата носталгия по невъзвратимото, е съвсм лишен от символистични намеци:

Сън е бил, сън е бил тихия двор,
сън са били белоцветните вишни.

Така прост и човечно вълнуващ е с болката си и в другата си елегия „Да се завърнеш“:

Аз дойдох да дочакам мирен занник,
че мойто слънце своя път измина. . .
О, скрити вопли на печален странник,
напразно спомнил майка и родина!

Дебелянов никога не позира, и когато възпява лъчезарното лице на природата, и когато изповядва тайната мрачност на трагедията си. Неговата поетическа „поза“ е всякога искрена. С цялата си душа е търсил идеала и не го е намерил. И в подтекста на неговите носталгични елегии кръжи мъката му, причинена от един несретен живот, жаждата му да се откъсне от водовъртежа на хилядния град и да намери тихото и безметежно пристанище на детството, в което няма измами. В София всякога силно го е съблазнявало желанието да избяга от града, да потъне в лоното на природата: „Изглежда, че лятото ще се прекара тук в София, в работа и безпаричие. Отишел бих с най-голямо удоволствие в Долна баня поне за 5-6 деня, но нямам възможност. Ще останат значи напусто мечтани мечтите за едно поне преспиване в планината, дето спомнящия за детството дъх на горите ще ме накара в много неща да повярвам, разведрен и пречистен“ (писмо до Лилиев). В града той е като лист, подмятан от вятъра в есенна буря, като отшелник в чужд свят, откъснат от родното, скъпото и святото, което е обичал.

В любовната си елегия Дебелянов е все същия дълбок и вълнуващ лирик, чиято изповед е вълнуващо сърдечна. В любовните му копнежи няма еротично-егоистичните пориви на Кирил Христов, силните, мъжествени, задъханите интонации на Яворов. Той е все тих и замечтан, пред духовния му поглед се носи все образът на отминало го щастие. Обичаната от него жена е извисена, тя живее само в бъдещето — мечтата или само в миналото — спомена:

И в тая нощ на тебе посветена,
под ромона приспивен на дъжда,
заспива печалта ми, озарена
от спомена за твойто първо Да.

Този тъжен спомен осеня душата и с радост, и със скръб. Невъзвратимо е онова, което е отминало поетовия дом и жални вопли звучат по него. Утеха за поета е мечтата, само мечтата, властвуваща над съзнанието му, откъсваща го от всекидневни болки и разочарования, обогатила чувствата с обич и духовна привързаност. Дебелянов все очаква оная голяма любов, която ще го изведе към щастието, ще възлезе в неговия стъмен живот с царствена стъпка и ще го повика за чисти радости и щастие. Тази непреходна любов, оживяла в мечтите му или останала в спомена, не прекрачва границите на сегашния му ден. А тя е желана в жестокия маскарад на тъжното му битие като пристан и отмора. За нея пази най-чистото и най-хубавото у себе си.

Дебелянов извисява романтично образа на жената и е чужд на любовни пориви със съмнително свойство: забавна еротика, щеславие или плътска алчност. Даже в стихотворението „Лъст“, в което осъжда порочното у жената, той не изрича яростно хулните си думи, предусещайки нейната скръб пред „великото познаване“, нейната болка пред опустошения ѝ живот. Жената, по която Дебелянов копнее, няма външната грация и веселост на Кирил Христовата Жанета, тя е винаги одухотворена, винаги живее в царството на мечтата, винаги носи тръпките на радостта и на страданието, непорочна, сърдечна, чиста като детето. Ето неговото вдъхновено видение:

Образът на милото дете,
нявга озарило моя праг,
в спомени възкръсва — чист и драг —
и скръбта расте, расте, расте. . .

Този детски чист, светъл и безгрешен образ витае в любовната му лирика. В стремежа си към одухотворена и сърдечна връзка Дебелянов стига даже до негласно отричане на онова, което е тленно и в което са земните повици на живота. При толкова жадни копнежи за сърдечна и одухотворена обич той само в едно стихотворение е възпял властната, по декадентски почувствувана еротична сила на любовта („Жертвоприношение“). И пак е изпял един химн на пробуждането на плътта, а не на трайни и привични еротични наслади. Сякаш неговият благороден дух е неспособен на онова плътско „всеядие“ в любовта, което се среща у други.

В регистъра на любавните му изживявания най-дълбоко чувство е чувството, предизвикано от раздялата. За нея, за раздялата е написал и най-хубавата си елегия „Аз искам да те помня все така“. В нея вече сега ставащото се проецира като минало, сегашното зазвучава като възпоминание за обичаната, обречената на смърт от тъжен и неизбежен жребий:

Аз искам да те помня все така;
бездомна. безнадеждна и унила,
в ръка ми вплела пламнала ръка
и до сърце ми скръбен лик склонила.

Градът далече тръпне в мътен дим,
край нас, на хълма, тръпнат дървесата.
И любовта ни сякаш по е свята,
защото трябва да се разделим.

Представяме си горещината на тази „пламнала ръка“ на болната, представяме си това свято лице, склонено на гърдите на поета и долу този град на гешефтарите, на насладите и измамните миражи, който тръпне под планината в мътен дим. Силата на стихотворението е пак в конкретността на образите и в това страшно чувство на обреченост, разкъсващо като взрив сърцето. Бихме казали: то е често срещано, привично декадентско чувство. Но, не! Тук то е жизнено, запалено от една реална, даже страшно реална действителност. В елегията си „Аз искам да те помня“ Дебелянов не е вече всред „вечното“ си царство на любовта, не е всред „абсолютните“ си и „идеални“, миражни духовни светове на мечтата. Той изповядва едно земно състояние, една човешка трагедия с пределна конкретност на образите. Жадуващите спасение и победа са надали вик в стихотворението. И все пак неизбежно са се примирили с тъжната си драма, подсилена от бездушието и отдалечеността на околния свят.

Силата на образите идва от реалния повод за написване на стихотворението: раздялата на Дебелянов с обичаната от него Мария Василева —

Звънчето. В първата редакция то е посветено „На Зв.“. Обречена и наказана е тя, но болката и мъката са негови:

И все по-страшно пада нощ над нас,
чертаят мрежи прилепите в мрака,
утеха сетна твойта немощ чака,
а в свойта вяра сам не вярвам аз.

И зазвучава страшният финал, който прави невъзможно всяко напомняне за подобен образец в българската лирика:

И ти отпущаш пламнала ръка
и тръгваш, поглед в тъмнината впила,
изгубила дори за сълзи сила. —
Аз искам да те помня все така. . .

В поетовото въображение са се носили и други образи, включително мечтания образ на непостигната „дама на сърцето“, видена в действителността и пренесена оттам в сферата на бляна:

Ти смътно се мяркаш
из морната памет
кат бродница сънна
в бездънна гора —
аз тръпна след тебе
и тръпно ме мамят
в мъглите вечерни
две черни пера.

Дебелянов е обичал да декламира „Незнакомка“ от Блок. Увличало го е бленуването по любовта, мамела го е тъгата по непознатата, минала покрай него като мъчително и очарователно видение. Той, като Блок, е направил поезия от хубостта на този кратък миг. Направил е поезия от „мимолетното“ изживяване, макар че в „Ти смътно се мяркаш“ импулсите са по-далечни, свързани със спомена и миналото. И неговото любовно влечение е също романтично като у автора на „Незнакомка“.

*

В началото на 1916 г. Димчо Дебелянов си подава оставката като чиновник във Върховната сметна палата и отива на фронта. Можал да бъде освободен от военна служба, той предпочита изпълнението на дълга пред сивото всекидневие на тиловака. На пръв поглед би било трудо да се обясни това решение — той не е патриотар и войнолюбец. Преди това е написал само едно „военно“ стихотворение „Сънят на героя“. То му е било поискано от женското дружество „Напредък“ през 1913 г. и поетът го е написал като възхвала на героя, отстоявал правдата на родния край „пет века ръсен с невинна кръв“. Очевидно у Дебелянов, за да отиде на фронта, е заговорил гласът на народния интелигент, на предания, въпреки всичко, на родината син. Една психологическа потребност да бъде полезен го е тласнала към рисковете на военната служба.

В по-голяма част от лириката си преди отиването на фронта Дебелянов е направил себе си фокус на съзерцание. Обърнат е все към себе си. Вече във военните му стихотворения, наред с личността му, изпъква и друг герой — народът, масата, безименният колектив. Той пише на фронта при непривични за него условия — всред неспокойното войнишко море, в непрекъснато движение, от село на село и от лагер на лагер. Праща на отворена картичка на Лилиев „Приждат, връщат се“, на сп. „Отечество“

„Нощ към Солун“, „Старият бивак“, „Тиха победа“. У него, вече убитият югоизточно от Демир-Хисар, са намерили „Един убит“, „Сиротна песен“.

Войната и военната обстановка внасят своя особен коректив в Дебеляновото светосъзерцание. Той вижда отблизо непознат за него колектив, който повелително го влече към своите съдбини. Войната го изважда от привичния и бавно отравящ го свят на канцеларите и софийските локали, за да го изправи пред заплахата — и лично негова, и заплаха за народа му.

Войната го подчинява на автоматичната си сила, той става частица от този людски колектив, люшкан насам-натам, обречен на играта на случайността, движен сякаш от сляпа сила:

Прииждат, връщат се, шумят като разлените вълни
на взбунено море, пияно от несдържната си мощ,
под тежките им стъпки сякаш морната земя звъни,
тук всеки ден е ден без отдих, безсънна — всяка нощ.

Как е тъжно всред тоя грохот, всред кънтежа на боевете да се върне към себе си, към онова, което е бил и да си припомни някой лиричен акорд:

И как е странно в грохота на тоя вихър лих,
където всички са един и всеки все пак — сам,
да си припомниш, да пришъпнеш някой плачещ стих
от тъжните елегии на Fransis Jammes.

Димчо Дебелянов, нашият тъжен Димчо с хуманното си възпитание на народен интелигент, съчувствувал на социализма, ненавиждал парадната знатност на София, не приема войната като „духовно кръщение“ с огън и меч. Тя го смути. Тя извика неговата вътрешна съпротива. Срещата с първичната ѝ жестокост, с аморалността ѝ, с фаталната ѝ сила преобразява у него войника в човек.

Стихотворението „Прииждат, връщат се“ е придружено с изразително мото от Франсис Жам:

Dis moi, dis moi guerrirai — je
De ce qui est dans mon coeur. . .

Кажи ми, кажи ми ще воювам ли
с онова, което е в моето сърце.

Пред поета е стоял тъкмо мъчителният въпрос ще може ли да воюва срещу онова, което е. И тази своя тревога, тази боязън и от войната, и от себе си е изповядал и чрез мотото, и чрез стихотворението. Тя изпъква, въпреки онзи всеприемиряващ акорд, който звучи в творчеството му.

Кои са те? — безименни — и ти безимен между тях
потъваш в жалбите им глъхнали и в гнусните им веселби
и чакаш примирено празника на кървавия смях,
когато и над твоя свят съдбата мрак ще протръби.

Не е могъл нежният поет да намери общ език с онова войнолюбиво ликуване, което иде от щабовете на безпаметните тилови вдъхновители на войната. Мъчителните въпроси се пренасят и в другите му творби, писани на фронта. В „Нощ към Солун“, с образа на войнишките маси, възкръсват болката и отчуждението от войната. Нощта с майчин шепот приспива огромния колектив и тъжните му жалби. Под нейното крило бликват чувства, сдържани от дневни залисии:

И в схлупената обгорена хижа —
чер знак на лихата стихия брънна —
ний двама с него пак укрихме свойта
умора, в служба на дълга набрана.

Но край огнището у нас отново
припламна жаждата неутолима —
да си възвърнем с виното и мрака
това що властно ни денят отнима.

В стихотворението напират тревогата, мъката от неизвестното, болката по свят, останал някъде далече. В него, заедно с хуманните чувства, се вмъкват образи от една съвсем земна сетивност. Поетът се вглежда в реалните очертания на пейзажа и го рисува почти графично:

Заглъхна Удово, където много
стоманни сили през деня кънтеха,
снегът на север почерня безмълвно
и сънищата звездни път поеха.

Той се вслушва и в предчувствията си, и в реалния, земния шепот на нощта:

Когато той задрема аз възлязох
на хълма над стаените землянки
и дълго слушах Вардар да нашепва
на милосърдните среднощни сянки
за тъмнините на нощта вековна
на бликналия ден в тоз край неволен
и за настръхналата бъдна среща
на двата вражи вихъра пред Солун. . .

Природата се вмесва в живота на личността. Поетът се опива от нови вживявания и нови настроения и това променя образната структура на стихотворенията му. В „Старият бивак“, „Тиха победа“ са все тия особености на поетиката му, свсем конкретна и съвсем отдалечила се от езотерическата (тайната) същност на нещата и достъпна само за съзнанието на „посветените“. Отчужден от целите на войната, от смисъла на ставащото, той навлиза все по-дълбоко в конкретността на света. Даже и неговото чувство за смъртта е вече земно, различно от онова философско разбиране, което не намираме в „Гора“:

Че светли тайни дух прозря
и аз обикнах тоя път,
по който земните недра
тъй властно мамят и зовят.

— Ти наш си, наш си, твоя дял
е дълг на хрупкавия злак —
земята-майка опознал,
при нея да се върне пак.
. . . . . .
Ноще, тъй светло примирен,
аз гледам звездния покров
и тихом се струи над мен
и крепне земната любов.

В „Приждат, връщат се. . .“, „Тиха победа“ смисълът на човешкото започва да му се открива чрез съпричастяването със смъртта. В представите му за нея изчезва напълно философската тайнственост, която усещаме в „Гора“. Всичко сега е по-просто и придобива неочаквана яснота. Все пак поетът е смутен от едно тъжно и жестоко предчувствие, което зазвучава в „Тиха победа“ като примирение със суровата неизбежност. Него го примамват здравите сили на майката-земя. Земята:

Венци от слънчеви цветя
в долини слънчеви плете
и в кротък унес чака тя
да дойде нейното дете.

Наистина той вярва в онова, за което е на фронта:

— Дойди, но с подвиг увенчай
ти свойта бранна суета
и нека бъде твоя край
една усмихната мечта!

Но смъртта си е смърт, тя е утеха, тя е тихата Дебелянова победа и все пак жесток край на един тъжен жребий. Просветлението на поета е лишено сега от изморяващата сложност на символа:

Ноще тъй светло примирен,
аз гледам звездния покров
и тихом се струи над мен
и крепне земната любов.

Разстлала се е ясна шир
и в нея странникът недраг
след много бури най-подир
намира своя роден бряг. —

Там родни сенки с родна реч
посрещат брата и сина,
а нейде гордо и далеч
плющят победни знамена!. . .

На фронта, всред реалността на пейзажа поетът се научава да разпознава формите и цветовете. Той узнава конкретно земната разлика между черното и бялото. Вижда природата в околните очертания, в линията на хоризонта и не се бои да я рисува със слово, живописно, точно и проникновено.

Със зрителните и слухови впечатления, придобити пряко от обстановката, настъпва промяна и в образната му система. В стихотворенията „Нощ край Солун“, „Старият бивак“ се усещат тръпният аромат на земята, дишането на огромната войнишка маса. Ако в по-ранните му творби преобладават антитезите с вечната борба на светлина и мрак, то сега образът е съвсем конкретен и израства органично от околното и реалното. Поетът говори точно, като освобождава напълно речта си от символната красота на метафората. Той вече набелязва пътя на онова поколение творци, което ще дойде след войната с един предметен стил, отричащ излинялата вече образност на символизма. Дебелянов бе предшественик на поетиката на Смирненски, а след това и на Багряна и Далчев. В звънкото му, вдъхновено предметно слово звучи хуманен глас, изпълващ лириката след него. Точното изобразяване на близко виденото, сплетено с дълбока човечност се усеща в „Един убит“:

Ето, в хлътналия слог
легнал е спокойно бледен
с примирена скръб загледан
в свода ясен и дълбок.

Хуманната тема се развива по-нататък чрез конкретността на пейзажа:

И по сивата земя,
топлена от ласки южни,
трепкат плахи и ненужни
с кръв напръскани писма.

Тя продължава в интонацията, в запитването, наситено с човешка болка и отчуждено вече от символистическите „сънovидения“:

Кой е той и де е бил?
Чий го зов при нас доведе,
в ден на вихрени победи
да умре непобедил?

Клета майчина ръка,
ти ли го в неволя черна
с думи на любов безмерна
утеши и приласка?

Превъплъщенията на Дебелянов във военната му лирика са твърде внушителни. Той пише освен „Старият бивак“, „Един убит“, „Нощ край Солун“ още и „Сиротна песен“. Това стихотворение е от малкото творби в българската литература, в което звучи само чистата емоция. В него няма пластична образност, няма защрихован пейзаж. То е измежду най-хубавите елегични творби на поета, в които говори тъжното му, драматично примирение с жертвения кръст, с предопределението на съдбата:

Ако загина на война
жал никого не ще попари —
загубих майка, а жена
не найдох, нямам и другари.

Ала сърце ми не скърби —
приневолен живя сирака
и за утеха може би
смъртта в победа ще дочака.

Познавам своя път нерад,
богатствата ми са у мене
че аз съм с горести богат
и с радости несподелени.

Ще си отида от света —
тъй както съм дошъл бездомен
спокоен като песента,
навяваща ненужен спомен.

В лириката на Дебелянов 'почти не се усеща близост с народната песен. Ако Пенчо Славейков, ако Яворов все още заимствуват образи и мотиви от нея, то Дебелянов е чист лирик на индивидуалното, откъснат напълно от предходната традиция. Ала ето че в „Един убит“ се появяват образи, напомнящи стилизираната от народа метафора-епитет: „клета майчина ръка“, „неволя черна“. В „Скръбна песен“ се долавят също далечни отгласи от народно-песенна ритмика, свързана с емоционалното съдържание. Стихотворението е чиста лирична „песен“, обобщението в него говори направо за доброто и злото, изплаква болката на поета отчужден от света, останал без семейство, станал сирак, когото неведнъж е жалила и песента, и народът. Тук близостта с „Лист обтрулен“ или „Недей ме пита, майко мила“ на Яворов е очевидна. Но Дебелянов е запазил и своята поетическа оригиналност. Неговото стихотворение възниква и върху образност, близка до романтично-символистичната („смъртта в победа ще дочака“, „своя път нерад“, песента „навяваща ненужен спомен“). Въпреки далечната емоционална връзка с фолклора, у него не е заглъхнал характерният му личен, образно-емоционален строй. И в това, бих казал, е вълшебната сила на стихотворението. Тук е и сложността му, и чудното му поетическо очарование, непомрачаващо се от времето.

При всяка среща с Дебелянов съм се задържал на тази елегична творба. Тя е и кратка изповед на мигновено нахлуло в душата чувство, и дълбоко обобщение на вечната тревога на поета, въплъщение на тъжната му и жадна за живот душа. В нея е образът на несретника, на неутоления мечтател, който ще отнесе скрити духовните си богатства. В „Сиротна песен“, както и в народно песенни творби, се споменават двата най-скъпи образа: на май-

ката и жената, любимата. Затова в съзнанието ни стихотворението стои редом с „На прощаване“ на Ботев и „Недей ме пита, майко мила“ на Яворов. Освен това неговата сила е в художествената простота. Изкуството на багрите и на земната образност от „Нощ край Солун“, „Старият бивак“, „Един убит“ е подменено тук от пряката изповедност на душевното състояние. В това кратко стихотворение е заключена много красота, трагичната и мъчителна красота на нестройната Дебелянова душа.

*

Творческите превъплъщения на Дебелянов са учудващо широки, недостигнати от представителите на неговото поколение. Могъщият му талант е могъл да твори с вълшебна свобода, да създава безсмъртни произведения в различни области на артистичното. И образът му ще е непълен без поглед към хумористично-сатиричната му лирика. Когато казват, че поетът с жълтеникава брада е приличал на Сократ, представяме си не само малкият сплеснат нос и рязко изсечения череп на древния мъдрец, а и неговото тънко, нескромно понякога, но често сполучливо прикрито лукавство. Очевидно заедно с „веселия нрав“ то не е липсвало донякъде и на Дебелянов. Появило се е обаче не в диалогични диспути, в които мисълта му удря, за да умъртви чуждото гледище, а в малкото му, но жизнено хумористично творчество.

Дебелянов е притежавал най-сложното и най-тънкото човешко качество за преценка на света — хумора. Хуморът, насочван мъдро към поведението на другите и към самия себе си, хуморът, срещу който обикновено не устоява нищо „трайно“ и „вечно“ в света, прието като добър тон и привичен морал. В неговите хумористични стихотворения има веселотъжни размисли за жалкото, печалното и смешното в пъстрия панаир на живота. Тези стихотворения са писани обикновено на големи интервали, но непрекъснато — от 1908 до 1916 г., когато праща до „Българан“ последната си творба „От фронта“

В хумора на Дебелянов се откроява пак неговата скромна и етична личност. Тя е влизала в спор с обществото, стреляла е в упор срещу нравствената развала и срещу негодяите, които благоденствуват и разбойничествуват, слагайки си маската на благочестието. Дебелянов е далече от намерението да поучава „умно“ чрез присмеха си. Именно защото е бил достатъчно умен той се е отклонявал от традицията на безпомощното хумористично морализуване. Със стиховете си той идва само да приумножи впечатленията си от света и да уязви обществото на разбойниците и фарисеите. Тъкмо талантът му на хуморист е същевременно талант на изобличител и затова авторът е избягвал поученията на еснафския „нравствен“ хумор.

Възприел голямото сатирично наследство на критическия реализъм, той е съвсем оригинален и нов. Финесът, притежаван от автора на „Легенда за разблудната царкиня“, преминава и в хумористичната му поезия. Дебелянов е бил и проникновен, и лукав, и весело насмешлив, и тъжен. Виждал е много — и смешното в бита, и отблъскващото в политическите нрави, и печалното в своето лично човешко битие. Отхвърлял е както пуританството на посредствеността, както лицемерието на буржоазните политици, така и своята човешка несрета. Повечето от веселите му творби са тъжни изповеди тъкмо за нея („Дишам си“). Хумористичната му асоциативност е извънредно богата, когато осмива приетия морал, хамелеоните политици,

дворцовите лакеи, дългоносия монарх. Той умело обобщава в комична ситуация общественото и личното. Ето как започва и как завършва „Криза“:

Шум се вдига, шум до бога,
шум и крясък, шум и бяс,
цяла София в тревога —
ето кризата у нас.

Шефове дебели, мазни
край палата се въртят,
с новини разнообразни
вестникарите крещят.
— — — — — — — —
Само ние хич не хаем
със оръфани балтон,
само ний нещем да знаем,
че в червения салон
разни планове се сплитат
зарад нов за нас ярем. . .
Хатовете там се ритат,
ний, „магаретата“ мрем!

От тези лирично-хумористични обобщения излиза младият Смирненски, за да създаде своето ранно, „бохемско“ творчество. Особено категоричен е поетът в критичните си преценки за насилията на дворцовите избраници и политици над „тълпата“, над народа. За осмиването им използува в модерен стих даже традиционни баснени образи:

Чел съм някога, слушал съм да казват
славни и прочути мъдрословци
на уста с презрителна усмивка,
че народът — туй е стадо овци!

Помами ги хитро и след тебе
в огъня дори без страх ще дойдат.
Може би! Стада съм виждал често,
ала все магарета ги водят.

Нищожеството го е провокирало. И Дебелянов, като старите спартанци, не е отстъпвал в битката. Едно от стихотворенията си е посветил на Фердинанд — изящната гротеска „Орден“. Тя носи явно белезите на модерното виждане на поета, написана в романтично приказен стил. С алегорията за старинна и далечна действителност е нарисувана дебелашката фигура на Фердинанд и играта му с конфузните български политици:

Когато някой мъдър цар
след тежък труд потърси мир
и умори се да мъдрува,
събира той разкошен пир
и в най-големия му жар
решава да се пошегува.

Корона кривнал настрана,
с усмивка хитра на уста,
на своя златен трон се качва,
и всред гробовна тишина —
той горд от тая висота —
великолепно се изхрачва.

И всички храчката следят —
(те виждали са неведнъж
историята вечно съща), —
че, щом се лепне връз ликът
на някой тлъст държавен мъж,
тя в златен орден се превръща.

Тук гражданската съвест на поета е мъжествено засвидетелствувана. В изящните „романтични“ стихове изпъкват безличието и лакейската психика на тъпи царедворци.

В хумористичните стихотворения на Дебелянов има много тъга — душата му е била разтърсвана от този пъстър житейски театър, в който са се събрали нищожното, комичното и трагичното. Понякога с напълно бохемска разточителност на вдъхновението е осмивал и себе си. Ето веселотъжният му образ на бездомник, на поет, посрещан неприветно от тогавашната действителност:

Понеже случаят благоволи
и тази нощ да бъда без квартира,
пък аз съм уж поет и мойта лира
настинала би в нощните мъгли —

ще ида аз в участъка и там
ще кажа на любезните стражари,
здравейте мои братци и другари,
на Аполона за кашмер и срам!

Дойдох обезквартирен в нощта,
да спя под ваште хъркания мъжки
и да получа наниз гойни въшки
кат жрец на истинската красота!

И те ще ме приемат с усмех благ,
до дън душа честито умилени —
и ще напишат критика за мене
под формата на полицейски акт.

Чуваме познатия глас на несретника-поет, осмял себе си, поколението си живяло и страдало наистина „за кашмер и срам“ на Аполон. Този образ на поета-несретник, вече в по-тъжна гама се преповтаря и в пиянската трагедия „Дишам си“. Първото действие:

Седя у „Кирчо“ сам-самин
и пия си на вересия.

Навън шуми голотията на столицата, но „неделните наслади“ не са ярем за шията му, която „друг ярем“ е сломил.

Второто действие:

Тръгнал е някъде без цел без път, към Колубъглар да изстрада докрай скръбта си:

Въртя се като птица плаха —
их! Невидяло се макар!
Въртя се, дишам си — и падам. .

Третото действие:

Ло дома някой непознат
до късна презнощ ме довлече —
напипвам празния креват
и лягам морен, несъблечен —
ще спя! Недейте ме закача!

Иди си, братко непознат!
Но ето образа далечен
на мойто минало — във здрача!
Уви! И аз бях горд и млад!
Лежа си, дишам си — и плача. . .

Всъщност тази творба не принадлежи на хумористичното му творчество. Толкова малко е тъжното в нея. Един мечтателен патос загасва всред сълзи,

една велика надежда умира в пиянската наркоза, един млад живот е печално обезценен. Тъжният Димчо е бил весел и то и със сократовското си лукавство и с гоголевската си болка. „Дишам си“ е неговата изповед, а цялото му хумористично творчество е неговата „апология“. обръщането му със слово срещу обидата от един тъжен живот.

*

Широтата на творческите му превъплъщения е не само в прехода от сериозно към хумористично творчество, а и в друго. В използуване на средствата и поетическите възможности и на символизма, и на романтизма, и на реализма. Това предизвиква и до днес разликата в оценките му. Все още кънтят разгорещени спорове: Какъв е Дебелянов: Реалист? Романтик? Символист? Къде е мястото му в нашата поезия? В коя графа да го поставим?

В статията „Багри и слова“ символистът Александър Блок още през 1905 г. писа: „Критиката твърде много говори за „школата“ на символизма, лепва на художника етикета „символист“, критиката, като оглежда хубаво художника, му навлича облекло; а понякога тя се занимава и с работа вече съвсем некултурна и допустима само във времето на дълбоката древност: ако облеклото не става на художника, тя му отрязва краката, ръцете, или, което е вече съвсем неприлично, главата. Разпореждайки се така, критиката иска да догони творчеството. Но тя, по своята същност, е на противоположния полюс на творчеството. В най-добрия случай на нея се удава да хване поета за полата на редингота и да бутне в джоба му етикета: „символист“. И по-нататък Блок продължава: „Всичко дотук би изглеждало естествено, но понякога се случва и обратното: сам художникът разкрива обятията си за критиката и възторжено крещи насреща ѝ: „Искам да бъда символист“. Така той по погрешка сам попада в тази рамка, в която би трябвало по-късно да се помести фотографията му“.[1]

Големият вълшебник на поетическото изкуство от севера и когато още е кръжал в орбитата на символизма, е реагирал срещу „етикетоманията“. Той е предчувствувал сякаш огромна бъдеща беда. Творецът, подсказва Блок, става жертва на уж умната си, но всъщност безсмислена поза като привърженик на някаква школа. Всъщност в творбите си той е по-мъдър от школата, по-широк е от естетическото ѝ учение. Това се е случило и с Димчо Дебелянов, то идва от мощта и богатството на таланта му.

Трогателно е да се следят усилията за причисляването му и л и към символизма, и л и към романтизма, и л и към реализма. А като Блок и нашият голям поет е несравним с тезите на една само естетическа доктрина. Той е повече от онова, което сме успявали да определим с формулировката на символизма, реализма и романтизма. Бил е хармонично цялостен, преминавайки през школата на символизма и освобождавайки се от нея.

Дебелянов начева творческия си път по време, когато младото поколение поети се отдалечава от гражданската тематика и въвежда в лириката образа на сложни духовни състояния. Той се подчинява на тази обща насока, но търси прозорливо поетичното в своя реален свят, в съкровените си мисли и чувства, а не в отвлечени представи за „ирационалното“, което пишеха с главна буква. Оттук и единството на неговата поетика, усложнена от вътрешното му саморазвитие. В многообразието на формите, символистично-романтични или реалистично-романтични, напира едно съдържание:

---

[1] А л. Б л о к, Сочинения в двух томах, 1955 г., т. II, стр. 8.

дълбокото вътрешно изживяване на света от този нов и оригинален поет. Въвлечен в общия поток за обновяването на лириката ни под влиянието на модернизма той леко прехожда от символизъм към романтизъм и реализъм, продължавайки до 1914 г. („Легенда за разблудната царкиня", писана през 1912 г. е публикувано през тази година) да служи на символистичното си кредо.

В сложната му образност напира лична човешка изповед, дълбока човешка драма. Като нейно отражение в поетиката му преобладават контрастът, антитезата, непрекъснатите противопоставяния. Тези „похвати", израз на едно лично състояние, не се срещат нито у тъжно-ласкавия Лилиев, нито у драматично- „богоборческия" Траянов. Като у Блок и у Дебелянов е заложено предимно реалното жизнено светоотношение и то намира своя израз и в символно-условната форма. Както поезията на Блок се развива от символна условност към образ на реално изживяване, така и лириката на Дебелянов става все повече изповед на една действително трогателна съдба. Индивидуалното тук е взело художествен превес над онова, което идва от школата. Тежката и неизбежна драма е дала съдържание на поезията, създала е единството ѝ, въпреки външното впечатление за несходство например между написаното отчасти в символистичен дух „Nevermore" и написаното отчасти в романтично-реалистичен дух „Спи градът". Поетът е единен емоционално и даже светогледно в творби с различно образно звучение. Той ни въвежда в своя свят и когато пише със символи, че неговите градини е засипала с пресни неволята („Nevermore"), и когато ни пренася в реалната сбстановка на града („Спи градът"), и когато романтично изповядва носталгията си по отминалото в тъжните си елегии („Да се завърнеш". „Помниш ли, помниш ли").

Трудно е всичко това да се разчленява или да се поставя в кабинетното осветление на едни само общи естетически принципи. Но това, че Дебелянов е усещал дълбоката необходимост от нови насоки в поезията, от нови пътища в нея, е безспорно. В писмо до Лилиев той сочи критическото си отношение, свое и на младото поколение, към Вазов: „Сега Димитър (Подвързачов б. м.) лежи на кревата, чете стихове из Вазовите „Звукове". Смеем се, чудиме се, възхищаваме се, подиграваме се" (к.м.). Искрено е вярвал, че символизмът е обновител на изкуството. Още не е можел да схване онова, което по-късно долови Гео Милев, пишейки в „In memoriam" „Димчо Дебелянов": „Димчо Делебянов не беше избистрен като „символистически" поет, какъвто можеше и обещаваше да бъде; той нямаше пред себе си един определен художествен идеал, какъвто можеше и трябваше да има"[1]. Дебелянов е вярвал, че символизмът го отделя от „старите" (от „дъртите", както ги нарича шеговито в едно писмо.) Но в действителност сам е непоследователен символист, превръщайки поезията си в благородна изповед на реалните си вълнения и надежди. В лирическите му обобщения звучи идеал жизнен, различен от идеала на декадентите за отчуждаване от света. Затова и неговата поетика е единна и когато се разгръща в широк диапазон от символистично-романтична до реалистично-романтична и даже критико-реалистична (в хумора) образност. Неговата драматична нерадостна съдба хвърля сянката си върху нея. Отдавна е било отбелязано, че той даже в постройката на фразата прибягва към употребата на противоположни съюзи: „а", „ала", „но", които отразяват контрастните движения на неговите изживявания. И това е обяснимо у поета, изживял крушението

[1] Сп. „Везни", 1919 г. кн. 1 стр. 2.

на своите надежди, дълбоката противоречивост на времето си и на своята нестройна душа, навлязъл отчасти в „нощта на света“ и търсещ изход от нея. И то не като декадент, който се самонаслаждава от опустошението си, а като жива личност, която го приема трагично. В поетическите си откровения за загубеното, пропиляното всред света на „обречените“ той стига до обобщения, за които не знам как да го наречем — символист, романтик, реалист.

Когато нощ се спусне над земята
и морен ден в незнаен край замине,
самин кат плаха сянка в тъмнината
заскитвам аз сред тъмните градини.

И дълго вслушан с трепет непонятен
в словата на кристалното мълчанье,
аз спомням за деня си невъзвратен
и пролетното слънчево сиянье.

Предчувствье смътно болен дух обзема,
избликва кръв из цъфналите рани
и пламва мъката неугасима
зарад искрите, рано разпиляни.

Тук е той, човекът, а не принципът или канонът на едно верую. За разлика от Теодор Траянов не е тичал срещу школата и не е заявявал гръмко: „Искам да бъда символист!“ И това определя и особеното му място в нашата литература. Той се явява след Пенчо Славейков и П. К. Яворов, за да даде своя дял за по-нататъшното разгръщане на индивидуалното, на психологическото начало на лириката, като носи и отразява по нов начин конфликтността на действителността. Той идва с едно дарование, богато с предпоставки за всичко това. И става представител на поколението си, което, като тъгува по красотата всред пошлия български живот, го отрича. Той именно най-много допринася за освежаването на поезията ни, за задълбочаването на нейната психологическа аналитичност.

Неговото благородно качество е искреността и простотата. Той пречиства поезията от всичко грубо прозаично, повлечен от вдъхновения си стремеж към съвършенство. Той твори както се свещенодействува, търсейки и глъбините на чувството и мисълта, и художествената завършеност на формите. Неговите строителни сили са необикновени, чувството му за хармония всякога здраво. Той се домогва до класически ясното изкуство даже през образността на символизма, отбягвайки преднамерената орнаментика на стиха и образните и звукови арабески.

*

Поезията, която трайно покорява сърцето и въображението ни, се асоциира всякога с образа и съдбата на една оригинална личност. Чрез творбите беседваме с човека, слушаме гласа му, разбираме волята му, следваме мечтите му. Димчо Дебелянов, този необикновен несретник, завършил краткия си сирашки път на фронта, също влиза в нашия живот неотделим от поезията си. Неговата оригинална личност ни съединява с лириката му. Тъжната му и трагична съдба ни приближава до тайните на творчеството му, до дълбоките и вълнуващите му вдъхновения.

Неговият богат човешки свят не може да се усвои на пръв поглед, с първото срещнато произведение, колкото и поетът да е изявил себе си в него. Той изплува възпроизведен от цялото си дело като мечтател, жаден

за радостите на света, като несретник и приневолен бохем без опора в една изплъзваща му се действителност. И най-сетне като високо етична личност, която би предпочела освен неосигуреното и безмонетно съществуване още и всякакви други страдания пред безчестието, пред измяната на себе си. Той така благородно е и постъпил, отивайки срещу смъртта, слагайки живота си в жертвена дан на войната, вместо да се запази необезпокояван в тила, но измъчван от съвестта си.

Може би етичността му побира в себе си обяснението на всичко, което е: чудесната и неуморимата устременост към света на мечтата, душевната раздвоеност и нестройност, човекът с психика на бохем. Дебелянов не е могъл да съгласува своята чиста етика с бушуващите наоколо сили на приспособяването. Той се е чувствувал унизен от тях, обиден и огорчен. За благородството си сам е избрал своето наказание — мъките от безсилието пред всевластието на живота, угризението на съвестта, вечната, красивата мечта по нетленната хубост и съзнанието за непостижимостта ѝ.

Тъкмо тази изключителна, етично чиста, възвисена и трагична личност ни привлича. Тя ни взема в плен на любовните си трепети и нереализираните си мечти. Тя ни покорява с хармонията и ритъма на дисонантните си изживявания, с красотата на драматичната си лирика, и успокоена и трагично напрегната, с пълнозвучното съвършенство на формите, които създава. Дебелянов, толкова нов и вълнуващ в сравнение с предходниците си, внесе нетленни съкровища в литературата ни.

КИРИЛ ХРИСТОВ ПРЕЗ 90-ТЕ ГОДИНИ

Кръстьо Куюмджиев

Кирил Христов прекара един нелек живот, един живот, изпълнен с постоянни терзания, вечна незадоволеност. Той имаше непостижими амбиции. Той се смяташе за призван духовен водач на нацията. Но след първото голямо признание, което получи през 90-те години, той с гражданското си и лично поведение ставаше все по-неприятен на литературната общественост. Започнаха да го оценяват пристрастно, върху него започнаха да се сипят хули и подигравки от всички страни, неговата поезия се отричаше най-рязко и безапелационно, самият той се превръщаше в обект на вестникарските антрефилета. Между човека, поведението му и неговата поезия не се правеше разлика и се отричаше безотговорно всичко на куп. Той заживя със съзнанието на охулен пророк. В неговото обществено поведение започнаха да проличават комични жестове. Колкото повече омраза и неприязън срещаше, толкова с по-голяма злост се нахвърляше върху своите съвременници, участвуваше в най-диви и безобразни вестникарски полемики и разправии, размахваше се наляво и надясно и в беса си не подбираше средства, за да докаже колко жалка и „умопобъркана“ е българската интелигенция, която не може да оцени и разбере него, гения и пророка. Нищо вече не можеше да успокои израненото му честолюбие, нищо не можеше да удовлетвори студената му гордост. Душата му сякаш се покри с тръне и коприва, от устните му не слизаха думите на ледено презрение и злъч към неговите съвременници.

Неговата съдба, по-точно, неговият несполучлив опит за съдба на голяма творческа личност е много поучителна не само за литератора. Тя дава б гат материал на психолога, историка, характеролога, изследвача на обществените нрави и т. н. На какво се дължи това: той искаше почит и преклонение от целия народ, а вместо това получи хули, студено безразличие и мълчание; той очакваше да бъде признат за първожрец на българската култура, а чуваше най-често подигравки и неприличен смях от всякъде, той смяташе, че се бори за истината, за културата и никога не забелязваше, че всъщност се бори за признание; той беше поет по божия милост, с бляскава, мощна дарба, но това не му стигаше, той искаше да бъде мислител, най-голям представител на българския дух и изхаби всичките си сили по непостижими цели. Мъчително е да наблюдаваш терзанията на тоя затворен в себе си, лишен от самоконтрол, от чувство за собствената си стойност човек, да гледаш как все повече се сгъстява мракът в душата му, как с всяка измината година той губи почва под краката си, понесен от черните вихри на сърцето си, на отчаяните си амбиции, на безсмисле-

ните си надежди. Мъчително е да виждаш искреното му отчаяние, отчаянието на последните му години, в които не прониква светъл лъч.

Завършвам дните си, залутан по чужбина,
на псе изгубено со тъжните очи.
Що зло съм сторил аз на своята родина?

На чуждо слънце под студените лъчи
сама душата ми се вече не познава:
като из пропасти ней родна реч звучи.

Защо такъв тъжен край, с какво е заслужил такава участ, чия жертва е тоя поет, който откри неподозирани звуци и мелодии в нашия език, който някога така дръзко заяви за правата на човешкото сърце и посочи нови хоризонти пред нашата поезия? Струва ти се, че такъв край е невероятен, нелеп, че е невъзможно след първото грамадно избухване на своя талант Кирил Христов да върви към едно непрекъснато пропадане, по един низходящ път и само от време на време изключителната му лирическа дарба да припламва, без да достигне никога ранните си върхове! А истината е точно тая. Дори мнозина я предсказаха още тогава.

През 90-те години той беше най-голямата надежда на нашата поезия. Да го кажем с думите на Пенчо Славейков: „А как дивно почна той! Както слънцето почва своя ход във ведрите зори на пролетен ден.“ Днес, след около 70 години, оценката на Славейков може да ни се стори пресилена, но не можем да отречем, че Кирил Христов навлезе в поезията като лятна буря. Пред удивения поглед на своите съвременници той се появи като някакво младо същество, дошло от други светове, невероятно дръзко и надменно, незачитащо нищо, надсмиващо се над техните идеали, техните представи, техните традиции и начин на живот, техните социални и етични проблеми. Неговата поезия беше изблик на сила, езически груба и некултивирана, наслаждаваща се на живота, на слънцето, на любовните милувки. Тоя красив варварин беше пиян от своите младини, той пръскаше жизненост около себе си, той беше „болен от живот“, както казваше за него д-р Кръстев, пролетен вихър, пролетна жажда на плътта за радост.

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

Неодухотворен, но увличащ и неудържим; груб, но с блясък; неосъзната творческа сила, езически безсрамна и грациозна в изблика си. В него няма нищо литературно, той не реди стиховете, думите у него излизат сякаш от някакви глъбини — утринно свежи, поетично девствени. Стихът се кърши и прелива, звънти от радост и упоение. Нещо удивително за поезията тогава е да се разказва за любовни похождения, за целувки, за сладострастни въздишки, да се излагат на показ най-тъмните и потайни ъгли на сърцето, да се разкриват желания, които дотогава никой не смее да изкаже. Може ли от любовните ухажвания да се прави поезия? Може ли така безсрамно да се изповядва безразличие към родината — „прощавай, сбогом тихичка родина, напускам те без жал“? Може ли да се пее за любов и наслади, когато народът страда, държавата е неустроена, обществото няма идеали? Идеали? Влюбеният в живота варварин се смееше — вървете вие при вашите идеали, аз имам нови божества — жени и вино! Вашият храм ми изглежда като порутена колиба, моят храм е хубавият божи свят, където всичко ликува, всичко се люби и слави радостта от съ-

ществуването. Какво са вашите идеали, аз не ги разбирам, не ги усещам, те не могат да се докоснат, да се видят; аз разбирам само това, което може да се усети, което носи сладост на устните и на ръцете, което гали кожата, което ме изпълва с тръпки.

Наистина той сякаш усеща света само с кожата си, със сетивата си. В тоя страстен, като че незасегнат от цивилизацията дивак има нещо симпатично, в него бушуват свежите сили на природата, той ни връща към първоизточниците на живота, той ни кара да се огледаме около себе си, да открием наново простотата и яснотата на живота, да се насладим на хубостите на божия мир. И българската литературна общественост му даде своите симпатии. Всички го покровителствуваха, всички го хвалеха. Всички чувствуваха, че присъствуват при раждането на българския лирик. Дори в неговите песни виждаха простота и непринуденост, които са характерни само за световни лирици. Вярно, той е непосредствен без мярка, субективен до краен предел, лирик без контрол, поет във всичко, но не и художник с вкус. Но когато се налудува, когато отрезвее от пиянството на младостта, неговият талант ще се уталожи, ще осъзнае себе си, ще намери покой в разумния труд, ще се върне при идеалите, над които сега се надсмива. Защото лозунгът „жени и вино“ може да бъде лозунг на минутно опиянение, но не и девиз за цял живот, той трябва да се изкупи със страдание и служене, с мъдър труд за благото на народа.[1] Чуваха се и гласове и предупреждения, че в това служене на мига, на страстите и наслади един поет бързо може да се изхаби, да се изчерпи. Но всички очакваха с любопитство и нетърпение развитието на младия поет.

А жадният за авантюри младеж продължаваше „своите лудини“. Галеник на съдбата, певец, „избран между милиони“, издигнал се с един скок сред духовните първенци на народа — едва двайсетгодишен, той е приет в средата на д-р Кръстев, Пенчо Славейков, Алеко Константинов, проф. Иван Шишманов, Иван Вазов, които го третират като равен — хвален от всички лагери и направления, той започва да се счита за младо божество, изпратено от провидението в тази жалка страна, за да я прослави. Големите глътки слава го опиняват, той изгубва мярка и усет за собствената си стойност. Предупрежденията на критиката и по-възрастни другари, че не може да се живее и твори само с любовни приключения, че силите на младостта не са безкрайни, го дразнят. Той счита, че е разрешил вече всички философски въпроси на живота, че неговият духовен и културен хоризонт се е разширил дотолкова, че вече може дори да учи другите. Но засега той иска само да живее. Мамят го хоризонтите, пътешествията, чуждите, непознати земи. Той не може да гледа морето от брега, да го съзерцава, ще се чувствува добре навътре, люлян от вълните му. Колко жалки му изглеждат всички, които остават на брега! „Желания, желания, желания!“ Вместо да наблюдава живота, той иска да го живее. Той не можеше да допусне, че ще се умори, че желанията ще пресекат; не можеше да разбере, че творчеството без идеи е заплашено от бързо изчерпване, от пресищане и умора. Не можеше да допусне, че ще дойде тежкият махмурлук.

А махмурлукът дойде. Кирил Христов е издал първите си четири стихосбирки. Той е успял вече да се скара с всички, които не виждат в него божия избраник, които не могат да понасят капризите му. Скъсва с кръга „Мисъл“, скъсва с всички приятели. Интересът към неговата поезия започва да спада. В последните му произведения се чувствува една умора

---

[1] Вж. Д-р Кръстев. Трепети, Мисъл, 1898, кн. 3.

и досада. Той започва да се повтаря, да става еднообразен. Няма я вече оная вакханалия на чувствата, но на нейно място не е дошла спокойната мъдрост, философията, високата нравственост и умното, благородно вглеждане в живота. Там е останало празно място, досадата и раздразнението. Когато критиката му посочва това, той започва да не ѝ вярва, смята я лична и пристрастна; счита се за неразбран и неоценен. Той започва да се дразни от всички и от всичко. Усвоил лошо някои идеи на Пенчо Славейков и д-р Кръстев, той си внушава, че е самотната силна личност, която трябва да повелява и да води. И понеже никой не иска да бъде воден и да слуша, той започва да подозира, че всички му завиждат и се стремят да му пречат. Раздразнен от отделни личности, той разпростира кръга на своята ненавист върху цялата интелигенция, „смахнатата българска полуинтелигенция", както ще я нарича цял живот. Той е изпълнен с възхищение към себе си и всички, които не споделят това възхищение, си спечелват неговото презрение. Навсякъде започва да вижда врагове и заговори срещу себе си. Той заболява от манията за преследване и от манията за величие.

Без големи идеи, без програма, без мироглед и философия — той не знае на какво да служи и как да служи — неговото творчество остава без импулси. Той знае да служи само на собствената си кауза. Творчеството се превръща за него в амбиция, в състезание, в един ужасен маратон, който ще го убие, ще изцеди всичките му сили. Той винаги се е надявал, че ще излезе пръв в тоя маратон, където накрая го очаква вечната му слава. Но никога не е подозирал, че целта на това тъй дълго състезание може да бъде друга, освен значката за безсмъртие. Той не вижда нищо друго в литературните отношения, освен личната привързаност или неприязън, и винаги искрено се е учудвал, когато негови „врагове" говорят или пишат хубаво за неговото творчество. Също така искрено се е удивявал на „лицемерието" у някои хора да скриват тайните си намерения зад маската на принципност или литературни и естетически програми. Той просто не намира достатъчно шибащи и злъчни думи за „подлостта" на такива хора. Разбира се, в своя творчески път Кирил Христов се е срещал нерядко с безпринципност, фалш и неискреност в критиката, с пристрастие и невъздържаност в оценките на неговото творчество, но в заслеплението си никога не е можел да разграничи принципното поведение и съждение от вестникарските страсти и безотговорност.

И когато видя, че българската литературна общественост даде своето признание на Пенчо Славейков и кръга „Мисъл", неговите най-страшни „врагове", най-големи съперници в борбата за жреческия скиптър, той „разбра", че това общество е напълно пропаднало, че „посредствеността" е победила безвъзвратно у нас. На него не му оставаше нищо друго, освен да докаже на туй „робско, бясно племе", че той е великанът в нашата литература, а не Пенчо Славейков и Яворов, които са „съвсем обикновени хорица". Това му става програма на живота, той ще я провежда с удивителна енергичност и настойчивост. Започва безумната му борба срещу всички. Започва тоя безкраен съдебен процес срещу „повилнялата сган", устроен от самия Кирил Христов, в който той ще бъде едновременно ищец, прокурор и адвокат на своята кауза и който ще трае до последния му дъх.

Оттук нататък неговото творчество ще бъде само амбиция, рядко истинско вдъхновение, най-често повтаряне на стари мотиви, лутане от една крайност до друга в търсене на теми, различни вариации на ранни произведения.

*

Кирил Христов за пръв път започва да печата в социалистическите издания преводи на Надсон, Плешчеев и други руски поети и собствени стихотворения със социалистически настроения. Социализмът му е един кратък епизод в неговия живот, юношески романтизъм, увлечение по модата, но не и сериозно, задълбочено приемане великите идеи на Маркс и Енгелс. Но тъй като в тоя епизод можем да открием интересни моменти и обяснения за неговото творческо и идейно развитие, трябва да се спрем по-подробно на него. През 1889—90 г. като ученик в Търново той попада в обкръжението на съученици социалисти. Тук се сприятелява със своя съгражданин Георги Бакалов, който тогава е изключен от старозагорската гимназия и работи като писар при търновския адвокат социалист Никола Габровски. Изглежда тая дружба е изиграла голяма роля за пробуждането на интерес у него към социалистическата литература. Той се нахвърля върху нея като „каталясал от глад". „Станах един искрен и ревностен последовател на учението, което иска да освободи човечеството от големи неправди".[1] По-късно, в Русе той продължава да чете „червени брошури". „През ден, през два ходех при Спиро Гулапчев, който имаше книжарница за червени брошурки; четях ги край Дунава. Бях получил слаб по геометрия. Вместо да чета за поправителен изпит, аз чета брошурките."[2]

През 1892 г. вуйчо му Стефан Киров се завръща от Германия, където е завършил два факултета, и го поканва при себе си в София. Тук вече той има идеални условия за учене и за четене, каквото си поиска. Д-р Стефан Киров се отнасял с добродушно-иронична усмивка към младия реформатор на света и не му забранявал да посещава училищните социалистически кръжоци. „Аз продължавах да ходя на заседанията на нашия „кружок" (още не кръжец). . . Не само ходех да слушам реферати и сам да реферирам, не само участвувах в разисквания и препирни, но дори, по желание на своите другари, превеждах стихотворения от Надсона, от Плешчеева и други руски поети от тоя род."[3]

През тия години — 1892—1895 — негови преводи на Надсон и Плешчеев се печатат в социалистическите издания в. „Работник" и „Сиромашки защитник".[4] В списание „Дело", редактирано от Вела Благоева, отпечатва прочутото си стихотворение „Върти лопатите, върти", написано след първата му среща с морето през 1893 г., „Н. Вуйвъзову", „До морския бряг", „Епиграми". И по-късно той продължава да сътрудничи в социалистическия печат, от който получава много покани за сътрудничество.

В тия стихотворения, които се отличават със своята абстрактна прогресивност, гражданска отзивчивост, с мъглява обща фразеология, съчувствие към трудовите хора, характерни за прогресивната литература от края на века, още няма нищо социалистическо. Но такава е въобще социалистическата поезия от тоя период. Тия негови стихотворения подхождат на обществените настроения, в тях е използувано красноречието на времето, следват се традициите на възрожденската и следосвобожденска поезия. Поради липса на истинска социалистическа поезия социалистическият печат се пълни с подобни творения, характерни с елегичния си тон à

---

[1] Време и съвременници, т. I, Архив на К. Христов в ЦДИА.
[2] Стефан Каракостов, Кирил Христов за себе си, стр. 29.
[3] Затрупана София, стр. 33.
[4] Вж. Жельо Авджиев, Кирил Христов, София, 1965.

ла Надсон, риторични заплахи срещу тиранията, възвишена мъглявост и абстрактна символика и алегоричност. Доста стихотворения на Кирил Христов са препечатани например в антологията „Лъчите на поезията“, издадена в началото на века от Георги Бакалов, която се е чела по работнически утра и вечеринки. Ето някои от тия ранни стихотворения:

Отдавна как вихър листенца прогони,
в окови се ручей скова —
но виж как навеждат се гольте клони
и радостна чуй се мълва.

Нек висне намръщено сводът небесен,
нек вятърът ветви ломи:
те искат да чуят бунтовната песен,
що под ледовете гърми.
(„Песента под ледовете“)

Това „те искат да чуят бунтовната песен, що под ледовете гърми“ — вероятно би трябвало да означава, че народът е бунтовен и няма да се примири с експлоатацията.

Или „Не винаги в човешките деяния“, отпечатано в първомайския брой на в. „Социалист“[1]

И нек не ни смущава злото
и нек се не боим!
Да си дадем ръка и към доброто
на бъдещия век да полетим.

Стихотворението „Далеко е народний съд“ е написано по поръка на Георги Бакалов през 1894 г. и излиза в „Червен народен календар“ чак през 1899 г.

Далеко е народний съд! Грабете!
Плячкосвайте един през друг без свяст!
Народа няма скоро да се сети,
та сметка да подири той от вас.
. . . .
Но щом изтръгнете последний залък
из разкървавените му зъби
ще чуйте вий и в тоз народец малък
на мзда велика страшните тръби!

В тия книжни, високопарни стихове, в тая мъглява риторика още не личи големият талант на бъдещия поет, но те показват отзивчивостта на младия Кирил Христов към социалните и граждански проблеми, разкриват влиянието на народническата и социалистическа литература върху него. Социалистическите идеи, кръжоците, дружбата му с Георги Бакалов и други социалисти оформят от юношата Кирил Христов един поет с будно социално чувство и обществени идеали, един поет с чувствителен слух за страданията на трудовия, експлоатиран народ.

Интересни са неговите отношения с Георги Бакалов. Отначало съидейници и приятели, по-късно те се разделят, но от това техните лични отношения не пострадват. Едва ли някой е писал по-остро и по-отрицателно за поезията на Кирил Христов от Георги Бакалов и е странно, че Кирил Христов, който на никого не прощава, запазва една търпимост към него, никъде в печата не го е нападал. След жестоката рецензия на Бакалов (под псевдоним Базаров) за „Трепети“ в „Ново време“ през 1898 г.[2] те про-

[1] Вж. Жельо Авджиев, Кирил Христов, София, 1965, стр. 15.
[2] Сп. Ново време, 1898 г. кн. 4.

дължават да си пишат, Бакалов често иска сътрудничеството му.[1] Например при съставянето на антологията „Лъчите на поезията“ той иска неговите съвети, съобразява се с тях. По повод неговите преводи на Надсон и Плешчеев, за които иска позволение да ги печата с подписа му, Георги Бакалов му пише в писмо от 21. XII. 1900 г.: „Макар че си бил малък, когато си ги превеждал, но ти би трябвало да се гордееш с тези стихотворения“[2]. Сам Кирил Христов няма нищо против неговите произведения да се печатат в социалистическия печат, когато вече е скъсал окончателно със социализма; със свойствената си пълна политическа и идейна индиферентност той е готов да печати където и да било, да бъде хвален от когото и да било, стига да бъде хвален. По-късно, през 1907 г. те си уговарят среща в Берлин, за да му чете „Боян Магьосникът“, което показва, че цени неговото мнение. В същото писмо[3] той говори на Бакалов за някаква „дивна песен“ на Ричард Демел, която може да стане „химн на всички работници в света“. Това не пречи на Георги Бакалов през 1909 г. да напише против Кирил Христов статията „Бягство от живота“,[4] пак да му изпраща книжки от „Съвременник“, да иска сътрудничеството му с преводи.[5] Да не говорим за рязко отрицателните статии на Георги Бакалов срещу шовинистичната му поезия, срещу „Стария воин“, „Чеда на Балкана“ и др.

Разбира се, Кирил Христов не може да допусне други мотиви у Бакалов да се обявява против неговата поезия, освен лични — „завист“, „злоба“ и не знам още какво. Но той почти винаги е отбягвал да влиза в полемики и препирни със социалистите, които не са пестели отрицателните си отзиви за него. Тоя невъздържан човек, който в полемичните си бележки никога не се е отличавал с деликатност и търпимост, сякаш запазва някакъв респект към ранните си идейни увлечения. Почти с нотки на леко обезпокоена съвест той отбелязва: социалистите „побързаха да ме обявят за ренегат, без нито да подозират, че аз продължавам да внасям в литературата с някои свои граждански мотиви повече революционерство, отколкото някои техни теоретици“.[6] Все пак не се ли чувствува тук желание да се успокоят някакви тайни угризения? Към края на своя живот във връзка с измяната си на социализма Кирил Христов казва: „Аз, обаче, вярвам, че човечеството ще намери по-разумни форми на живота от днешните. Тази вяра не ме е напускала.“[7] Това е почти признание от негова страна, че обществените идеали, на които той е изменил, единствени могат да дадат опора и вяра в живота.

Ето как сам той обяснява своя идеен преврат. Неговият вуйчо, д-р Ст. Киров, е бил литературно образован човек. Той е поощрявал умния гимназист в поетическите му амбиции. Давал му е различни книги, заедно са чели руската и западната класическа литература, превеждали са заедно от френски. Кирил Христов с благодарност си спомня за тоя период от своя живот. Но младият социалист не можел да понася ироничното отношение на вуйчо си към неговите идеали и търси случай за обяснение. „Един

---

[1] Вж. Жельо Авджиев, Из архивното наследство на Георги Бакалов, сп. Септември 1959 т., кн. 7, и Архива на Кирил Христов в ЦДИА.

[2] Архив на Кирил Христов в ЦДИА, оп. № 2, арх ед. № 403.

[3] Жельо Авджиев, Из архивното наследство на Георги Бакалов. сп. Септември, кн. 7, 1959 г.

[4] Съвременник, 1909 г., кн. 7.

[5] Архив на Кирил Христов в ЦДИА, оп. № 2, арх. ед. № 131.

[6] Затрупана София, стр. 68.

[7] Стефан Каракостов, Кирил Христов за себе си, стр. 31.

неделен ден при утринна закуска се вчепкахме. В разгара на препирнята аз му казах:

— Учил си се в Германия. . . Можеш ли ми посочи някой друг сред този народ, който да се равнява на Карл Маркса.

Той се изсмя с глас:

— Хайде де! Аз те мисля за умно момче, пък ти какви глупости приказваш. Разбира се, че има не един, а много, и много по-големи от него. . .

Аз оставих закуската си, скочих и избягах в своята стая. Никой дотогава не бе ме унижавал така. . .

Това бе същински хирургически нож. До този ден аз не приемах да чета буржоазните поети — нито дори Гьоте, когото Ботйов нарича „високопарен егоист". Още на другия ден домъкнах големите томове на Гьоте и Байрона в руски превод. . .

Клапите на очите ми паднаха, и аз правех опити да гледам по хоризонта, не само в една посока".[1] „На Кирова дължа и излекуването си от социалистическия бяс."[2]

За колкото купил, за толкова продал. Тоя разказ на близо 70-годишния поет показва колко далеч е бил той от света на идеите. Неговата чувствена натура е чужда на всеки интелектуален драматизъм, на него никога не са му били познати абстрактните терзания на душата, сблъсъкът на идеи, който разкъсва съзнанието. Един проблем, който за другиго би бил извор на противоречия и страдания, той решава с оперетъчна лекота. Не става дума, че у 17—18-годишния юноша едно увлечение може лесно да мине. Любопитното е как старецът при залеза на своя живот няма какво да каже на младите за своя идеен път. Той, който премина един живот, изпълнен с толкова разнообразни авантюри, с толкова богатства на преживяванията, с толкова зигзаги на обществено поведение, пред идеите е съвършено ням, за живота на мисълта той няма какво да каже, тук той е толкова безпомощен, колкото и 17-годишният юноша, решил да преобразява света.

*

През 1903 г. Кирил Христов избира най-хубавите си произведения от първите си четири стихосбирки — „Песни и въздишки" (1896 г.), „Трепети" (1897 г.), „Вечерни сенки" (1899 г.), „На кръстопът" (1901 г.) — и от подготвената за печат „Призори" (1902 г.) и съставя един внушителен том „Избрани стихотворения". По негова молба Вазов написва предговор към тома, в който между другото казва: „Как далеко стои Кирил Христов от тълпа други млади наши поети, посредствени или изкуствени: каква разлика между тоя истински поет и поети от типа напр. на тоя инак трудолюбив Пенча Славейков, чиито песни измъчени и пресилени, неподгряни от божествен огън, отгонват даже въоръжения с най-добра воля читател!" Трудно е да се разграничи в тоя предговор истинския възторг от желанието да се унижат съперниците, като се изтъкват предимствата на Кирил Христов, но на неговата поезия дотогава никой не е давал толкова висока оценка: „Когато г. К. Христов напечата първите си лирически песни, всякой каза: „Ето един талант!" Това беше едно всеобщо признание, и то беше много у нас, дето тъй мъчно признават. . . Кирил Христов е поет по душа, по природа, по темперамент; поет по чудесното подадене да владее

---

[1] Затрупана София, стр. 32.
[2] Време и съвременници, т. I.

до върховност формата с изяществото на образите и тайната на речта, с които поезията е само пълна поезия. Красотата на вътрешното съдържание в областта на изкуството иска и красота на премяна. Кирил Христов владее и двете."

С „Избрани стихотворения" се приключва един близо 10-годишен период на Кирил Христовото творчество. Всъщност най-ценният и значителен период на неговото творчество. Той е целият тук, с всичките особености на своя поетичен дар. А Кирил Христов е наистина роден лирик, лирик по призвание; както казва Димитър Подвързачов в едно стихотворно послание — поет по божия милост. Той от всичко прави лирика, всичко, до което се докосне, в него се превръща в субективно, лирично изживяване. Той твори по вътрешна необходимост, спонтанно, без видима цел, без намерение. Както щем да го наречем — „наивен" художник, стихиен, природен талант — с това само ще назовем тая стихийна поетична сила, която избликва от него, тая неосъзната художествена мощ, която се разлива в неговите творения. Как е можал 21-годишният юноша да нарисува тая великолепна картина:

Ясна звездна нощ прогони
есенний намръщен ден.
През оголените клони
свети луний лик студен.

А върбите се оглеждат
в посребрений ручей там,
и роптаят и навеждат
голи вейчици от срам.

Капят листе над водата —
зима е посем сега. . .
И унася се душата
в тиха сладостна тъга.

Всичко тук е зримо, чувствуемо, то живее и диша, тук няма нищо декоративно и неподвижно. Ние усещаме някакъв пулс, ритъм на живота. И какво е това: пейзаж, настроение, символика, импресия? Дявол знай. Това е просто животът — в своите естествени, веществени, натурални форми, в своите звуци и движения. Както казва д-р Кръстев, тук няма нищо „правено", нищо „търсено", поетът не прави литература, не реди стихове, той просто отразява това, което вижда, което чувствува и преживява. Днес, когато езикът и поетичната форма са направили такива завоевания, едно подобно стихотворение може да не ни изглежда голямо постижение, но достатъчно е да го поставим на фона на 90-те години, за да разберем защо на Пенчо Славейков например са направили толкова силно впечатление простотата, задушевността, безизкуствеността на Кирил Христовите песни. До него в българската поезия рядко се среща тая естественост на израза, тая откровеност на чувствата. В една литература, чиито основни мотиви са гражданските чувства и копнежи, обществените борби (а тук основният тон не може да не бъде риторичния), която дотогава е изразявала предимно общите, масовите настроения, колективните надежди (а тук са характерни патосът и елегията) — в една такава литература изведнъж се появява поет, който с почти цинична искреност разкрива личните си чувства, без стеснение назовава нещата с имената им, гледа на всичко с детски естествен поглед, отхвърля всякакви условности на обществения жаргон и у него думите заживяват с девствена свежест. Това сякаш хипнотизира неговите съвременници и те го приемат с всичките

му особености. Както се изразява Вазов, „всякой каза: Ето един талант!“ Да, наистина, ето един лирик. Едва ли някой български поет е влизал тъй триумфално в литературата.

Това е едно майско вдъхновение, пролетен кипеж на сили, една луда за любовни ласки и преживявания младост:

Прости мъртвило, роден край прости!
Пред мене нов живот се днес открива,
с нов трепет се сърцето ми опива —
и моят дух неудържим лети
към щастие — към бури и вълнения:
пиян съм аз от своите младини
и от девиза дръз, що нося с мене:
Жени и вино! Вино и жени!
Днес вижда ми се всичко суета,
освен кипящата и буйна младост,
коя прахосваме в минутна сладост,
пресрещната случайно на света!
. . . . .
И нека отлети живот крилат —
ала със пълна чаша във ръката —
когато сладостно шуми главата,
когато цял е в рози божий свят!
А после нека се глава отпусне
на страстни топломраморни гърди —
и нек несвястно шепнат бледни устни:
— ах, тихичко ми пей, не ме буди. . .

Какъв неудържим ритъм, какъв прилив на жизнени сокове, които карат кръвта да ври, замайват съзнанието, влекат към опасни желания! Един страстен темперамент, примитивен, без въображение, без спомени, без минало. Само настоящето, само „днес“ цъфти за него. В жилите му гори някакъв атавистичен огън, опиянение от живота на някакви диви прадеди. Той е гол в чувствата си и страстта си, сякаш е отхвърлил всички дрипи на цивилизацията, всички етикети на традицията. Сякаш над главата му са минали всички времена на историята, всички векове на културата, и той се изправя като някой свой далечен предшественик, който броди сред упойващите миризми на природата, оставен на инстинктите си за живот, на здравите си мускули, на тънкия си слух, на изостреното си обоняние. Той посяга на всичко, каквото му хареса, защото още не знае какво е позволено и какво — не. Неговите импулси са поетично цинични, той не познава чувството за срам и душата му се разхожда гола сред хората. Той сякаш не познава всички ония мрежи на обществото, които ни оплитат, които усложняват измеренията ни, правят ни скрити и лицемерни, налагат ни да прикриваме с разни многоцветни парцали тайните си желания. Неговите желания са очарователно безсрамни, неговият егоизъм е дивашки наивен. Д-р Кръстев му пише: „Твоят егоизъм не е нещо по-голямо от нашия, хорския въобще, но ти не го мачкаш, което ние правим с болка често“.[1] Как да го „мачка“. Та на него не му идва на ум, че желанията могат да се прикриват, че чувствата могат да бъдат срамотни, че в обществото, сред хората, ние не сме свободни, не можем да изповядваме най-тайните преживявания на душата и плътта.

Неговите „Пипина“, „Черните очи“, „В една градина“ и др. са драматизации на любовната игра. Тук страстта е девствена, чиста, цяла и неусложнена, такава, каквато я виждаме в природата — сладострастна

[1] Архив на К. Христов в ЦДИА, оп. № 1, арх. ед. № 300.

забава, неудържимо привличане. Съзнанието е помътено и потиснато, заповядано му е да мълчи, властвува непобедимият инстинкт, волята на природата за съединение.

„Девойко, подлуди ме!“ — Тя се смее,
върти се около мен, подскача, пее
и дума ми: „потрай. . .
кога си легне мама. . .“ — обещава —
ехе, но колко ума до тогава
ней до-щат — кой я знай!

(„Пипина“)

Или:

Тя бяга, но плетат ѝ се краката.
Той гони я към най-зашумен кът. . .
Ей спръпа моме, пада на тревата.
Той — знае му редът.
Ах, колко обич във очи ѝ свети!
На устничките ѝ — детински смях.
Па и не му лови тя веч ръцете —
прегръща го без страх!

(„В една градина“)

Наивната циничност на тия картини ни кара да си представяме, че сме попаднали в някое скрито кътче на природата и наблюдаваме непозволени нейни тайни. Това мощно привличане на плътта, тая натуралистична голота на инстинкта за живот, тоя могъщ трепет на всички сетива ни връщат към някакви първоизточници на нашето съществувание, към най-древните сили, към прастарите основания на живота. Тук има изобилие на живот, преливане на жизнена енергия, аморализъм на природата, която две пари не дава за нашите норми, за нашите рационални основания, за картонените постройки на нашия морал; която с лекота и безгрижие си взема всичко, което ѝ принадлежи, всичко, което ѝ потрябва от нас, без да се съобразява с надеждите ни, с отчаянието ни, с вярата ни в духа и разума.

У Кирил Христов тая жизнерадост и пълнота на изживяването, това изобилие на живот, това пълно отдаване на стихията на природата преминава всяка граница на позволеното, става болезнено и опасно. Но у него говорят древни сили, по-древни от силите на човешкото общество, на нашия разум, на нашата нравственост. Иначе от къде ще има той куража да каже на родния си край — „мъртвило“, да се прощава снизходително с родината си — „напускам те без жал“, моя тъжна, бедна, жалка страна, мен ме чакат чужди земи, прекрасен скитнишки живот, чудни приключения! И то в години, когато разпокъсаният български народ живее с въжделенията и надеждите за обединение, за пълнокръвен и цялостен национален живот, когато след Освобождението вълната на националното чувство още не е спаднала. Но той се е родил преди нацията, тоя номад не познава това чувство, за него родината е там, където му е интересно, където има вълнения, приключения, авантюри. Той се е родил в древно пастирско племе, което скита по полята, и неговата кръв се разгорещява при вихрена езда из безкрайните степи на земята, под най-различни съзвездия, под вечно меняващи се небеса. Когато неговият кораб преминава покрай тихи брегове, видът на бедните селца и градове, зараснали на брега, го карат да изтръпне — какво би станало с него, ако би бил принуден тук, закотвен, да прекара дните си!

И хвърлям поглед аз към небесата,
към безконечний на звездите ред,
и мисъл страшна студеней душата

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

(„Напред“)

Той сам изповядва в една анкета пред Михаил Арнаудов,[1] че „най-опасното нещо“ е хоризонта. Борбата със земята, тежкият труд над почвата, плодовете на земеделието никога не са го вълнували. Неговият поглед е все нагоре, към звездите, компасът и ориентирът на древните скитници и мореплаватели. Той смята, че за робите е дадено да ровят земята. Той никога не е изпитвал тоя български трепет от пръстта, от черноземa, защото тоя трепет е свързан със заседналия живот, с историята, културата. Той усеща трепетите на доземеделския, докултурния ловец и пастир. Това скитнишко опиянение, тая жажда за наслади и волен живот той най-добре е изразил във великолепното си стихотворение „Скитник“, което Пенчо Славейков най-напред нарече „най-хубавото лирическо стихотворение в нашата поезия“, а по-късно, през 1906 г. — „душевно настроение на онези, които безсмислено се лянкат на кораба по световното море“.[2]

Потекоха като на съне дните,
понесе се скиталец по светът,
че млад бе той: морето и вълните
не можеше да гледа от брегът.

Замина той — и за всегда замина
по непознати крайща и земи
но вред намери весела дружина,
но вред намери вино и моми.

Минаваха години след години. . .
То беше сън, то беше дивен сън. . .
И той живя — и без да си почине,
без да скъпи ни младост, ни огън.

А пак не свари да си отжнвее,
защото драг му още бе света,
кога сети, десница че слабее,
кога го изненада старостта.

И дойде ден. . . Зачуден той се взира:
какъв е този непознати бряг?
А корабът лети напам, запира,
оставя старци — и потегля пак.

Тогас едвам събуди се морякэ,
тогас едвам се старецът свести. . .
Но свойте младини той не оплака!
Но клетва му сърцето не смути!

Как може Пенчо Славейков да разбере душата на тоя скитник! Той, който имаше европейско образование, беше типичен българин със своята оседналост и любов към българската земя. Той беше кръвно свързан с

---

[1] Михаил Арнаудов, Как създава Кирил Христов, сп. Литературна мисъл, 1965, кн. 2.

[2] Пенчо Славейков. Събрани съчинения, т. IV, Три български л-ни списания, т. V, Българската поезия.

Балкана и неговите легенди, с възрожденските идеали на своя баща, със своя народ и неговите надежди за по-хубав, по-културен живот. Артистичното гурбетчийство и волност на Кирил Христов за него е психологически неприемливо, неговият български нос подушва тук чужда кръв, друга раса. В техния личен конфликт освен всичко друго се сблъскват идеологическия далтонизъм, идейната незаангажираност и лекомислие на Кирил Христов и интелектуалния и културен драматизъм на Пенчо Славейков. Това са два противоположни типа. Докато Кирил Христов носи психологическия елемент на авантюризма, артистичната жизнерадост и безгрижие в поезията, Пенчо Славейков носи в душата си целия трагизъм на нашето културно и историческо развитие. Единият е типът на строителя, културния тип на цивилизацията, на заседналия живот и традицията. Другият е антитрадиционния, докултурния, който не оставя нищо след себе си, който лети с мъжки песни по световните морета, разпилял по вятъра всички исторически спомени, опиращ се само на здравите си инстинкти, на волята си за живот. Единият е човек на градивните идеи, на философията и общественаta проповед, другият е антиобщественият, разрушителният, един нахален щурчо.

И Кирил Христов много се учудваше, че литературната общественост отдава предпочитанията си на Пенчо Славейков, въпреки че неговата собствена псезия, както на него му изглеждаше, има повече блясък и лекота, повече жизнерадост и артистична енергия. Обществото разбира, че Пенчо Славейков е по-близо до нуждите, до психологията, до необходимостта на нашия живот; че той е българинът, строителят на живота. Той може да бъде учител и водач; той е преболедувал и боледува от нашите културни болести, от нашите духовни конфликти като народ, като национална особеност; че неговите корени са дълбоко в българската земя. А тук вече много малко значение може да има поетическият талант, блясъкът на литерутурните дарби, художническата сила. Колкото и да се надяваше Кирил Христов, че с таланта си ще затъмни малко тежката и умозрителна поезия на Пенчо Славейков, колкото и да очакваше признателност от страна на обществото, той нямаше да я получи. Той нямаше идеи за културно строителство, нещо крайно необходимо за едно младо и неуредено общество като нашето през тоя период, той бе лишен от социални рефлекси, от социална мисъл въобще. Ако през 90-те години беше допаднал на настроенията на времето, ако тогава несъзнателно беше станал изразител на някаква обществена необходимост, то през 900-те години потребностите на общественото и културно развитие на нацията изискваха друг тип хора, той беше изхвърлен от това развитие и никога вече не можа да го догони. Неговите възможности вече не можеха да покрият големите му амбиции.

Подразбира се, че от тоя моряк и скитник не можем да очакваме социално чувство, обществени идеали, граждански трепети. През 90-те години той стана ярък изразител на бягството от обществените идеали в част от интелигенцията.

Животът разумен, слава, идеали?
Таз песен стара днес ми се не пей:
със нея — струва ми се — днес се хвали
тоз само, кой не знае да живей.

О бягайте, идете вие там —
при ваште идеали вий идете. . .
А мене ме на мира оставете
да поживея, както аз си знам.

Може ли неговата бушуваща енергия, неукротима жизненост да бъдат подчинени на социалния императив; тая вакханалия на пролетните сокове — да бъде включена в рамките на порядъка! В него лудува необуздана стихия, сляпата сила на живота — бясна, протестираща срещу всякакви вериги, срещу всяко посегателство на нейната свобода. Това е сила разрушаваща, непризнаваща никакви прегради. Затворена в индивида, тя го убива, тя го владее и опустошава. Тоя „Химн“ е волен вик на плътта, отпусната на свобода, бясна жажда за удоволствията на живота.

Често в тогавашната и по-сетнешна критика по повод хедонистичната поезия на Кирил Христов споменават думата „анакреонтична“, дори, ако се не лъжа, името на Омар Хайям и други поети от тоя род. Мисля, че сравнението е неуместно. Кирил Христовите мрачни оргии на плътта нямат нищо общо със светлия, просветен скептицизъм на Омар Хайям. Тоя безбожник и пияница, тоя възвишен и елегантен циник познава цялата изтънчена източна мъдрост, той е болен от познание, затова се разведе с книгите и философията, за да прегърне мъдростта на виното и любовта. У него скептицизмът е философия, неговият хедонизъм не е усещане и преживяване, а мироглед. Тоя изящен и ироничен мъдрец, у когото източната грация и поетична чувственост се съчетават с учеността на астронома и математика, е разочарован от науката, тая суха стара мома. Значи, неверието идва у него post factum, след културата, след като е изпил всички опасни нектари на духа. Затова той предпочита уханията на розите, хубавите жени, тъмната прохлада на кръчмата пред сухите плодове на познанието и разума. Докато Кирил Христов не познава еликсирите на духа, опасните болести на разума; той не се е отделил от първичната си същност; той е млад езически жрец, примитивен и страстен, който служи на своето божество — жените и виното.

Анакреонтичната поезия е наистина поезия на жизнените наслади, на плътската любов и удоволствия. Тя е възпяване на виното и жените, на радостта от преживяванията на мига. Тя е отрицание на идеалите, градивния труд, скептична насмешка над човешките амбиции и цели. Но тя е светоотношение, философия, декадентски уморена и изнежена. Анакреонтичната поезия е плод на цивилизацията, тя идва след разцвета на културата, след разочарованието в културата и идеалите. Затова е аристократично скептична, развлечение на болния и изчерпан дух. У Кирил Христов хедонизмът не е философско-поетично начало, а жизнено чувство. Неговата поезия е силна, варварски свежа и неуморена. Тя не е болест на духа, а радост на плътта, ликуване на жизнените сили, излъчване на една докултурна душа, недокосната още от отровите на духа. Еротизмът на Кирил Христов е естествена жизнена потребност, жизнено изразходване на млади сили, а не изтънчен епикуреизъм на аристократично изхабена душа.

Еротичната поезия на Кирил Христов му донесе най-много популярност и слава. Неговото име винаги се свързва с представата за любовна лирика. В нашата литература той й даде право на съществуване, той я санкционира, като я превърна от безплътно, мъгляво, общо място в поезията в реално чувство.

Любовта у Кирил Христов не е свързана с нищо платонично, лунно, сантиментално и възвишено. У него тя е нещо знойно, горещо, едно неудържимо привличане на устните и телата. Лишен от историческа памет, той сякаш е лишен и от лична памет. За него миналото е сбор от случки и факти, но новата страст изтрива в съзнанието му всичко и той живее само с настоящето. Само с това, което може да се види, което е дадено на сети-

вата. Не е ли до него обектът на неговата страст, не възпламенява ли кръвта му, не бие ли сърцето му от желание, той няма какво да ни каже. Тогава сърцето му е празно, душата му е равнодушна. Когато говори за миналото, той става неинтересен и скучен, стиховете му стават вяли и отпуснати. Достатъчно е да бъде до него любимата жена и сякаш стихът му се изпълва с кръв, с живот, със звуци и енергия.

Той трябва да чувствува нейната плът, нейния поглед, иначе въображението му угасва. Той може да разбира само конкретното, непосредственото, всичко друго за него е вятър и мъгла. За него жената няма никакви тайни, не е никаква загадка, а само обект за обладание. В неговата любов няма нищо съзерцателно, нищо мечтателно.[1] В едно стихотворение той казва:

Душа, о мила, търсех аз във тебе,
съкровищница чиста на мечти.

Но това е само риторична фигура. Какво би направил с тая душа, щом страстта му угасне, щом се осъществи тайното намерение на природата? Тя престава да играе роля в живота му, не може да бъде извор на вълнения, на сладостно съзерцание, не може да разпалва въображението му с мечти по красота и съвършенство. Той е лишен от импулс към метафизичното, отвъдното, крайното. Щом изчезне привличането, желанието, свършва всякакъв живот, сърцето му е мъртво за любовта. Може да го съживи само ново желание. И така до безкрайност.

У Лилиев жената е безплътната Ничия Никога, въображаемата любов, мечтаната херувимска, изплетена от лунни лъчи красота. В българската поезия Лилиев и Кирил Христов са двата полюса, двете крайни страни в отношението към жената. У Лилиев тя няма плът, той никога не я пожелава. У Кирил Христов тя е само плът — грешна, сладостна, гъвкава, упойваща. У него жената е — „трепетни устни", „безумно сладострастни очи", „топломраморни гърди". Обект на неговите мечтания е тя — „плътта на дълги си мечтания". У него тя е жизнерадостна, здрава, силна самка, която се отдава с упоение на любовната игра, дръзка, предизвикателна. Всяка мечтателност, меланхолност у нея би убило желанието. Тя трябва да бъде като него изпълнена с живот и енергия, палавата Пипина, знойната Розалия.

От жената Кирил Христов иска тя да постави над всичко любовта, да бъде жрица, която свещенодействува, да превърне в олтар леглото на измяната. Той иска тя да забрави всичко на света, чувството за дълг, надеждата за светли, тихи дни, женската си чест и върховни задължения:

Аз клетва исках — клетва над главите
на рожбите ѝ — още същий ден
тя да презре чест, дълг за дни честити,
за да побегне с мен.

И за какво тая страшна клетва? За осъществяването на една страст. Какво ще получи тя в замяна на нейното престъпление спрямо своя женски дълг — поетовото горещо, лудо сърце — една съвсем ненадеждна гаранция. Защото той не може дълго да остане в робство на една страст. Тоя властен самец взема своето, където го намери, и по-нататък нищо не го занимава.

---

[1] Вж. Владимир Василев, Мотиви из нашата любовна лирика Сборник „Мисъл", 1910 г.

Майка за любов те е родила —
не да туряш примки ти за мен:
да се любим ние днес, о мила —
що ни трябва утрешния ден?

Остави ме с пламенни целувки
да обсипя твоето лице,
па недей с тез дяволски преструвки
в робство кани моето сърце.

То е птичка, що се мъчно вдава,
днес е тука — утре отлетя;
но във всяка шубрака оставя
по една вълшебна песен тя.

С егоизма на творческата личност той, както и на всичко, гледа на жената като на обект за творчество. Щом тя му е послужила за „една вълшебна песен", вече е изпълнила предназначението си. Тя е платила своя данък на изкуството, по-точно, дала е тая жертва, която се вгражда в основата на всяко дело. Д-р Кръстев му пише в едно писмо: „За теб жената не е нищо друго, освен жена — нито е дори човек."[1] Това е истина. Къде в своите стихове той се интересува от жената като личност със своя стойност? Неговата любов е едностранен стремеж, ние виждаме едната страна, неговите желания, неговите стремежи, неговите трепети. Тя е само пасивният обект, повече или по-малко привлекателен, но неодухотворен, ням, без психически живот, без ответни реакции. Между неговия и нейния психически мир не съществуват връзки и преливания. Тя може да причини страдание, може да измъчи, може да даде върховно блаженство, но винаги като общо, родово отношение. Тя е само вид, представителка на своя род, на своя пол, но в неговата поезия не се е отделила още от природата, не е израснала до индивид. В един свой „царски сонет" той, сякаш под напора на някакво атавистично чувство, казва:

Вий за безумства сте ни завещани
от патриарсите на рода мой.
Къс път е вашия,но, о желани,
пресича нашия многажди той.

Тук говори древен варварин, чиято нееманципирана мисъл не може да диференцира стойностите на своя имот — своите шатри, своите стада, своите жени и челяд. За него всичко има еднаква цена и животът му е невъзможен както без буйните му коне, така и без чернооките хубавици на неговия шатър.

Крайно субективен, Кирил Христов е неспособен да проникне в чуждата душа. Обективното разглеждане на чуждия душевен свят се постига с познание и осъзнаване на собствения душевен свят. Лишен от чувството за самопознание, неотделил се от себе си, лишен от възможност да се превърне сам в обект на собственото си наблюдение той не може да вникне в женската душа. Той не е просто психологически късоглед — той не се интересува от чуждия мир, няма сетива за него. Той познава само една форма на съществуването — а з с ъ м. Аз живея, аз съществувам, аз страдам, аз искам. За него съществува само първо лице на глагола. Затова в любовта той само иска, налага мъжката си мощ, без да дава нищо. Към жената той пристъпва като към свое наследство, завещано му от прадедите. И ако му кажете, че това е така, той много би се зачудил. Малко ли

[1] Архив на Кирил Христов в ЦДИА, оп. № 1, ар. ед.№ 300.

сълзи е проливал от любов, малко ли е страдал от женското равнодушие и измени, малко ли лудории е извършил през живота си за тях? Да, но кога е простил, кога в душата му е оставал само сладък спомен, тиха, нежна тъга? Неговите елегии не са светли, възвишени резигнации, нежно страдание. Елегията е мека тъга, тъжен размисъл, живот в спомените, в миналото, в друг свят. А в неговите елегии святкат светкавици на злобата, нараненото самолюбие, блести острието на отмъщението. Неговото страдание тук е чувствено, една почти физическа, незаглушена болка.

Ела — и виж от мен какво направи!
Нарадвай се! Нагледай ми се ти!
И после питай мога ли забрави. . .
И мога ли ти някога прости.

Щом тя го е наранила, вече се превръща в „престъпница", „враг на щастие и покой", той трябва да я забрави, той не може да понася страданието. Страданието у него не се превръща в извор на художествени ценности, то не облагородява мисълта му, не предизвиква оная съсредоточеност и вглъбеност във вътрешния мир, както у някои философски натури. Той го изживява непосредствено, като зъбобол, който причинява безсънни нощи, разстройва нервите, но щом премине, не оставя никаква следа. След всяка болка той се чувствува все тъй млад, готов за нови битки. Болката у него не засяга духа, не дава тласък на мисълта, освен причинения страх от нова болка. Той може да твори само обхванат от радост и повишена жизненост, за страданията на духа никога няма какво да каже. В страданието той вижда нещо унизително и срамно, според него то е дадено за роби. Няма по-висша ценност за него от здравето.

Много интересно е отношението на тая елински жизнерадостна душа към чуждото страдание. С какво презрение говори той за болестта на Пенчо Славейков, това „болно, дърто дете", за „спарения дъх" на неговото легло на болник![1] Една болест, която за Пенчо Славейков беше почти гордост, защото подхранва здравето на неговия дух. Но за Кирил Христов изкуството е само „ритмика на здравото свободно тяло".[2] За Леопарди той казва: „Леопарди никога не ми е допадал със своето черногледство, още по-малко със своя безрадостен живот."[3] Той не познава състраданието. Най-голямата му гордост е тая, че е познал всички любовни сладости, че никога не са му липсвали женски ласки, че е имал всички „необходими" преживявания на волната, бодра и здрава младост. Той никога не допуска, че може да съществува силен, могъщ дух при тъжен и безрадостен живот. Според него страданието само осакатява душата, озлобява, превръща човека в нищожество.

Това е елински ужас от страданието и смъртта, елинска незаинтересованост към трансцендентното. Той е тъй далеч от християнския култ към страданието, християнското състрадание и порив към отвъдното, безкрайното, че е просто смешно да слушаш неговите разсъждения за мистичното, за мистицизма, който при по-голямо старание сме щели да открием в неговите произведения. За тоя човек не съществува нищо друго, освен земята, тук е неговият свят, в даденото, чувствуемото; отвъд усещането за съществуване за него е само н и щ о т о. Само природата, само страстите, само болката и наслада от съществуването са познаваемото за него битие.

---

[1] К и р и л Х р и с т о в, Пенчо Славейков, сп. Българска мисъл, 1941 г., кн. 2.
[2] Пак там.
[3] К и р и л Х р и с т о в, По повод романа „Бездна", сп. Българска мисъл, 1939 кн. 1.

*

Как българската демократична и социалистическа критика и кръгът „Мисъл“ през 90-те години преценяваше поезията на Кирил Христов? Д-р Кръстев например е едновременно очарован и малко стреснат от необикновено буйния млад лирик. Той казва, че Кирил Христов страда от излишък на сили и жизненост, че у него това е болестно състояние. Той боледува от здраве. Страстта у него заглушава интелекта, социалните чувства, алтруизма и т. н. С безпокойство критикът забелязва „отсъствие на обективни интереси“, на „всяка следа на идейни чувства, идейни интереси“. „Върховните световни проблеми, великите човешки идеи като да не съществуват.“ И след като цитира „Химн“: „Подобни оргии на чувствата са простими на художника, само ако той на другия ден ги изкупва с творения, пълни със страдания, творения, писани с кръвта на сърцето му. И само онзи художник, който ги е изкупил така — и в живота, и в стиховете си — и се е простил с тях, за да прегърне идеалите и да умре с тях и за тях — само той има в своя дух условия за едно правилно и здраво развитие“.[1]

Пенчо Славейков също е във възторг от него, но и той отбелязва почти същото. След като обръща внимание върху простотата и изяществото на формата, като изтъква предимствата на неговите естествени песни пред собствените му „Момини сълзи“, той казва: „Смущава ни неговата невъздържаност, жизнерадост. . . Защото едностранчивата жизнерадост е вече болезнен симптом. Една умствена дисциплина, като противовес на бесът на темперамента, би подействувала благотворно.“[2]

Антон Страшимиров е по-краен в утвърждаването си. Според него поезията на Кирил Христов има голямо социално и обществено значение. В какво се състои то? Ето неговата малко особена логика. В „Трепети“ с най-голяма художественост и завършеност се отличават „еротично-вакханалните“ стихове. Значи тях авторът е работил „с най-ведро поетско самосъзнание и творческа грижовност“. Това показва, че поетът съзнава силата си и преимуществата си в една жалка обществена среда. Той съзнава обществената си мисия: да издига у тоя народ чувството за собствена стойност, личния характер и достолепие, да накара довчерашния роб да се почувствува индивидуалност, със свое достойнство и цена. „Овчедушните благоразумие и въздържливост са присъщи само на роба: раждат те низост, тесногръдство, злобливост“. Кирил Христов иска да накара тия заети със злобата на деня и ограничени хора да ценят „чашата на живота“, радостта на мига, да се освободят от вечната грижа за утрешния ден — нещо, което създава индивидуалност, превръща човека в личност. В това, според него, се състои самосъзнанието и самоконтрола на младия поет. „Еротическия навей в нашата лирика се диктува и от нуждите на нашия живот, значи е своевременна.“[1]

Социалистическият печат взема рязко отрицателно отношение към еротиката на Кирил Христов. В „Ново време“ (кн. 4, 1898 г.) Георги Бакалов (Базаров) в рецензия за „Трепети“, като признава „известно майсторство на стиха“, намира, че „липсва искреното чувство и остана лустросаната плътска чувствителност“. „Умствена пустота и гнусно сладостра-

---

[1] Д-р Кр. Кръстев, рецензия за „Трепети“, сп. Мисъл, 1898 г., кн. 3.

[2] Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. IV, Три български л-ни списания.

[2] Антон Страшимиров, Наш лирик пред нашенска критика, сп. Праг, 1898 г., кн. 5. В статията става дума за рецензията на д-р Кръстев за „Трепети“, която Ант. Страшимиров рязко критикува.

стие — ето как може да се резюмира нейното съдържание“. На друго място („Българската литература и социализма“) той казва: „Лозунгът, даден от Кирил Христов, „жени и вино — вино и жени!“ бе прегърнат от златната младеж на буржоазията, нажадувала се за наслаждения“. В своята статия „Бягство от живота“[1] Бакалов така определя социалния еквивалент на Кирил Христовата поезия: „Трепетите“ на Кирил Христов маркираха един много важен прелом в нашата литература.“ Те са „лозунги на новоизпечена буржоазна младеж.“ „Буржоазията беше победила в живота, тя вече можеше да предостави на своята младеж насладите на изкуството.“

Димитър Благоев в статията си „Еротика и социализъм“[2] казва, че еротичната поезия на Кирил Христов „не е нищо друго освен идеологическо изражение на чувствата“ на българската буржоазия. Общо в целия социалистически печат[3] поезията на Кирил Христов се разглежда като бягство от живота и социалните борби, като израз на „израждането“ на българската буржоазия. Тесняците не можеха да възприемат неговия индивидуализъм, липсата на социални проблеми у него, идейната му безхарактерност, неговата жизненост и жажда за наслади. Те го свързваха идейно само с развитието на българската буржоазия. Неговата поезия разглеждаха само като израз на буржоазната идеология.

Жалкото за истината е, че тя винаги се намира някъде по средата. Днес, около 70 години след преценките, които са правени тогава за поезията на Кирил Христов, ние имаме възможност да видим, че във всичките тия противоположни гледища се съдържа по нещо от истината. Не може да се отрече, че лозунгът „Жени и вино!“ през цялата история на човечеството винаги допада на реакционните елементи на обществото. Наистина укрепващита и развиваща се българска буржоазия имаше нужда от такива лозунги в изкуството. Побеждаваща в живота, тя вече иска да се наслади на неговите блага. Пуританизмът и строгостта на българските нрави от следосвобожденския период стават вече пречка за нейното развитие, те не могат да бъдат норма за буржоазно развитата личност. Капиталистическото общество има нужда от личност, освободена от патриархалния, корпоративен морал, от суровия колективизъм на рода. В капиталистическия мир на човека е даден пълен простор за проява на егоистичните му стремежи и индивидуализъм. Буржоазната личност е освободена от чувството за колективна отговорност, братско сътрудничество в общия труд, тя е оставена сама на себе си, на своите амбиции и желания. През 90-те години Кирил Христов допадна на голяма част от интелигенцията, защото в неговата поезия вика от радост и свобода една незаангажирана с никакви морални и социални отговорности личност. В нея егоизмът на индивида, неговият краен индивидуализъм се издигат в култ. Тук сякаш е отменен законът, повинността, принудителната служба на общността. Тук няма задължения и отговорности, няма тежко служене, потискане на индивида за сметка на обществото и неговите цели.

В тоя период България не е изживяла още своите национални амбиции, още е жив споменът от Априлското въстание, сенките на Ботев и Левски и на всички герои и мъченици на националноосвободителната борба още се изправят пред погледа и тревожат, измъчват; имената на Батак и Перущица и на всички свети места стоят отпечатани в паметта. Социалните неу-

---

[1] Съвременник, 1909 г., кн. 7.

[2] Ново време, 1898 г., кн. 6.

[3] Пак в Ново време, 1904 г., кн. 4, Димо Кьорчев взема по-положително отношение към Кирил Христов, разглеждайки неговите Избрани произведения.

редици и противоречия на една още неуредена държава и едно неразвито общество предизвикват недоволство и тревога; вълците на първоначалното натрупване вече са започнали дейността си, в обществото съществува един хаос от нерегулирани, неясни отношения. Всичко това намира естествен израз в социалната поезия, „възникнала под влияние на икономическата ломка и на руската народнишка литература, вапсана при това с боята на социалистическите увлечения.“[1] Цялата тая поезия носи елегичен тон поради жалкото положение на народа, тежкото стопанско и културно състояние на младата държава. И в тоя период неочаквано се появява един лирик, който започва да пее за личните си радости и страдания, за любов, за нежните трепети на сърцето. Уви, животът си иска своето, не може да се живее само със спомени за миналото, сърцето заявява за правата си. На всекиго в един момент му се иска да каже — по дяволите разумния живот, по дяволите идеали и миражи. Кирил Христов улучи времето, когато на българската буржоазия в момент на слабост ѝ се искаше да каже точно това, въпреки големите си исторически отговорности. И той стана любимец на младежта. Александър Балабанов казва, че за онова време само Ботевите песни са можели да конкурират популярността на „Песни и въздишки“ и „Трепети“. „Тези песни тъй тихо, тъй меко, тъй сладко пареха душите ни“.[2] Кирил Христов става шлагер. Много негови стихотворения са сложени на песни, които и до днес се пеят по кръчмите. В поезията вече се пее за любовни въздишки, за майски нощи, за волност, за луди младини, и то с такава поетична дарба, с толкова артистичност. Той не забранява никакви прищевки на сърцето си, никакъв лъжлив срам не го ръководи. Неговите песни санкционират свободата на любенето сред тоя пуритански свят, правата на страстите и капризите сред сериозните идейници и сектанти на духа. Недълбок, неусложнен, ясен и примитивен, той може да бъде разбран от всеки. У него няма сложни идеи, и всеки, който е уморен от гражданственост и сериозност, може да прегърне неговата проста философия. Всеки, който има да пилее младост. . . и пари може да задоволи душевните си потребности с неговите лозунги. Всеки гуляйджия и майчин син може да му бъде брат във виното и любовта. Тук няма нищо сложно и неясно, въпросът е имаме ли право „да си поживеем“, както си знаем, или трябва да се впрягаме в хомота на някакви си граждански и национални идеали и миражи.

Но това е само едната страна на въпроса. Най-напред не всичко в поезията на Кирил Христов се свежда до грубата еротика и хедонизъм. Въпреки тия елементи неговата лирика е един реализъм на човешката душа. До Освобождението душата е потисната, тя няма право да се разкрива, няма право да заявява за себе си. Въобще робските условия и патриархалното общежитие потискат всяка по-ярка изява на индивида.[3] Вазов, който е израснал и възпитан в патриархална среда, си остава една свенлива, затворена българска душа. Той няма кураж да изнесе сърдечните си преживявания в целия им естествен реализъм. Дори с „Люляка ми замириса“ той прави една мистификация, като представя стихотворенията там за преживявания на младостта си.

Ако вземем цялата предосвобожденска литература, ще видим колко малко място е отделено в нея на личния живот на човека. Тук всичко е

---

[1] Георги Бакалов, Бягство от живота, Съвременник, 1909 г., кн. 7.
[2] Ал. Балабанов, Кирил Христов, в Мир, 1926 г., бр. 7742.
[3] Владимир Василев, Мотиви из нашата любовна лирика, Сб. Мисъл 1910 г.

подчинено на общата цел, на народностните идеали, индивидът тук има малко значение. Разбира се, възрожденските дейци като личности са великани в сравнение с тия, които идват след тях. Но изкуството, представите, категориите на мислене и т. н. на Възраждането до известна степен са в рамките на родовото. Възрожденската душа все още не е еманципирана от общността. Колкото и да изглежда странно и невероятно, все по-голямата еманципация на индивида след Освобождението води към неговото издребняване, разцепване и раздробяване, а в изкуството именно това издребняване на личността води към нейното психологическо уплътняване. Психологическият елемент в изкуството се засилва все повече именно след Ренесанса. До Освобождението личността принадлежи повече на общността, отколкото на себе си, и затова нейният вътрешен мир има малко значение, не представлява интересен терен за изследване. Каква страхотна разлика между отричането от всяко лично щастие в „До моето първо либе“ и тия думи на Яворов:

Че няма зло, страдание, живот
вън от сърцето ми. . .
Че няма дух и няма вещ
вън от гърдите мои — пещ
на живия вселенен плам,
на цялата вселена храм.

Това е един неотвратим диалектически процес, който се извършва в цялото световно изкуство след Ренесанса — сякаш човешката душа, прокудена от общността, трябва да изживее всичките приключения на своята самота и нещастие, на своята прокълната самостоятелност и свобода, за да се завърне отново в лоното на общността, вече обогатена от своето пътешествие, на един нов етап от своето собствено развитие и това на рода.

Ако от тая гледна точка анализираме поезията на Кирил Христов през 90-те години, ще видим, че тук имаме работа с една личност, несравнимо по-дребна от личностите на Възраждането, но вече напълно еманципирана от рода, от нов тип, с ново светоотношение. За него вече няма нищо по-важно от неговия вътрешен, душевен свят, респективно — най-любопитната, най-значителната, най-чудната и достойна за изкуството гледка е психологическият мир на човека. Неговата поезия е правдива повест на неговото сърце, на неговите преживявания. Независимо от това дали ще харесаме или не тая повест, ние имаме една правда, една неподправена истина. Това, което до тоя период трябваше да потискаме у себе си като нещо срамно, не за пред хората, изведнъж се оказа, че може да бъде поетично, красиво, че то също има право на живот, че неговото потискане води до осакатяване на душата. Той възвиси любовната поезия до истината. Пък и не само любовната. Той е толкова непосредствен лирик, че всяко чувство у него излиза на бял свят в своята девствена чистота, необременено от мисловност, цялостно, автентично. Той изгони от лириката всяка абстрактност, всяка безплътност и сладникав сантиментализъм.[1] В поезията той даде живот на живата човешка страст.

В тоя смисъл можем да разберем думите на младия Антон Страшимиров — „еротическия навей в нашата лирика се диктува от нуждите на нашия живот“. Тръгнала по пътя на капиталистическото развитие, България не можеше да остане със своята родова психика. Нуждите на живота диктуват освобождаване на човешката личност от коравия морал на до-

---

[1] Вж. Никола Атанасов, Поетът на майските копнежи. Периодическо списание, 1908 г.

освобожденска България. Това е сякаш разпукване на някаква дебела кора, за да избликнат от сърцето неподозирани богатства. Сякаш личните душевни преживявания са извадени от влажни подземия на ведри простори, под топли слънчеви лъчи. Това е един процес на разкрепостяване на сърцето, който ще продължи по-нататък с Яворов, Дебелянов, Димитър Бояджиев, Лилиев и т. н. Без Кирил Христов не можем да си представим тоя процес, той даде първия смел и дързък тласък в тая насока. Разбира се, в някои отношения неговата поезия беше просто беснуване и разгул на индивидуализма, пароксизъм в самоутвърждаване на личността, обожествяване на вътрешния живот и първична страст. Но никой не може да му отрече заслугата, че той издигна сърдечните човешки страсти до поезия, откри пътя на психологическия реализъм в поезията. Затова той може да се смята за етап в нашата поезия. Мисля, че от тая гледна точка трябва да разглеждаме неговото значение за нашата литература и въобще за нашето културно развитие. Като такъв той принадлежи на демократичната българска култура и на българския народ, а не на българската буржоазия.

*

Кирил Христов е южен, средиземноморски тип. Още като младеж той посещава Италия, която му прави неизразимо впечатление. Той сякаш е за нея роден, за нейната чувственост, за нейното слънце и зеленина. Италианските поети Данте, Кардучи, д'Анунцио, Стекети и др. силно му влияят. Той сам отрича тяхното влияние и казва, че дължи всичко главно на руската поезия и на българската народна песен.[1] Но е явно, че е повлиян от дръзкия еротизъм на д'Анунцио, че неговят стих има една средиземноморска простота и лекота, една естествена изящност и яснота, свойствени на южната поезия. Нищо северно мъгляво и философично, никакви северна отвлеченост. Щом започне да философствува, щом се опита да създаде рефлексивна поезия, да решава в стихове световните загадки, той жалко се сгромолясва. Както казва д-р Кръстев, у него интелектът още не се е диференцирал от волята.[2] Неговият свят е заключен между плътния купол на южното небе и земята, конкретен, материален, чувствен, тук му е съдено да живее и твори, той му е даден от бога, тук му е силата. Той го познава, той го усеща с мощно надарените си сетива, усеща неговия пулс, неговото сърце. Той е слят с този чувствен мир и живее в един ритъм с него, сякаш не се е отделил от живота на природата и живее с нейните тръпки. Той е в пълна хармония с нея. Едва ли друг български поет е пресъздал с такава пластичност и яркост живота на природата. Той е живописец преди всичко. Но в същото време у него природата живее и издава звуци, движи се, пулсира.

Вазов изобразява природата върху гигантски платна с най-мощни щрихи и удари на четката, в най-общите ѝ краски, гледана в една великанска перспектива, от неподвижната точка на планинските върхове. Той се мъчи да я обхване в нейната масивност и грандиозност, в нейната скулптурна очертаност. У него тя е по-цяла, по-неразчленена, сякаш живее единен, цялостен живот, а не чрез отделните си прояви и безбройни, неизчислими дребни явления. Вазовата природа сякаш диша с гигантските си планински масиви и морета, с целите си безкрайни небеса. Той търси у нея една душа, един център. И в същото време неговото изображение се смесва с патрио-

[1] Кирил Христов, По повод романа „Бездна", сп. Българска мисъл, 1939 г., кн. 1.

[2] В. Миролюбов, По повод на една критика. Мисъл, 1901, кн. 10.

тичния и чисто човешки възторг и въодушевление. Тук той внася човешкия патос, идейността, идеологическата и философска преценка.

У Пенчо Слевейков природата е философско съзерцание, отражение на негови настроения; той ѝ налага формите на своята мисъл. За него тя е храна за мисълта, той я възприема опосредствано, чрез разума и духа. У Яворов е повече музикалност, ритъм, отколкото вещество.

У Кирил Христов природата е такава, каквато си е — вечно неподвижна и променлива, пълна с растителни сокове, оцветена многообразно, вечно творяща, създаваща, раждаща, във вечна хармония със себе си. Той не ѝ налага своите преживявания, за него тя не е чужда, сякаш не е обект; той е с корените си в нея, по тях тече и се влива в него нейната влага, нейната творяща сила.

Тъмнеят далечни балкани
и сякаш че растнат.
Залязло е слънцето, месец се кани:
несетно просторите гаснат.

Люлее се лека мъглица
натам по реката.
Притрепна нанейде самотна звездица,
и пламват завчас небсеата.

В това движение на светлините и сенките участвуват балканите, звездите, реката, небесата, луната, които бавно се превъртат по своите стари, прастари закони, същите закони, които движат космическите сфери, които не искат да знаят нищо за ония дребни бубулечки в подножието на балканите, плъзнали по кората на древната планета. Какво може да значи човекът в тая великанска хармония, в тоя величествен ритъм на майката природа. Спокойна, уверена в себе си, тя със стихийно-лениви жестове се затваря в своята нощ, оставяйки ни неми и жалки пред нейната красота и мощ. И с какви натурални подробности е описано всичко, с каква простота на средствата! Нито една излишна черта, нито един измислен детайл. Всеки рационален поет би нарушил простотата на картината със своето отношение, със своята преценка, влагайки мярката на интелекта. А Кирил Христов, изправен пред чудесата на природата, се вслушва в нейните звуци и движения, слива се с нейната хармония, чувствува се частица от нея.

Критиците тогава, и по-късно, търсят символика в неговите пейзажи, търсят в тях някаква заключена мисъл. Но каква символика може да има тук? Символизмът предполага намерение, цел, философия. Той е все пак преднамереност, мисъл, която се облича, философия, която си слага маската на природата. Но тук имаме само реализъм, точно възпроизвеждане на видяното, чутото, усетеното. Разбира се, във всяко изкуство, и най-натуралистичното, може да има символика, в един пейзаж вие можете да влагате каквото си искате съдържание, да му давате най-разнообразни тълкувания. Но това само показва, че картината е богата на съдържание, почти неизчерпаема по смисъл, както истинския живот. У самия Кирил Христов трудно ще откриете някакво предварително тайно намерение. Естествено, ако го попитате, той ще измисли нещо, ще потвърди, че е искал да каже това или онова с някое пейзажно стихотворение.[1] Но винаги е по-добре да вярваме на произведението, отколкото на намерението на художника.

---

[1] Време и съвременници, т. I, където обяснява какъв мисъл е вложил в „Параклис", „Раненият орел" и т. н.

Лист първа отронила бука кръстата
полюшна се, цяла настръхна:
глух ропот изпълни за миг самотата
и татък в горите заглъхна.

Тъй тихо е! Сякаш не искат пред есен
зефири с лист листа да свадат.
Самотно над своята бездна надвесен
изглежда как спрял водопадът.

(„Късно лято“)

Има ли тук нещо повече от звуци, които бавно заглъхват в дълбочините на гората, нещо повече от трепета на листата, от зеления цвят, от белотата на водопада, отразяващ лъчите? Или:

Звездиге гаснат в дъжд от изумруди.
Тъй бавно татък слънцето изгре.
Блестят далеч в пустинното море
рибарски лодки — леки пеперуди.

Остегнат възнак, люшка се денят,
отново като че се с дрямка бори.
Вълната тихичко с брега говори
и му разказва нощния си път.

(„Утро край морето“)

Какво има тук повече от лъчи, блясък, синьозелени цветове, топлина и прохлада, тих плясък на вълните, бели петна на лодките, сладка нега на лятното утро? Това е само материя, която му е дадена на силните, неуморени сетива, на женствената възприемчивост, на ясния и свеж поглед. Това е само вещество, което живее с безбройните си качества, което радва очите, издава аромати, гали слуха. За него то е радост и благо, то изпълва с ликуване душата му, той сякаш се потапя в това благо, за да усети с кожата си всичките му дразнения. Ние, обикновените хора, които сме лишени от неговата първобитна чувствителност, можем само да гадаем за тая хармония, за това богатство на чувствения живот. Сам той никога не е давал философски израз на своето светоусещане, никога не е намирал формулата на това светоотношение, на тоя богат живот на сетивата. Но можете ли да искате от природата да ви даде формулата за своето творчество, да ви резюмира намеренията и целите си? Тя е разпръсната във всичките си прояви, ако можете, открийте единството, целта, главната ѝ мисъл.

Какво значение и смисъл може да има за поета, че облачето затуля звездите, а след това изчезва и звездите отново блестят („Изгубено облаче“), че внезапно през нощта избухва пожар, хората се събират и стражарът надува свирката си („Един обърнат сонет“), че вятърът извива стълпове прах и ги изпраща в морето („Край морския бряг“), че пеперудата кръжи край цветовете, едва се докосва до тях и отново се издига на леките си крилца („Пеперуда“) и т. н.? Какво разумно значение могат да имат те като явления? Напразно ще търсите тук някакво интелектуално отношение, някаква мисъл. Това е просто наслаждение от разнообразието на божия мир, игра на сетивата, които не пропущат нищо край себе си, без да го забележат, сякаш поетът се превръща в несъзнателен орган на природата, чрез който тя претворява своите качества в поезия. Това не са и настроения, импресии, защото тук всичко е ярко обозначено, натуралистично определено, точно, с буквално определени качества. Но щом се опита да вложи някаква идея, алегория, да изобрази своя мисъл, тогава

нищо не се получава — „Раненият орел“, „Под сянката на облака“, „Самотен гроб“, „Старите пътища“ и др. са просто безпомощни стихотворения. В тях посредствената мисъл изсушава сочността на изображението, осакатява богатството на възприятия и чувствителност. А когато прочетете:

Месец зад облак окъсан се скрива,
вятър във ралупи черни се вре.
Дъжд самодивско хорище облива.
Вещица ссухрена билки бере.

Утро лъжовно тъмата разлюшка —
месец усмихнато лице отви.
Сред самодивско хорище вихрушка
вещица в лунните стълпове сви.

— тогава ви се струва, че тоя човек знае тайните поляни на самодивите и вещиците, че е дружел с ветровете и вихрушките, че познава живота на облаците и техните игри със звездите, че негови другари са потоците и горите, че знае езика на клоните и листата, на морските вълни и на реките. Звуците, въздишките и стоновете на ветровете и горите за него са някакъв език, който той разбира и той е в непрекъснат безсловесен диалог с природата, всичко от нея оттеква в сърцето му. Неговото внимание се спира върху най-обикновени наглед неща, върху явления, които ние отминаваме, защото нищо не ни говорят. Но ето, той забелязва дъбът, „кривнал, политнал“ над бездната и неговите жилести корени му говорят нещо, той чува глупавия брътвеж на трепетликата, когато целият горски мир спотаен се е смълчал; на него му е интересно да чуе какво си шепнат премръзналите есенни листа; едва ли някой друг поет е следил с такова напрегнато внимание как се ражда и как умира деня, как се съмва и как се мръква. Вихрушките у него живеят много богат и интересен живот — те са ту спокойни и ведри, ту разсърдени и немирни, спускат се през кумина и бягат обратно уплашени, понякога се молят край вратата, скимтят като бездомно псе и търсят приют при него, защото той ги разбира, знае какво искат да му кажат. Ние никога няма да забележим движението на два облака и техния неразбираем диалог, но той с толкова жаден поглед следи тяхното ежедневие. Ние няма да видим нищо любопитно в едно изоставено гнездо, около което прехвъркват снежинките; замръзналата река за нас е просто замръзнала река, но у него тя си има свои радости и страдания, своя драма; какво можем да видим ние в една топола, в чиито клонове пее птичка, малко ли тополи и птички сме виждали през живота си, но за него тук има една съдба.

Но нашият поглед е уморен, нашите сетива са претоварени, нашият разум ни пречи да видим света такъв, какъвто си е. Ние виждаме само растения и животни, само мъртва материя. За него всичко е живо, всяка твар, всеки предмет си носи своята съдба, отредена му във вселената. За него всичко сякаш се извършва за първи път — за първи път се съмва, за първи път се издига слънцето, за първи път блясват звездите. Затова всяко явление на природата за него е велико и непостижимо, едно дивно божие чудо в своята простота, в своята обикновеност и вечна повтаряемост. Като такова то е пълно със значимост, независимо от това дали говори нещо на нашата мисъл. Тая простота на неговите природни картини говори може би повече на духа и философията от всяка сложна и замислената символика.

*

Както казах и преди, Кирил Христов често е посочвал народната песен като един от източниците на своето творчество. На нея и на руската класическа литература, като едни от най-ранните културни влияния върху него, той дължи много. Тия влияния трябва да дирим най-напред в неговия сочен, прозрачен, точен език и в неговия пъргав, ясен стих. Неговият език е твърде предметен, земен, веществен, той може да определя тънко и точно качествата на нещата и веществото, макар че е почти непригоден за по-сложни психологически изяви, за по-изтънчена духовна изразителност, където явленията не са толкова ясни и точно определими, с толкова изяснена качественост. Но той има яркостта на народния език, неговите неочаквано богати обрати, неговата примитивно свежа изразителност. Това се чувствува дори в публицистичната му проза, в която диша много живот, в която има кръв и мускули, сила, движение. Неговата обработка на народни мотиви в езиково отношение представлява едно смешение, една амалгама от наречия от всички краища на България, но у него цялото това езиково богатство сякаш се обединява в една стихия, в един единен мощен поток, в една блестяща сплав. В тая сплав липсва прецизната обработеност и стилизираност, изящен вкус, голяма културна работа за превръщане на народното езиково богатство в достояние на книжната култура; липсва културно-конструктивният подход на един Пенчо Славейков, да кажем, но в нея бляскат лъчите на нешлифовани диаманти. Тая реч е груба и безстилна от гледище на културната традиция, но е жилава и жизнена, у нея думите са пресни, прохладни от утринната роса, с дъха на поле и балкан, сякаш току-що са създадени и още блестящи в новотата си, неизтощени от употреба, от културна анемичност.

Още в първите му обработки на народни песни има много непринуденост и естественост. Те излизат просто, като из устата на народния певец. В определени мотиви, в определени настроения има едно пълно сливане между личната нагласа, личното преживяване и начинът на преживяване у народната песен, нейната стихия, нейния психологически мир. Например стихотворението „Молба“, толкова харесвано от Пенчо Славейков поради своята простота и задушевност:

Месечинко, виторожко злата,
тая нощ недей се ти вестява:
сянка равна нек покрий земята:
мойта сянка да ме не издава.

Чака либе, драго либе Рада:
прага мие трънена ограда.

Тъмна е градинката шумата,
ала майка сà нощ в двори шава. . .
Месечинко, виторожко злата,
тая нощ недей се ти вестява.

Трудно е тука да се определи от къде започва личното творчество и къде свършва подражанието на фолклора. За разлика от по-късните му „Колибарски песни“ („Самодивска китка“) в тия стихотворения няма нищо програмно, никакви предварителни намерения, които карат художника да се нагажда към чужди нему психически състояния, да имитира душевния свят на народния певец. Напротив, у Кирил Христов няма никакво нагаждане, а една естествена близост до настроения, представи, жизнен тонус и психологическа стихия на народната песен. Разбира се, би било

невероятно едно сливане с фолклорния мироглед. Аз говоря за отделни моменти: простотата на чувствата, поэтическата примитивност на страстите, ненагласяваната, рационално търсена, а естествена цялост на духа — това е общата основа, която прави Кирил Христов непринуден тълкувател на народната песен.[1]

У П. Ю. Тодоров например народното творчество е проекция на световните нравствено-културни проблеми; у него то се стерилизира, превръща се в безплътен духовен екстракт. У Пенчо Славейков то е материал за философия на духа. Преработката на народната песен у него е напрегнат мисловен процес, той сякаш преобръща тежките ѝ пластове, под които се надява да открие тайните, затрупаните от времето морални и философски основания на народностния, български мироглед. И у П. Ю. Тодоров, и у Пенчо Славейков връщането към народного творчество е тежка работа на мисълта, именно връщане по пътеките на разума и науката, търсене на изгубената опора за духа. Те донякъде лишават народната песен от нейната поетическа непринуденост и лекокрилост, завличат я в сухите предели на книжната мъдрост, изтриват от нея прашеца на битово неповторимото, свежата ѝ натуралност, като все повече я издигат до поетически общото, абстрактното, идейното.

У Кирил Христов това е сякаш игра, поетическа забава. Той изтръгва от народната песен нейните най-живи, най-жизнерадостни звуци. Той не търси у нея мъдрост и етика, нравствени и философски норми за духа. От народната песен той иска само поезия, само красота и здраве. Вижте само неговия „Гурбетчия“, тая волна песен за лудост и младост, за радостния кипеж на кръвта и живота на воля:

Лудо-младо враня коня яха,
през глава чевре моминско маха,
конче припка, вятър вей,
лудо-младо песен пей —
де-гиди джанъм, де.

„Кат съм, море, тънко та високо,
да съм още бяло-църнооко,
що помамило би свет
лудо-младо по гурбет.
Де-гиди джанъм, де!

Я би женените разженило,
и тъкмените би разтъкмило.
Та кое не би пошло по мен,
по мене, море, луд ерген?
Де-гиди джанъм де.“

Кой е написал тая кръшна песен — дали незнайният гурбетчия, обладан от копнеж по свобода и безгрижие, или поетът Кирил Христов, жадният за любовни радости скитник, който би обходил света, яхнал врано конче, кривнал калпак над вежди? Дълбоко в себе си Кирил Христов носи тая примитивност и яснота на импулсите, тая древна простота на желанията и копнежите. Тия въздишки на радост и жалба, тия подвиквания и кръшни

---

[1] Това може да изглежда в противоречие с казаното по-горе: че Кирил Христовата поезия разкрива едно ново светоусещане, един нов тип на мислене и реагиране, различен от този на Възраждането, който е по-близо до патриархалното, фолклорното, родовото. Но аз там говорих за една цялостна морална система, за мироглед, за философско възприемане на света, за едно цялостно отношение към битието, а тук става дума за близост при поетичното виждане на света, за някои психологически допирни точки, които могат да бъдат много повече при коренно различни миросъзерцания.

жестове излизат направо от душата. Тук той не прави театър, не играе, защото по рационален път не може да се постигне тая природна грациозност на чувството и словото. Не знам кое стихотворение да посоча по-напред като пример — „Песен“ („Тъмни нощи. Сладки тръпки“), „Невяна“, „Сред хорото , поемата „Хоро“, „Пей ми душо“, „Песен“ („Мъгли се спущат“)? Тая артистичност, тоя усет за превъплъщаване в душата на народния певец са вродени в него, той ги носи в кръвта си. Оттук и виртуозността, с която си служи с целия арсенал на лиричната народна песен.

Неговата „Самодивска китка“ беше посрещната твърде несправедливо от литературната общественост. Вярно е, че в тая работа личи известна преднамереност. Той не търси в народната песен етическа и философска стойност, не търси да разгадае нейната идея и мироглед, да проникне в нейния естетически и нравствен смисъл, което да превърне в идейна основа и опора за по-нататъшното си творчество. У него няма стремеж да се преведе на езика на идеите богатствата на народната песен, да се извлече от нея общовалидното, трайното, философията. Както навсякъде, той се опира преди всичко на художествения си усет, а не на предварително изработени възгледи, на собствена естетическа линия и отношения към народното творчество. Той иска на всяка цена да сложи рими на народните песни, да ги приведе към познатите му силаботонически размери, без да се съобразява с техните особености, без да проникне в истинското им естетическо значение. „Мотивите и похватите в нашите народни песни, мисли той, са изобщо крайно груби и примитивни.“[1] На него не му идва на ум, че красотата може да се състои именно в тая грубост и примитивност и че цената на неговите преработки може да се състои в това, че народните любовни песни се адаптират към вкуса и разбиранията на съвременния читател, издигат се на една по-обща основа, че от достояние на дадена област, наречие, диалект, се превръщат в общокултурно достояние, като се изтриват и заглаждат безболезнено регионалните им особености и местно звучене. Пръснатите по различни сборници и издания песни той събира в едно, като им придава едно общо настроение, като ги подчинява на един вкус, на една творческа воля, на своите духовни особености и темперамент. И в тоя, най-общо казано, превод, ако не са запазени не само мотивите, езика, но и стилните похвати, художествените прийоми, естетическите канони и представи, цялостния дух и светоотношение на народните песни, именно в тяхната девствена примитивност, то от нея нямаше да остане нищо, преработките му нямаше да имат цена. Защото той не може да направи това, което иска от него Пенчо Славейков, да се вживее интелектуално в духа на народната песен, да извлече от нея най-общите ѝ философско-етични особености, най-общия ѝ художествен смисъл, които да пренесе в собствения си дух. Той познава само света на конкретното, сетивното. И затова неговите „Самодивски песни“ се отличават с такава живост и непосредственост, с такава свежест и автентичност на настроението. В това се състои техният чар и особена прелест. Там, където е по-близо до духа на оригинала, където, спазвайки игривостта и бурното движение на чувството, прибавя игривостта на ритъма и рими, блясъка на своя кръшен, пъргав стих, се получават великолепни, стегнати по форма и художествена завършеност песни. Вярно е, че не навсякъде сполучва, но като цяло „Самодивска китка“ заразява и увлича с единното си настроение и буен темперамент, със своята жизнерадост и виталност, със своята непосредност и пролетно вдъхновение.

---

[1] Време и съвременници, т. II.

Върху „Самодивска китка“ тежи присъдата на Пенчо Славейков, която продължава и до днес да влияе върху нейната оценка.[1] За тия песни той казва: „пустали вътрешно, дрипави външно, но пак окичени с рими, както хотентотките окичат носа, ушите и устата с халки, стъкълца и разни други джунджурии“.[2] Заедно с него Яворов твърди, че Кирил Христов върши естетическо престъпление“ спрямо народната песен. Той цитира мнението на Гр. Чешмеджиев, че това е „безсмислено паразитствуване за сметка на народната песен.“[3] Според кръга „Мисъл“ на тоя етап на духовното и културно развитие на нацията, народното творчество вече не бива да се имитира, не може да бъде жива форма на художествено мислене. То може и трябва да бъде само основа на националната литературна традиция, източник на теми и мотиви, художествен реквизит и поетика в най-общ смисъл. Но това още не доказва порочността на Кирил Христовата художествена практика. Разбира се, Пенчо Славейков е прав, но само теоретически. Живата история на литературата ни дава най-разнообразни примери за използуване на народното творчество — от най-пряката употреба на сюжета, художествения арсенал, формата, до най-общата тенденция, проблематика, символи и философия. Достатъчно е да споменем „Песнь про купца Калашникова“ на Лермонтов, приказките на Пушкин, стиховете на Тарас Шевченко, някои балади на Гьоте и Хайне, немския романтизъм и т. н., за да се види какви разнообразни форми може да приеме едно художествено пресъздаване на фолклора. Пък и Пенчо Славейков трудно би обяснил по какво принципно се различават неговите „Чумави“, „Змейново любе“, „Коледари“ и др. от „Самодивска китка“, „Хоро“, „Русалка“ и др., освен по поетическия натюрел, художествен вкус, епическия у единия и лирическия темперамент у другия поет, степента на интелектуално проникновение и т. н.

Срещу резките и несправедливи присъди на Яворов и Славейков стои мнението на Иван Вазов: „Колибарските песни“! ароматни теменужки, набрани из тайниците на народната, македонска, душа. Колко младост, и простота, и нега иде от тие мили куплетчета, тъй вещо и естествено нагласени по простонародната песен“.[4] И мнението на П. Ю. Тодоров: „Прочетох твоите „Колибарски песни“, които са нещо прекрасно. . . Едно стихотворенийце с два куплета от тия песни да знаеш, че много повече ще трае, сто пъти е по-хубаво от една цяла сбирка, пълна с мъдрини от Вазова, от всички философствувания на Пенча и от всички присмехи и шийретлъци, като твоята италианска драма“.[5]

Пенчо Славейков определя нашата народна любовна лирика като „свенлив реализъм“. Той смята, че в любовта българинът е твърде стеснителен и етичен, че в песните си дава воля повече на своя душевен копнеж и мечтателност, отколкото на непосредното си еротично влечение. В народната любовна песен той вижда приглушеност на любовното чувство, липса на дързост и реализъм в неговото художествено пресъздаване.[6] Кирил Христов видя други страни на българските любовни песни. У него свенливите погледи стават предизвикателни, нежната жалба се превръща в

---

[1] Вж. Жельо Авджиев, Кирил Христов, София, 1965 г.
[2] Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. V, стр . 188.
[3] П. К. Яворов, Г-н Кирил Христов, Събрани съчинения, т. IV.
[4] Писмата на Иван Вазов до Кирил Христов. Сборник Кирил Христов, 1938 г.
[5] Кирил Христов, Няколко писма на П. Ю. Тодоров, в Литературен глас, 1941 г., бр. 508.
[6] Пенчо Славейков, Народните любовни песни, Събрани съчинения, т. V.

знойно желание, тихите копнежи отстъпват място на настойчивите призиви на плътта. „Самодивска китка“ и „Хоро“ са някакъв пролетен празник, карнавал, площадно тържество, където играта и веселието преминават границите на благоразумието и делничната мярка. Закачките стават все по-волни и свободни, погледите — все по-подканващи и дръзки. На мегдана гайдите и цафарите са сякаш подлудели, ритъмът на хорото става неудържим, „пукат колани, дрънкат гердани“, очите горят от желание, кръвта се разпалва. Ухажванията стават все по-опасни, задевките — по-явни, намеците по-прозрачни.

Е море моме, моме Деспино,
негошко вино!
Стига си море сука полата,
бели ръкави — до рамената:

— Суча ги, Груйо, в бащини двори —
що кеш ми стори?

Момите тука са дръзки и не чакат много покани; момците носят до „осемдесет китки“, любят до „седемдесет моми“. В това южно, езическо, горещо веселие участвуват и вдовици, и невести, сякаш забравили своята неволя и тежка участ в патриархалното общество, заразени от опасната атмосфера на празника, загубили естествения си свян:

Димано, леле, Димано.
Нишани имаш под гърло. . .
Нали ми беше, Димано,
вдовица, пусто и върло. . .

Айдути, сестро, гощавах —
айдути не са копачи:
сакаа сладки вечери,
сакаа бели погачи.

Сякаш всички са забравили, че утре е делник, че до следния празник има дълги дни на тежък труд, на трезвост и въздържание, на строго подчинение в порядъка на рода, където всеки произвол се наказва тежко, всяко отклонение се санкционира с желязна ръка. В родовия и семеен морал на българина няма шега, тук царува най-строгата възможна дисциплина, трезви нрави, порядък и жестока повинност. Но Кирил Христов сякаш е издебнал селото в момент на опиянение, когато волята на плътта е отприщена, когато жаждата за радост и любов е избухнала стихийно и нищо не може да я спре. Младите са така свободни, сякаш няма свекърви и укори, подчинение, сякаш е забравено за ареопага на старейшините, санкциите на селския форум. Има нещо лудешко в тия настойчиви предизвикателства, в тия молби за целувки и ласки, в това пълно съгласие на двете страни. „Целивай, лудо, не прашай“, „Умирам да те целивам.“, „Имаш, моме, рудо гърло, имаш пиле, бяла гуша“, „Роб ке ти бидам, за да ти видя рамната снага“, „Деяне, жалба голяма на булки и на вдовици“, „Суча ги, Груйо, в бащини двори, що кеш ми стори“, „Кой има либе, да либи да се налиби“. Сякаш всичко е подчинено на една мощна власт и ѝ се отдава в сладостна изнемога и радост.

В „Самодивска китка“, „Хоро“ и други свои лирически произведения[1] по мотиви из фолклора Кирил Христов показва интресни страни на народ-

[1] Казвам „лирически“, защото по своя характер поемата „Хоро“ е лирическо произведение.

ната любовна лирика; от своя страна, по своеобразен начин, съобразно собствения си темперамент и възгледи за младостта и любовта той разкрива моменти от психологията и любовния живот на народа. Той виртуозно си служи със средствата на народната любовна песен, в неговите преработки има един дъх на автентичност и непосредност, което ни помага да проникнем по-дълбоко в етичните и естетични представи на народа, в неговите мечти за красота и младост.

*

Мисля, че в епичните жанрове тоя лирик преди всичко и над всичко няма такива успехи, макар че „Русалка“ и „Гюргя“ например са едни от най-хубавите балади в нашата литература. „Русалка“ е въобще един от върховете на неговото творчество. Тук той се издига над себе си, над своя лиричен субективизъм и достига до признаване, възприемане и съзерцание на обективното, до сливане с една народностна етична представа. „Русалка“ е поема за наказанието на съвестта, за нарушаване на висшия човешки дълг към ближния и понесеното страдание от тоя конфликт на егоизма с човечността, на индивидуализма с нормите на общежитието, нещо невероятно като проблематика в духовния мир на Кирил Христов. Но докато завръзката, битовите елементи и поведението на героя в началото на поемата са описани живо, убедително, с ярки, неповторими краски, то моментът на пробудилата се съвест, който е фактически център на драмата, е предаден бегло, неубедително. В психологическата обрисовка Кирил Христов винаги е бил слаб и безпомощен. Силата на поемата е в нейния драматизъм, в стремителния ход на действието, в композиционната ѝ стройност, а в идейно отношение — в човечността, в пълната ѝ хармония с моралния догмат на народа, със законите на нравствеността. Ние сме удовлетворени от нейния край, от страданието на личността, престъпила законите. Тук ужасното и грозното се преодоляват в сферата на ония представи за човека и неговото поведение, които са се изработвали в течение на векове от народната философия. Точно обратното е при „Милкана и Рале“. Тук отвратителния, почти невероятно ужасен край е една измислица на поета. Пред него оставаме потресени, но неми, нашето нравствено чувство е обезоръжено, ние сме пред едно безсмислие, няма какво да ни утеши за чудовищния провал на човешката личност. Тук нашето страдание е почти физиологично, то не ни възвисява нравствено. Защото в народната балада може да съществува дори по-ужасно изпитание на човешката личност, по-страшно падение, но там всичко става по законите на етоса, в кръга на определените представи за човека и за неведомите сили, които го заплашват; там ужасът и страданието възвисяват нравствено и философски, имат само морален смисъл, иначе всичко би било безсмислица, фантасмагория, средство за всяване на страх в душата. А в „Милкана и Рале“ Кирил Христов незакономерно вмъква една своя идея в хармоничния свят от идеи на фолклора. Получило се е едно във висша степен дисхармонично произведение, едно невероятно съчетание на примитивните нравствени представи на народа с един съвсем личен и субективен, породен от модерната психология мотив. Затова от гледище на фолклорния мироглед поемата на Кирил Христов е неморално произведение, независимо от това, че за нашите съвременни представи нейната развръзка е дори допустима.

Него често го блазни темата за грозното, уродливото, мъчителното в живота, и той се опитва да я разработва и в други произведения — „Разп-

ната“, „Вампир“„Гюргя“, „Роб“ и др. Но винаги я решава в натуралистичен план. Той може да изобрази грозното, да ни го представи в неговата неповторимост, битово-житейска убедителност, но никога не може да постигне философския му смисъл. Затова тия негови произведения поразяват и отблъскват, но не завладяват въображението ни. Той не може да почувствува баладичното, фантазното в народното творчество. Той е поет-реалист и в света на духовете и сенките идва със своята предметност и натурализъм.[1] Той не може да се отпусне на вълните на мощната народна фантазия, да заживее с легендата, където всичко е одухотворено, всички предмети имат душа, където страстите и конфликтите губят своята конкретност и всекидневност и се подчиняват на една нова логика. Той познава само ежедневната логика, той не може да разбере трагизма и страданията на измислените герои, на мъртавците и призраците. Неговите балади са изпълнени с неуместен хумор и ирония. Неговите вампири и самодиви са реални хора, поетът не вярва в това, което разказва, не вярва в изобретенията на фантазията. Неговите балади са повече битово-хумористични приключения, отколкото борба на човека с тайнствени, непознати сили. У него ужасът е винаги конкретно-реалистичен, едно физиологично изживяване, не от порядъка на духовно осмислените неща. Неговият Стоичко от „Гюргя“ загива поради недоразумение, неговият „Вампир“ е просто един неумрял човек. Докато в народното творчество ужасът носи онтологичен, философски характер, той е едно преживяване на духа, отчаяно търсещ изход от трагизма на съществуването, разрешение за човешката съдба във вселената. В баладата има значение не толкова изображението на конкретното, колкото атмосферата и настроението, идеята, мисълта, фантазията и въображението, нещо, което липсва на Кирил Христов.

Докато в „Русалка“ Кирил Христов изцяло се подчинява на народната идея, на нейната логика и смисъл (макар че и тук набляга повече на битово-реалистичното, отколкото на романтично-фантазното), то в другите си поеми и балади смесва несъвместими елементи, принизява полета на духа, идеалистичната извисеност, огрубява атмосферата на наивност и визионерство в народното баладично творчество. Докато „Русалка“ е една цялостна, завършена сфера от представи и схващания за света, другите му поеми са аморфни, несъразмерни, грубо преплитане на един неуместен критицизъм и натурализъм с възвишеното, философската символика и идеализъм на народната балада. Това иде от непознаване живота на идеите и духа, от неговото безсилие да се издигне до равнището на наивно-философското мислене във фолклора.

Безсилието му в епическия жанр разкриват и историческите му поеми — „Обсадата на Солун“, „Иванко“, „Хаджи Илбеки“, „Бежанци“, „Майка“, „Владимир и Косара“, „В пламъците на Стара Загора“ и др. Поетически и идейно безсъдържателни, лишени от дълбочина, от историческа мисъл, те са обикновено разказване на исторически случки и анекдоти. За тях е повече характерна анекдотичността, а не осмислянето на историята, историческите личности и страсти. Тия поеми са слаби и в техническо отношение — едни моменти са разтегнати несъразмерно за сметка на други, по-важни, не се мотивират някои драматични ситуации, срещат се психологически необосновани сцени. Как Иванко заварва самичък на трона Асеня, за да го убие („Иванко“), как успява гръцкият пленник да

---

[1] Вж. Никола Атанасов, Поетът на майските копнежи, сп. Периодическо списание, 1908 г.

влезе в шатрата на Калояна („Обсадата на Солун“), защо Самуил така леко се решава да пусне своя пленник („Владимир и Косара“), де се е чуло майки да захвърлят децата си, за да се спасят сами те („Майка“) и т. н.

Но между поемите му трябва да се отделят прелестните „Първа любов“, и „Младоженци“. Те са наречени „идилии“, но всъщност са битово-реалистични поеми, жанрови картини. В „Младоженци“ откриваме известно социално чувство, разкрива се съдбата на малкия човек в една несправедлива социална система. Интимните брачни радости и мечти за щастие в уличния метач и неговата жена се описани с хумор и съчувствена ирония. Жалките удоволствия на тия парии на обществото, тихата любов сред тяхната невероятна сиромашия, смътният им копнеж по човешко достойнство будят съчувствие и умиление. Рядко Кирил Христов говори така разнежено и сърдечно за обикновените хора, за унижените и оскърбените:

О тихи радости в колибата последна,
във неприветното гнездо на бедността!
Цъфтете, трепкайте! През тоя праг погледна
недавно гиздава, засмяна любовта!

„Първа любов“ е една весела, жизнерадостна поема на простата първа любов, на простите радости от живота, на еснафските сити наслади. Тя е сякаш ярко, живописно платно на стар фламандски майстор, пълно с живот и изобилие, с много ядене и пиене, като синоним на здравето и веселието, с доволство от благата на природата, даровете на Вакха и Церера. Това е един летен ден сред природата, оживен от глъчката на доволните веселящи се еснафски тълпи.

То наши хора са: търговци, еснафлии
от близкия градец. Избрали хубав ден,
па с пепелчука си — роднини и комшии —
дошли да хапнат на зелено. — Вир студен
из дънер престарял приветно татък блика,
а там премъдрили се вече три бинлика
със нашенски нектар — като сълза пелин,
утеха в мъката, на радостта амин.

Черджета, алища. . . Но кой ти още сяда?
Тук червендалест мъж избира клон за шиш
на тлъстия кебап. Отвъд невеста млада
ръце е в кошница навряла. Татък виж
старица огън е запалила и чака
децата, пръснати за пръчки из дъбака.
По-татък палавник дърво е пък избрал
за люлка — и се е за вже разревал.

Тук е стихията на Кирил Христов — живописта. Сякаш нито една подробност, нито едно качество не може да му убегне; нищо, което е пред погледа и слуха, не може да му се изплъзне. Ние усещаме сладкия мирис на кебапите, дъха на папратите и тревите, приятното бълбукане на виното, доволните охкания на лакомниците. Тук, където няма драми, сложни психологии, интелектуални конфликти, се проявява неговата художническа сила. Тук има само краски, звуци, аромати; само природа и хора, които се наслаждават. Тук има една Рубенсова пълнота на живот, на вещество и плът. Сякаш всичко пращи от здраве, от кръв, от изобилие на плът. Сякаш веществото, материята празнуват свободни и волни. И сред здравите, червендалести мъже и жени, едрогърдести булки, охранени деца, доволни старци, груби и силни тела, мляскащи уста, святкащи от доволство погледи, трепкащи от апетитните миризми ноздри, сред тоя пир на апетита, жаждата, радостта от чувствените блага на природата — нежните погледи

на влюбения юноша и девойка, две мили зверчета, прималяващи от сладкия допир на кожите, от рискованото усамотяване сред чувствената природа, от приятните тръпки на привличането, тия две нежни същества, които след време ще се превърнат в плодовита стопанка и як, червендалест стопанин. Тук е целият Кирил Христов — където трябва да се рисува, да се избразява; където трябва око за живописното, многобагреното, за формите и извивките на материалното; където трябва да се създаде атмосфера на чувственост, богатство на усещанията. Стихът е сякаш изпълнен със сокове, плавен и спокоен, доволен, развеселен и сит. Изображението — пищно, ярко, обилно на цветове.

„Първа любов“ е една от най-ярките битово-реалистични картини, създадени от Кирил Христов. Както и в „Младоженци“, тук той се е освободил от амбицията за духовност и дълбочина и затова е създал едно непринудено, свежо, очарователно-непретенциозно произведение.

*

Тук нямаме възможност да се спрем на биографията на поета, на връзките му с други културни дейци на епохата, на обществените настроения и атмосфера на времето, които ще ни изяснят много неща от неговата поезия. Нямаме възможност и да разгледаме всички мотиви от неговата толкова разностранна литературна дейност за тоя десетгодишен период, например неговата сатирична и публицистична поезия. Но, струва ни се, че се спряхме на основните моменти в творчеството на Кирил Христов в ония моменти, които го характеризират като творческа личност и които определят мястото му в нашата литература.

БИТИЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Валентин Ангелов

«. . .съзнанието на човека не само отразява обективния свят, но и го твори.»

Ленин

1. ГЕНЕЗИС И СТРУКТУРА НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

„Тази сърна, от мен описана, къде ли бяга
през този лес, от мен описан?
Дали да пий от съчинената вода
като индиго ноздрите ѝ влажни отразила?
Защо повдига чело, дали дочува нещо?
Под пръстите ми тя уши наостря,
опряна върху четири крака
от правдата заети в заем
. . . . .
Във капката мастило се таят ловци безброй
с едно око присвито,
готови да изтичат по стръмното перо надолу,
да обсадят сърната и на прицел да я вземат.
Забравят те, че тук не става както във живота,
други правила владеят тук.
Мигът ще трае толкоз, колкото поискам аз —
. . . . .
Значи съществува свят такъв,
където аз съдбите определям,
обвързвам времето с веригите на пунктоацията
съществувание — по моя заповед станало
безкрайно.
Радостта от писането
е във възможността за трайност.
Тъй смъртната ръка си отмъщава.“

Вислава Шимбровска
(Превод: П. Караангов)

Крайният резултат на творческия процес е създаването на художествен образ, който притежава осезаема сетивновъзприемаема плът благодарение на свойствения за вида изкуство материал (думи, звуци, камък, глина, дърво, телодвижения и др.) и който започва да съществува извън творческото съзнание, което го е създало. Днес процесът на художественото творчество се разглежда като двуединство от своеобразно отражение на действителността и предметна, съзидателна дейност, чрез която се сътворява художественият образ като „нов предмет на обективния свят“.[1] И това двуединство се сочи като най-характерен признак на образа, по-

[1] Теория литературы, 1962, т. I, стр. 61 (статията на В. Кожинов).

средством което биха могли да бъдат обяснени всички други негови особености. Наистина не е възможно да се говори за художествения образ само като съдържание на съзнанието. В главата на писателя, живописеца, скулптора и т. н. съществува само замисъл, който в творческия процес бива развит и преобразуван в художествен образ — в една особена реалност (наричана от някои теоретици „естетическа реалност"), в обект, който вече противостои на всяко естетическо съзнание, защото съществува независимо от него (в какъв смисъл и докъде, това ще бъде доизяснено по-надолу). Така замисълът, трансформиран в художествен образ, получава свое собствено битие — битието на художествения образ. Последният като че ли заживява свой собствен живот (понякога с твърде променлива и странна съдба — Хамлет, Джокондата), който нерядко надхвърля векове и хилядолетия и остава безсмъртно достояние на човечеството.

Няма нищо странно в тая трансформация на художествения замисъл, понеже негова най-характерна черта е това, че той възниква в творческото съзнание, развива се и се обогатява само в точно определена материалност (предметност) — художникът мисли в конкретен материал (багри, щрихи, глина, метал, камък, обеми, звуци и т. н.), а не само с абстракции и силогизми. Поради тази обвързаност на замисъла с даден, пригоден за художествени цели материал, той проявява наклонност да не остане в главата на твореца, но да се превъплъти и преустрои в художествен образ.[1]

Обектът, който художествено е отразен и пресъздаден, е съществувал или пък съществува вън и независимо от художническото съзнание (при положение, че художникът не изобразява своя собствен живот). Художественият образ обаче тепърва започва своето битие във вид на предмет, вещ (статуя, картина) или процес (литературно произведение, музика, танц, кинообраз) едва след окончателното завършване на творческия акт. Макар че неговите кълнове трябва да се търсят във въображението на художническата личност под формата на някакъв замисъл, той може да се осъществи чрез определена практическа дейност по организиране на материала, с който работи видът изкуство; а тази практическа, материално-предметна дейност, извършвана от творящата естетически ценности ръка, е онова необходимо начало в изкуството, без което не би могло да се изяви и реализира нито едно художническо дръзновение.

Със завършека на творческия процес образът се явява като нещо, което е напълно отделено, „отчуждено" от съзнанието, — осезаема материалност, която притежава предметен, заемащ част от пространството или динамично-развиващ се характер. Именно тая сетивно-възприемаема конкретна, физическа материалност на художествения образ го прави обект, съществуващ вън от съзнанието на естетически творящия или възприемащ субект. Тя обаче не е достатъчна да определи характера на битието на художествения образ, а е само една негова предпоставка.

От казаното дотук става очевидно, че по своя г е н е з и с художественото битие на образа коренно се различава от природното, понеже е възниквало в сферата на художническите намерения, но е започнало свой самостоен живот едва след приключване на творческия акт. (Впрочем това важи и за всеки предмет, сътворен от човешката ръка и разум.)

Образът започва да се формира в главата на твореца като свое образно, художествено по своята природа отражение на определени страни от действителността — отражение, което „постига" в идеална форма (и д е а л н а

---

[2] Вж. по тоя въпрос Ю. Филипьев, Творчество и кибернетика, 1964, стр. 39 сл.

във философско-гносеологически смисъл) реално съществуващите неща и явления, но винаги с оглед на изповядваните от твореца естетически концепции, кредо, идеал. От гносеологически аспект художественият образ не би бил образ, ако не притежава и д е а л е н характер, т. е. ако не е „субективен образ на обективна действителност". Оттук произтича свойствената му обективно-познавателна значимост и идейно-духовна наситеност.

Идеалната страна на художествения образ е специфична; тя се изразява в сложното, но подвижно, взаимопроникващо се и взаимопредполагащо се единство на обективен и субективен елемент. Обективното, което ни информира за признаците на отразената действителност, се постига безусловно чрез оценъчната позиция на твореца — в социално-класовата ѝ и индивидуално-неповторимата и определеност, никога не мимо нея. В научния образ също така участвува субективен елемент, но той не е органична съставка на научната истина и освобождаването на образа от него не ще го разруши. При научния образ субективното е само индивидуална форма на постигане на обективната истина, при изкуството то е иманентна съставка на художествената правда. По самата си природа художественото отражение усвоява обекта, без да се откъсва от сетивните му, непосредствено-конкретни проявления, както и без да се откъсва от субективно-оценъчното отношение на субекта-творец. Това обаче е само гносеологическата с т р а н а на художествения образ, а тя не го изчерпва.

Но както беше вече отбелязано, художественото творчество не е само своеобразно отражение на действителността, но заедно с това сътворяване на една физическа материалност, в която се трансформира замисълът. Макар и породен в творческото съзнание, образът (като особено явление, което притежава своя специфична битийност — един немаловажен негов атрибут) не може да съществува само в него. Иначе за нас ще остане непонятен характерът на художественото битие, тъй като то предполага поне две основни предпоставки: 1) сетивно-възприемаема, но същевременно и духовно-наситена материалност, плът за художествения образ; 2) комуникативност на образа спрямо естетическото съзнание, а това е възможно тъкмо чрез придобитата от него материалност. Тъй че в последна сметка проблемите на художественото творчество не биха могли (освен насилствено) да бъдат откъснати от проблемите на материално-физическото изграждане на художествения образ. Тези два вида проблеми не бива да се поставят на две успоредни редици, непресичащи се помежду си; не, те се намират в подвижно, но вътрешно единство. Възгледът на догматично-гносеологизаторската естетика, пренебрегващ ролята и функциите на материала в изкуството, е порочен. Но порочна е и противната крайност, която абсолютизира изкуството като деяние. Ето защо, като отчитаме, че изкусвото е и материално съзидателна дейност, благодарение на която и чрез която образът се формира в конкретно, сетивно-непосредствено битие със своя материална характерност, ние отчитаме, че то никога не е в буквалния смисъл физическа вещ или процес — със материя с определена форма (за скулптурата), мускулно действие (за танца), механичен поток от звукови вълни (за музиката), динамична, развиваща се в определен интервал от време постройка; и т. н. Въпреки своята материалност, художественият образ безусловно съхранява и проявява идеалната си природа, респ. идейно-познавателния си характер.

Материалността, която притежава образът, с нищо не пречи за проявлението на идеалната му същина. Нещо повече, тя е организирана и кон-

струирана с оглед на идеално начало, което има определяща роля. Материалът, макар и да притежава относителна самостойност и свои изобразително изразни възможности, е подчинен на това начало. Материалната плът на образа не е цел сама за себе си, тя няма претенцията да създава чисто физическо битие, опразнено от духовната съдържателност. Незабавно отчитаме обаче, че тя има и свое собствено очарование, без което образът ще бъде непълноценен. Тя не следва робски покорно повелите на идеалните фактори, но внася към художественото творение свои сетивни и емоционални нюанси, свои асоциативни и „колоритни“ акценти, така упорито недовиждани от гносеологизаторско-вулгаризаторската концепция. Материалът не е калъф, в който може да се навлече каквото е угодно за художника съдържание. Той притежава свои възможности и дава на образа нещо от своя „парфюм, отсъствието на който не може да бъде успешно компенсирано дори и от най-голяма интелектуална дълбочина и замах в обобщенията. Различният материал (за различните видове изкуства) разкрива не само различни съдържателни възможности, но и различни особености в изграждането на художествената форма. Като се има предвид всичко това, става понятно защо художествените образи от един вид изкуство са непреводими в буквален смисъл на „езика“ на друг вид. Не че абсолютно оспорваме тая преводимост — де факто тя съществува, — но „преводът“ на образа в границите на друг вид изкуство се извършва съобразно изразително-изобразителните възможности на съответния материал. Така че двата образа — „оригиналът“ и „преводът“ — не са равнозначни в естетическо отношение. Освен това материалът предопределя основния принцип в материално-предметното изграждане на образа — различен за различните видове изкуства. (По-долу ще говорим за тоя принцип при словесния образ в съпоставка с живописния.)

Очевидно художественият образ е построен като цялостно, монолитно сетивновъзприемаемо битие чрез съвместното действие на две начала — идеално и материално. Образно казано, той е изграден в координатна система, където едната координата представлява идеалните фактори (характеризиращи образа откъм идейно-познавателната му страна), а другата — материалното начало (своеобразните възможности на материала и начина на материално- изграждане на образа). Художественият образ е проекция на тия две координати при уговорка, че идеалните фактори имат определяща роля. (Впрочем при различните видове изкуства съотношението между идеално и материално начала е много гъвкаво.) Но веднага да добавим: разграничението идеално — материално е твърде условно; идеалното не съществува извън материалното; материалът пък в художествената си функция е духовно обагрен.

По своята структура битието на художествения образ е много различно от битието на праобраза (дори и когато се касае до прототип или портретувана, жива човешка личност). Живописният или белетристичният портрет например може да бъде сравняван с изобразеното лице и изкуствоведческите науки проявяват интерес към подобни сравнения. От естетико-гносеологически аспект това е редно: портретът като художествена творба вярно и проницателно трябва да пресъздава дълбоката душевност на портретуваната личност — характерното и своеобразно-неповторимото у нея. Същевременно в обсега на тия съпоставки е и въпросът за оценъчната позиция и художествените концепции на твореца, за неговата оригиналност и неповторим личен „почерк“. Но по отношение на структурата портрет и портретувана личност са две коренно различни, несравними неща. Пор-

третът — дори и ако е посредствен като художествено произведение! — има съвсем друга структура спрямо праобраза. В последната е налице една компонентна, чужда на изобразявания обект (лице, предмет и пр.): както всяка творба на изкуството, така и портретът е продукт на съзнанието и доколкото е такъв, зафиксирва не само външната и вътрешна прилика с портретуваната личност, но изразява и идейно-естетическите възгледи на твореца. Разбира се, това обяснява по-скоро причината за идейно-духовната наситеност на портрета като творба. Но когато той е бил изграждан като образ, притежаващ конкретно-непосредствена материалност, намесвали са се не само тези идеални фактори, а и фактори с по-различен характер — природа на употребявания материал, оня пригоден тъкмо към потребностите на изкуството материал, който предопределя руслото на възможните художествени изяви. Тоя материал н е е и н д и ф е р е н т е н към сътворяваните художествени ценности, а причастен към тях. Разбира се, той не е нито единствен, нито пък главен фактор в процеса на тяхното сътворяване. Обаче той е годен да резонира на художествените инвенции на твореца. Отбелязваме това, понеже в изкуството може да бъде употребен и такъв материал (например при някои прояви на модернизма в живописта), който поне за сега не е показал такива възможности. Тъкмо затова графичният и живописният образи, дори и когато са създадени от един и същи творец, не притежават еднаква естетическа стойност — спецификата на материала не остава без определен резултат. Нещо повече, един и същи портрет, разработен в разни графични техники (от единстворец), дава известни различия относно постигнатите естетически ценности.

За да изгради портрета, художникът употребява съвсем друг материал от оня, който изгражда живата човешка личност. Скулпторът е изваял патр. Евтимий от бронз, а не от кости, сухожилия и плът. Достоевски е обрисувал княз Мишкин с думи; и т. н. Баналeн факт! И в тоя факт някои едва ли не съзират ограничеността на всеки вид изкуство, заставен да борави само с определен материал. Какво заблуждение се крие в това схващане за ролята на материала! Дори и да има възможността да претворява изобразените обекти с онова вещество, от което те са изградени, творецът пак не би се поблазнил да извърши това. Поради две главни причини. Първата, художникът има съзнанието, че създава о б р а з на действителността и затова не иска да подвежда зрителя с илюзията, че творението му е неръкотворна действителност. Той не желае да измамва, че битието на художествения образ е обективно-реално, първично спрямо съзнанието битие. С това се докосваме до един крайно интересен въпрос, който ще ни занимава по-надолу, — въпросът за своеобразието на художественото битие.

Втората причина. Материалът, с който си служи всеки вид изкуство с присъщите за него изобразително-изразителни възможности, е приобщаван към сферата на художествените ценности в течение на векове, мъчително трудно и не винаги успешно, неговата съпротивителна физическа материалност е била превъзмогвана чрез опита на много поколения, за да стане той гъвкав и мощен „език“ за творческите замисли и цели. Показателно е как противоречиво се овладяват новите материали в изкуството; най-напред това „овладяване“ почти винаги започва в несвойствени тям традиционни форми, изработени за материали от друго естество, напр. при архитектурата, скулптурата, графиката. Не всеки материал, познат ни в действителността, е годен да послужи за изковаване на художествени ценности — поради различни обстоятелства. Прословутите опити да се създаде изкуство на осезанието, на вкусовете и миризмите се оказаха безус-

пешни — поради естеството на материала и поради обвързаността на низшите сетива (осезание, вкус и обоняние) с физиологията. Но нима е успешен опитът на „иноформалното“ изкуство да въведе в живописта пясъка, стъклото, тенекията, автомобилните лакове, изрезките от чували и тъкани, от цигарени кутии и вестници. Нима може да се разчита на успех от страна на поп-арта, така широко употребил ежедневни битови предмети за сътворяване на художествени произведения! Не оспорваме, че тия опити се правят донякъде и с цел да се овладеят естетически нови материали, но при тях се натъкваме на субективистичен произвол, който игнорира възможностите на някои нови материали — например пластмаси, бетон, стъкло и др., — както по отношение на вида изкуство, в границите на който те биха могли да се осъществяват естетически пълноценно, така и по отношение на съдържателните и формални възможности и акценти, заложени в самите тях.

Различните възможности на всеки материал обясняват някои на пръв поглед странни факти: в Ренесанса живописта се поставя от Алберти и Леонардо да Винчи по-високо от поезията и наистина тя заема ръководно място спрямо останалите видове изкуства; при класицизма, напротив, поезията, трагедията и комедията разцъфтяват, а живописта остава някъде на заден план; символизмът като направление се изяви предимно в поезията и по-ограничено и слабо в живописта; импресионизмът се осъществи най-напред и почти изключително в живописта (отчасти в музиката), но възможен ли е той в литературата? Обяснението за разцвета на ренесансовата живопис и класицистичната литература трябва да се търси главно в естетическите потребности и идеали на епохата. На второ място обаче идва ролята на материала — различните видове изкуства, работещи с различен материал, се оказват нееднакво пригодни да отговарят на едни или други естетически търсения. Всеки вид проявява определен диапазон както относно съдържанието, така и относно формата, — предопределен от характеристиката на материала. Класицизмът с неговия рационалистичен естетически идеал, с изпъкващата склонност към нормативизъм, към умозрителна обобщеност и геометрична изкушеност можа да се изяви тъкмо чрез изкуството на словото и много по-ограничено в живописта; поради материалния си строеж словесният образ допуска това, което е трудно осъществимо при живописния. Ренесансовото опиянение от сетивния свят и човешката натура можа да се изяви тъкмо чрез живописта. Затова твърдението на Алберти и Леонардо за първенството на живописта не е признак на слаба теоретическа мисъл, а израз на художественото световъзприемане и естетическите търсения на цяла една епоха.

Чисто гносеологичният подход към изкуството е ограничен, понеже не отчита сложната структура на художествения образ като органично единство от идеални и материални фактори. В края на краищата той е безсилен да обясни всестранно и правилно художествените явления.

2. ДВЕТЕ ФОРМИ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТО БИТИЕ

«Много добре, приятелю, но нека сега се върнем към действителността, нека говорим за Евгения Гранде!»

Думите на Балзак, с които той посрещнал съобщението на Жюл Сандьо за тежко болната му сестра.

Че не един или двама творци са се вживявали дълбоко в създадените от самите тях художествени образи, за това говорят техните собствени признания. Те са преживявали съдбата на героите си като своя и са отреагирали със страдание, съчувствие, мъка и т. п. чувства, тъй както биха отреагирали спрямо житейската участ на близък за тях човек. Балзак плаче с героите си, Флобер изпитва вкуса на арсеника, когато Ема Бовари поглъща смъртоносната отрова, Пушкин в такава степен се е вживял в логиката на изобразяваните от него образи, че женитбата на Татяна го изненадва; и т. н. Оказва се, че творецът е в състояние да се вживее такаживо в създавания от него художествен свят — и то без всякаква преднамереност! — че реалността, в която се намира, сякаш загубва своята плътност и осезаемост, а светът на въображението се превръща в „по-реален" от обективната, съществуващата вън от съзнанието действителност.

С не по-малка сила и неотразимост на чувството се поддава на тази илюзия и естетически възприемащият субект. Той разтваря белетристична или драматична творба и още с първите страници се озовава в един или друг свят — това може да бъде светът на Софокъл или Аристофан, на Сервантес или Шекспир, на Брехт или Фолкнер. Все едно! Неусетно читателят потъва в него, озовава се в неговите дълбини и заживява с него. Заобикалящата го действителност, в която пребивава телом, остава на фона на възприятната дейност. Нерядко читателят напълно се абстрахира от нея и сякаш забравя за нейното съществуване в процеса на естетическото възприемане и преживяване. „Една книга не е била за мене никога нищо друго, освен способ да живея в някоя нова среда"[1], изповядва Флобер. За отбелязване е, че това вживяване в света на изкуството може да се окаже така силно, че читателят дни наред да пребивава в духовната атмосфера на творбата или пък да възприема реалния свят в онази емоционална и оценъчна гама, която е свойствена ней. Парадоксално е това съпреживяване на художествените образи: „Страданията на младия Вертер" дори стават причина за самоубийства сред романтично настроени младежи. Така възприемането на изкуството се оказва причина за едно „раздвояване" у естетически възприемащия субект — физически той продължава да пребивава в реалността, духовно — в света на художествените образи, извън чиито предели се оказва в невъзможност да излезе. И ако при Дон Кихот, чийто живот бива оцветен в една тоналност, съответствуваща на описания свят на рицарските романи, се касае за патологичен случай, не така може да се прецени естетическото вживяване и съпреживяване на изкуството в редица други случаи, когато художественото творение облъхва човека (понякога и за цял живот) със своеобразната си и неповторима атмосфера.

Още по-знаменателно е това, че има хора (творци и читатели), които бягат от реалността, за да се отдадат доброволно и всецяло на света на изкуството. Причините за това бягство могат да бъдат различни — демократични или откровено реакционни (в зависимост от конкретни обще-

---

[1] Цит. по М. Арнаудов, Психология на литературното творчество, стр. 202.

ствени причини), — но наличието на такова своеобразно бягство е неоспоримо. Застанали пред възникващите в Германия буржоазни социални отношения, които рушат традиционните форми на красотата и поетичното вдъхновение на занаятчийския труд, немските романтици (Новалис, Тик, Вакенродер и др.) избягаха в идеализираното от въображението им средновековие чрез изкуството. Поетичният мир на своето съзнание Новалис счита за не по-малко действителен от реалния; и мисли, че първият може да бъде разпространен върху втория — едно магическо сливане на поезия и действителност, равносилно на свещенодействие. Сливане, което трябва да погълне сивата реалност в света на творческото аз.

И малко ли са ония читатели, които са намирали в изкуството очарованието на това, което не са намерили в реалния живот! И затова умишлено са се вглъбявали в света на художествената творба, за да забравят реалността.

Каква сила има изкуството? Как то постига това въздействие? Въпреки че изкуството не дублира действителността, то създава свой собствен с в я т, който се характеризира с такава виталност, многостранност и пълнота, та като че ли е в състояние на конкурира богатството на реалния живот. Чрез практическото действие на организиране на материала (думите като словесна материя, звуците като музикална „субстанция“ и пр.), творецът изгражда един сетивно-възприемаем, конкретен и непосредствено „даден“ свят, притежаващ не само свое същностно ядро (художественото обобщение-идея), но и своя материална осезаемост и едно огромно богатство от сетивни прояви и свойства. Свят, който не копира действителността, макар че в някои отношения сякаш и съперничи, и е нещо много по-различно от нея. По-скоро той е условно „удвояване“ на обективната действителност, наистина в обобщен, сгъстен вид, но „удвояване“, което все пак си остава дело на въображението. Фолкелт го нарича „по-висша действителност“ спрямо реалната, поради това, че е освободен от случайното и ненужното и защото е концентриран около естетическия идеал на художника.

Художественият образ представлява илюзивна, а не истинска реалност. И въпреки че естетически възприемащият субект добре осъзнава илюзивния характер на художественото битие[1] и нигога не би го смесил с обективно-реалното, той го съпреживява и духовно му се отдава с интензивност на чувството, която е удивлявала мнозина. Една от немаловажните причини за тая психическа реакция е заложена в самата битийност на образа — в неговата сетивно-непосредствена, веществена или динамично-развиваща се материалност. Тук не се касае до безплътна идея, абстракция или неуловими субективни рефлексии и чувства. Художественият образ, богат и многостранен, единство от същностни и сетивно-неповторими страни; той не е абстрактно-понятийна дисекция на човешката същност, а „уловянето“ на човешкото съдържание в неговата виталност и непосредственост. (Още Кант говори, че „естетическата идея“ е несводима до понятието, а Шелинг означава тая неизчерпаемост на образа като „безконечна безсъзнателност“.) И още, това богатство е постигнато в материално-битийна определеност, достъпна за сетивата и мисълта.

---

[1] К. Ланге в „Същност на изкуството“ (1091 и 1097 г.) допускаше, че тук се касае за непълна илюзия — възприемащият съзнава илюзорността на художественото битие, въпреки че го изживява като истинско; създаде ли се пълна илюзия, че художественото битие е истинско, естетическото възприятие се оказвало невъзможно.

Безспорно, образът е извлечен от действителността и е обвързан с нея чрез много нишки, не само по своя генезис, но и поради способността си да въздейства върху възприемащия, провокирайки мислите му и отношението му към живота. Казахме, образът „удвоява“ обективния свят в обобщен вид, но е нещо друго — със свой генезис, структура и форми на битие. Ако се изразим фигуративно, той наподобява на онова бисерно зърно, което се е образувало благодарение на това, че е изтръгнало от раковината, която го носи, жизнените ѝ сокове; то е образувано от нейната плът и съществува чрез нейния живот, то е своеобразен „екстракт“ на виталните ѝ сили, но все пак си остава нещо чуждо спрямо нея, инородно тяло, което ще продължи да съществува векове след смъртта на раковината. Така и художественият образ е „естракт“ на живия живот, но бъде ли веднъж сътворен, той се отличава с присъща нему вътрешна организираност и цялостност, благодарение на които внушава впечатлението за един самостоятелно съществуващ „организъм“. И наистина образът е сложна, но е д и н н а[1] и монолитна структурна организация, един динамичен комплекс, съставен от различни елементи — идеални и материални, които изпитват взаимни въздействия помежду си, взаимно се формират, коригират и отразяват в себе си диалектиката на цялото. Така той съществува като нещо ц я л о, „изтръгнато“ из обективната действителност, но весе пак обособено спрямо нея поради характерната му структура, различна от тая на действителността, и вътрешната му определеност. В тая си цялостност художественият образ притежава не само структурна характерност, но и функционира подобно на живо творение, което противостои на обективно-реалния свят като нещо различно, суверенно спрямо него. Така тъкмо стои въпросът от онтологичен, а не от гносеологичен аспект.

Художественият образ се оказва едно целенасочено функциониращо цяло, чийто принцип на действие не се координира и направлява пряко от действителността, а от свойствената му структурна организация, особено от идеалната ѝ координата, — с нейната вътрешна определеност, с взаимодействието на съставящите го елементи. В тоя смисъл битието на образа се отличава със закритост, затвореност в себе си (онтологически погледнато на въпроса).

Но има изкуства, за чиито художествени образи никак не важат направените дотук характеристики. На първо място това е архитектурата, която не създава илюзия за реалност, но самата е реалност и то не по-малко действителна от природната. Тя не „удвоява“ действителността, понеже е органична част от нея — материална среда, в която протича по-голяма част от човешкия живот, обективно-реално пространство, организирано съобразно социалните форми на човешкото битие. (Независимо от това, архитектът в повечето случаи не желае да внушава чрез сградите си илюзия за неръкотворна действителност — подобен подход се счита за нетворчески.)

Съпоставяйки художествените образи на „изящните изкуства“ (литература, живопис, скулптура и др.) и на архитектурата, ние установяваме, че от б и т и й н а гледна точка те са еднородни по генезис и структура, но различни по форма на съществуване, по онтологията им. Архитектурата също е продукт на съзнанието, структурно е поставена върху две координати — идеална и материална (чието значение поотделно и в общност е

---

[1] Проблемът за образа като единно цяло е един измежду най-старите в естетическата мисъл. Днес той отново се разисква във феноменологическата естетика във връзка с въпроса за вътрешната, самоизчерпваща се определеност на изкуството — мимо въздействията отвън.

по-друго от това на другите видове изкуства, но не е в разрез с общия характер на художествената структура); обаче по начин на съществуване архитектурата се характеризира с това, че не създава илюзивна реалност, а обективно-реална, понеже се намира в неразривен континуитет с живия живот и е негово „продължение“ — м а т е р и а л н о, а не само идеално, обективно реална материална среда за човешкия живот. Архитектурно-художественият образ не функционира като изчерпващо се в своите вътрешни измерения и затворено в себе си цяло, то й е открит към социалната действителност, защото трябва да бъде не само идеално целесъобразен, но и м а т е р и а л н о целесъобразен фактор в съществуването на обществото, Поради това неговата „вътрешна“ организация е пряко определена от материалните потребности на обществото, неговият принцип на функциониране е само транслация на жизнени функции в социалния живот на човека. Понятно е тогава защо естетическите достойнства на архитектурния образ са съпричастни с утилираната му целенасоченост и целесъобразност.

И тъй съществуват две битийни форми за различните художествени образи. Чрез извършената дотук съпоставка по-добре ще бъде откроено мястото на словесния художествен образ, към чиято своеобразна битийност се насочват нишките на нашето по-нататъшно изследване.

3. КОРЕЛАТИВНИЯТ ХАРАКТЕР НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ (НАЧИН НА СЪЩЕСТВУВАНЕ НА ОБРАЗА)

„Читателят е съставна част на изкуството“ — А л е к с е й Т о л с т о й

Още от момента на своето зараждане художественият образ бива „адресиран“ към определен кръг (колектив) от естетически възприемащи и преценяващи индивиди. Затова по вътрешната си организираност и устроеност той е съобразен с особеностите и границите на естетико-възприятния акт, както и с художествената култура на възприемащия, за когото образът е предназначен. Дори и при най-ярките представители на естетския индивидуализъм и субективизъм, въпросът за комуникативността на собственото им изкуство е бил винаги жизнетрептущ — художественото творение е било отправяно към крайно ограничен кръг от ценители, но все пак още в субективните намерения на художника е имало свой „потребител“. Тоя факт предопределя не само конкретните форми, в който ще бъде изградена материалността на образа — така че замисълът на твореца да стане достояние за „адресанта“, — но и корелативния му характер в цялост.

За да съществуват, обективно-реалните неща и явления не се нуждаят от ничие съзнание. Художественият образ обаче предполага естетическото съзнание на възприемащия (личност или общество) и е построен като материална система с оглед естетическия опит, психическите и прочие особености и възможности на това съзнание. Той е корелативна ценност — само естетическото съждение на възприемащото съзнание ще разкрие вложеното в него художествено богатство; нравственото съждение е безсилно да стори това в нужната изчерпателност, религиозната мисъл е безпомощна още в по-голяма степен. А и студеното понятийно-логическо теоретизиране върху образа ще се окаже не съвсем подходящо средство за неговото естетическо преживяване, без което той не ще встъпи в разгърната комуникативна връзка с естетическото съзнание на възприемащия. По н а ч и н а с ъ щ е с т в у в а н е художественият образ е коренно различен от

обективно-реалното битие — той предполага възприятната дейност на естетически преценяващата (възприемаща и преживяваща) образа личност.

Но не влизаме ли в противоречие сами със себе си? Нали по-горе твърдяхме, че със завършването на творческия акт образът започва да съществува вън от съзнанието както на самия творец, така и на възприемащия субект! И това е така: творецът умира, създаденият от него образ продължава да съществува и остава достояние на много последващи поколения. В материалната му плът са „взидани“ художествени ценности — те притежават реалност и повече не са зависими от динамичните процеси, извършващи се постоянно в съзнанието, напротив, определено съдържание от това съзнание е развито, формирано, изразено и завинаги „закрепено“ посредством някакъв художествен материал. Благодарение на материалността си образът не зависи повече нито от творческото съзнание (освен ако творецът започне отново работа над образа), нито от възприемащия субект; това или онова съзнание не могат повече да влияят върху природата му и присъщите му ценности. Малко по-друг е въпросът, че всяко съзнание тълкува образа по своему (в една или друга степен) с оглед потребностите на епохата, т. е. актуализира го — разбира се, това не може да се извършва произволно, понеже историческата определеност на образа би била разрушена, а с това и своеобразието на естетическите му ценности. Но това е въпрос, отнасящ се до естетическото възприемане. Инак по начин на съществуване художествените ценности не могат да се проявят като такива сами по себе си, an sich, мимо възприемащото ги естетическо съзнание, защото формата, в която те са материално осъществени, е целесъобразно устроена и предназначена по начало за нечие естетическо възприятие и съждение. А нали тъкмо чрез нея творецът не само е изявил и развил определено идеално съдържание, но и може да го предаде на художествения „потребител“ (читател, зрител)! Очевидно тук няма никаква противоречивост: образът — от гледна точка на битието му — е обект, съществуващ вън от съзнанието с определен вид идеален пълнеж; той се поддава на многократно възприемане, на обективно изследване и проучване от изкуствоведческите науки, но формите, в които съществува той, са такива, че тяхната съдържателност може да бъде разкрита само от субект със съответен естетически опит и култура. Инак художественото битие ще се окаже мъртво, идеалният му пълнеж — погребан. Художествената ценност е ценност само за естетико-възприемащото съзнание. В това е заложена и корелативността на образа.

Ето защо за хора с неразвит естетически вкус (пък и при други обстоятелства) художественият образ се възприема само като физически-материална определеност. Той се оказва некомуникативен, понеже между естетическото съзнание на твореца, създал образа, и естетическото съзнание на възприемащия не може да се установи връзка, а тя трябва да се установи чрез посредничеството на образа. И понеже е корелативна ценност, още в замисъла, па и по начина на съществуване той се замисля и изгражда като комуникативен, т. е. като предназначен за определено естетическо съждение. Без тая комуникативност изкуство не може да съществува. Все едно дали това напълно се осъзнава **или** не; факт **е,** че всеки художествен образ се създава в такава условност и материалност, които предполагат конкретен в исторически смисъл „потребител“ — анонимен (в смисъл не поименно указан), но исторически конкретен.

Ето защо така тревожно Л. Толстой търси такава образност, която да бъде понятна за широките маси. Затова Блок възразява срещу обще-

достъпността на изкуството от страх пред опошляване, неразбиране и даже разрушаване на художествените ценности, създадени от човечеството в течение на векове.

*

Става очевидно, че битието на художествения образ не се изчерпва от неговата материалност; последната е само една необходима предпоставка за художествената битийност, а не нейн еквивалент. В противен случай между художествено и природно битие се заличава всякаква разлика, което е погрешно.

В съвременната естетическа мисъл (особено в ГДР) се очертава схващането, според което битието на художествения образ, респ. на художествената творба се определя от комуникативната функция на същите[1]. В указаните списания например четем следните мисли: „При реалността на художественото произведение не се касае нито за една духовна реалност, нито за една веществена. . . Реалността на художествената творба е в нейната комуникативна функция“[2]. И тъй, указва се, че битието на художествения образ (творение) лежи в комуникативността му, а последната пък „. . . се реализира в едно множество от индивидуални действия и връзки, отношения и гледища, естетически възприятия и оценки“.[3]

Безспорно, въпросът за комуникативността на образа (а той винаги си остава корелативна ценност, намираща се в отношение към възприемащото съзнание) е изключително важен при охарактеризиране на художественото битие. Но достатъчен ли е тоя въпрос? Може ли той да обясни спецификата на художественото битие? Не! Още повече, че комуникативен характер притежават и всевъзможни знаци, лишени от художествена стойност. В изкуството обаче се касае за особена комуникативност — естетическа, понеже свързва естетическото съзнание на твореца и това на зрителя чрез посредничеството на художествения образ, обособен (в присъщия му духовен пълнеж) като материална реалност, като статична вещ или динамичен процес.

Корелативният характер на образа се предопределя от много обстоятелства. Тук ще се спрем на едно от тях.

Изкуството е у с л о в н о по своята най-дълбока природа (имаме предвид само т. нар. „изящно изкуство“). По-горе отбелязахме, образът не съществува като нещо идеално само в творческото съзнание, но като своеобразна реалност, която е построена чрез материала, свойствен за вида изкуство. Ала употребяваният материал предвид художествените му възможности и своеобразие — не е пригоден за механично копиране и дублиране на действителността; неговото предназначение е друго — да служи на творческите домогвания на художника, а не да поражда илюзия за неръкотворността на битието на художествения образ. Пък и самият творец, ако съзнава същината и ролята на изкуството, не би се домогвал към това. Тъй че художественият образ — поради своята природа, поради характера на материала, поради дръзновенията и целите на твореца — не може да бъде друго, освен „удвоено“, обобщено възсъздаване на обективната дей-

---

[1] Вж. сп. Deutsche Zeitschrift für Philosophie; 1964, IX; същото списание — 1965, VIII и X; сп. NDL, 1965, X.

[2] Сп. Neue Deutsche Literatur, 1965, X. 103.

[3] Там, S. 103.

ствителност; а поради това той неизбежно трябва да бъде сътворен в у с л о в н и ф о р м и[1].

Като особена илюзивна реалност художественият образ може да съществува само чрез условността. Тя е необходим атрибут на изкуството (на „изящното изкуство“ — и само нему) и без нея неговото съществуване е немислимо. Разбира се, най-напред бие на очи, че характерът и особеностите на художествената условност са най-пряко свързани със своеобразието на материала и художествената техника, следователно и с основния начин на материално построяване на образа. Затова при различните видове изкуства е налице твърде различна условност. (Между другото тук се долавя още една от функциите на материала и въобще материалната компонента — да изгради своеобразната условност за вида изкуство!)

От друга страна, художествената условност има свой естетико-гносеологически смисъл и от тая гледна точка най-непосредно е обвързана с идеалната съдържателност на образа. Касае се за следното: ако творецът би могъл да изобрази обекта във физическата му пълнота от признаци, сигурно ще се окаже безпомощен да отдели същностното от маловажното. Условността обаче способствува тъкмо за това — да бъде откроено значимото като ядро на образа спрямо всичко, което е случайно и маловажно. Може би графиката ни позволява най-добре да разберем гносеологическата функция на художествената условност: зад графичната условност — а графичното изображение се постига чрез две-три щрихи или петна и чрез белите полета на листа — искри мисълта; непосредствено и направо се „говори“ за изобразеното явление, сетивната пълнота се жертвува заради проникване в същественото. Голямата условност тук има за свой резултат изключителната проницателност на мисълта, пределната категоричност на обобщението, проникване в същината със „снайперска“ точност.

Макар че условността се създава чрез материалната компонента, тя служи за проявяването на идеалния пълнеж на образа.

Но което е по-важно с оглед нашите интереси! Тя бива построена с оглед комуникативността на художествения образ.

Китайската и индуска музика е малко понятна за нас, да не кажем непонятна! Пластиката на тихоокеанските народи, дървената негритянска скулптура, тая на североамериканските индианци, на маясите и т. н. не може да ни въздейства естетически. Най-много би ни подействувала експресивността на формите в негритянското изкуство, монументалността им в маяската каменна пластика, въображението на североамериканските индианци, но повече — нищо. И как да се обясни апотеозът на елинското изкуство от Винкелман до Хегел при упоритото премълчаване на художествените творби на древния Египет, на Месопотамия и Персия!

Художественият образ може да бъде комуникативен, ако успешно и правилно „дешифрираме“ свойствената му условност. Инак той не ще ни въздейства естетически, вратите към неговите естетически ценности ще останат затворени. Условността на изкуството безусловно изисква от страна на възприемащия субект способността (придобита чрез наличен художествен опит и култура) да я разчете. Невъзможността да бъде сторено това се съпътствува с неразбиране художествените достойнства на творбата.

---

[1] Тук и по-надолу ще говорим само за образите на „изящните изкуства“ (литература, живопис, скулптура и др.). За условност при архитектурата не би могло да се говори точно в тоя смисъл както при „изящните изкуства“, понеже тя не удвоява действителността, а самата е действителност.

Изкуството на първобитните народи, на древните източни държави и т. н. е създадено в една условност, която несъмнено е била понятна за съвременниците му. Днес обаче, когато са отминали векове, трябва тепърва да бъдат разучени и разчетени онези условни форми, в които то се е изявило, за да бъде намерен прелез между нашето естетическо съзнание и естетическото съзнание на творците му. В противен случай то ще продължава да бъде мъртво за нас. Разширяването на художествения опит на нашето време означава разширяване способността за естетическо възприемане и преживяване на произведения, създадени от други народи и времена, в друга, непривична за нас условност. Но има известни граници, които не могат да бъдат прекрачени, понеже нашето естетическо съзнание много се е отдалечило от естетическото съзнание на първобитните народи, с това намаляват и допирните точки с него — предпоставка за естетическо съпреживяване на първобитното изкуство, създадено от това естетическо съзнание. Дори Аристотелевият катарзис за нас вече не е нищо друго, освен един „документ за едно естетическо преживяване, което в своята характерна цялост е вече невъзможно за нашия съвременник. Аристотелевият катарзис е мислим само за едно митологическо съзнание, което вярва в съществуването на съдбата — вселенската сила, създала порядък и хармония в света, въплъщение на разума и справедливостта. Тъкмо това съзнание може да посрещне страданията на Антигона, Прометей, Едип, Медея със страх пред всемогъществото на съдбата и сетне да се очисти от страха и състраданието — два пасивни афекта, — когато се убеди в справедливостта на Мойра, наказала трагическия герой заради присъщата му т. нар. „трагическа вина“. Ако абаче съвременният зрител би могъл да присъствува в старогръцкия театър (едно въображаемо допускане), той сигурно би посрещнал участта на Антигона, Едип и Медея с активни афекти: протест, възмущение срещу отрицателните герои и никак не би се очистил от състраданието си към трагичните фигури на античността, както изисква катарктичното въздействие (според „Поетиката“). Днес сценичното представяне на „Едип“, „Антигона“, „Медея“ е актуализирано с оглед естетическите потребности и идеали на нашето време, но и при четене на тия творби, при което няма осъвременено тълкуване, ние все пак си ги възприемаме различно от описания Аристотелов катарзис. Дори желанието да ги изживеем в духа на Аристотел, ще се окаже по принцип невъзможно.

Битието на художествения образ за даден вид изкуство има едни или други особени акценти. Тук ще се спрем само на някои страни от словесния образ — материален строеж и особена комуникативност, — които ще спомогнат по-добре да бъде охарактеризирана неговата битийност.

4. ХАРАКТЕРИСТИКА НА ДУМАТА С ОГЛЕД МАТЕРИАЛНИЯ СТРОЕЖ НА СЛОВЕСНИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ

«Творческата мисъл на живописеца, ваятеля, музиканта е неизразима със слово и се извършва без него, макар че предполага значителна степен на развитие, която се постига само чрез езика»

А. А. Потебня

Трябва да се изходи от думата — материалът на словесния образ, за да бъде обяснена архитектониката, конструкцията на словесната образност, т. е. материалния ѝ строеж. Защото в думата вече са заложени онези

тенденции, които ще предопределят своеобразния начин на материално построяване на словесния образ.

*

Има два факта в историята на поезията, които трябва да се вземат предвид с оглед на нашите търсения — третирането на думата в поезията на футуризма и на символизма. Наглед тези две течения се домогват към една и съща цел, на дело те заемат две полюсно противни крайности в разбирането на художествената функция на думата — те абсолютизират само по една от действителните ѝ възможности.

Твърде отрано руските футуристи направиха един почти абсурден опит — домогват се към създаването на нов, измислен от тях език. А. Крученних предлага например лилията да бъде наречена с друго име — еуы. Защо? Не е ли това празен каприз на субективизма? Крученних така обяснява своя опит в „Декларация за словото като такова“: „Художникът видя света по новому и, както Адам, дава на всичко свои имена. Лилията е прекрасна, но безобразна е думата лилия, банална и „изнасилена“. Затова аз наричам лилията еуы — първоначалната чистота е възстановена“.[1]

Тук се долавя нещо от същинския патос в търсенията на руските футуристи. Те установяват, че в употребяваните думи има несъответствие между смислово значение и звуковата форма и наивно вярват, че може да се преодолее това несъответствие — така че звукосъчетанието направо да отвежда към смисъла; те искат в звукосъчетанията да се отрази смисълът на думата. Възможно ли е това, след като се знае, че думата е знак на някакво понятийно съдържание! Не. (Изключение могат да правят само някои звукоподражателни думи.) Звуковата форма, различна в различните езици за една и съща дума, не отвежда направо към смисъла. Тук връзката не може да бъде връзка между причина и следствие. Но руските футуристи мечтаят за „слово самовито“ и създават изкуствен език — една проява на „. . . антиисторичния, варварски бунт на „съдържанието“ против тая материална структура, в която то е осъдено да се въплътява по съдбоносен начин“ (Винокур[2]). Това е бунт срещу знаковия характер на думата, където съществува едно произволно, иероглифно отношение между сетивното (звуковото) въздействие и смисъла, криещ се зад последното. Това е търсене на по-друг материал за слосвесната образност, при който между сетивност и смисъл няма да има такова несъответствие и „произвол“. Материал, чиято звукова стойност непосредно ще указва на смисъла. Така той ще притежава това, което употребяваните думи не притежават в достатъчна степен — предметност, телесност. Това е рационалното в абсурдните експерименти на руските футуристи — желанието да се постигне или поне възстанови материалността на словото, пренебрегвана и почти унищожена от символистите. Оттук резкият протест срещу мъгливи, полуосъзнати образи, възхвалата на езика на ранния Маяковски, у когото словото е „слово-удар“, имащо плът и кръв. За футуристите измислените словосъчетания трябва да въздействуват като предмети; чрез тях може да бъде овладяна „. . . естетиката на вещта, недостъпна или почти недостъпна за старите поети“.[3] Тая наивна вяра, че може да бъде намерено съот-

---

[1] Цит. по Г. Винокур, Маяковский — новатор языка, М., 1943,стр. 17.
[2] Цит. кн., стр. 18.
[3] Н. Горлов, Футуризм и революция, М., 1924, стр. 41.

ветствие между звукова форма и смисъл, довежда до хиперболизиране на звуковата страна на думата като главно средство в постигане предметното въздействие на поетичната творба. Хлебников въведе безсмислени думи като бобэоби, пиээо и др. Тук се търси преди всичко не смислово-съдържателно начало, а онази материалност на думата, която сякаш би ни позволила с достатъчна осезаемост да усетим словесните „изваяния" на футуриста-поет.

Така изглежда въпросът поне в сферата на идеите и утопичните желания на футуристите. Защото поетичната им практика се стреми към такова акцентиране на звуковото начало, което външно поне напомня с нещо домогванията на символистите. И все пак при символистите се натъкваме на друг, противоположен процес, който на практика макар и да се допира с резултатите на футуристите, се осмисля теоретически от много по-различен аспект. Символистите искат да превърнат поезията в музика и чрез тонално-слуховия ефект да въздействуват пряко на душевността, тъй както би могла да въздействува музиката. Акцентирането върху звуковата страна в думата се извършва не за да се намери някакъв първичен смисъл, вложен в съответната дума, а за да бъде превърнато музикално-звуковото, ритмично-мелодичното начало в единствено средство за художествено въздействие. Словото се превръща в акустичен ефект, все повече и повече лишаван от логическата си съдържателност способен да пробуди трудно уловими от мисълта емоционални състояния, асоциации, душевни отсенки и намеци. Маларме открито пренебрегва ясния смисъл, за него думата е път към сложна, разлята, но богата асоциативност, стихът се превръща под неговата ръка в звукомелодична алхимия на рационално неуловимото и непредаваемото. Ст. Георге разруши смисъла заради асоциативно-емоционалната сюгжетивност на звуково-мелодичното в поезията. Склонност към подобни опити не са чужди и за нашите поети-символисти.

Ако футуризмът иска да превърне думата в „дума-предмет" с осезаема плът и кръв, способна да заговори за вещите, а не само за понятието, с което означаваме тия вещи, символизмът се домогва към противната крайност: да сроди поетичния език с музикалните звуци и да вложи в него, мимо всякакъв смисъл, ония асоциативни възможности и евокативна сила, свойствени за акустично-мелодичното; с една дума да освободи словото от точното значение (смисъл) заради намека, сюгжестията, символа.

*

Че думата има по-друга функция в художественото мислене от функцията ѝ в абстрактно-понятийното разсъждение, е установявано нееднократно (особено през втората половина на XIX в. и през XX в.). Но не на тоя въпрос са посветени следните редове; задачата ни е по-ограничена — да изясним доколко думата предопределя материалната постройка на словесния художествен образ, спрямо който тя е единствен градивен материал.

Вярно е, че всеки художник мисли в материала, с който работи, притежавайки понякога остро и тънко чувство за неговото очарование и емоционално- „колоритни" нюанси. Обаче думата като материал е к о р е н н о р а з л и ч н а от материала, с който боравят другите изкуства (нямаме предвид синтетичните, където участвува словото). Скулптурата, графиката, живописта, пък даже музиката и танцът си служат с материал, който н я м а пряка смислова определеност, в най-добрия случай притежава някакви изобразително-изразни потенции, някакъв все още непълно определен, вариращ в относително широк спектър емоционален „колорит" или

сетивно-асоциативен ореол — материал, чрез който се постига и организира идейно-смисловото съдържание в образа. Безспорно думата има също сетивно-звукова, ритмо-мелодична страна, способна непосредно да въздействува на слуха, но в цялост тя притежава не толкова сетивно-конкретна, колкото понятийна природа. Като понятие-обобщение за предмета (група предмети), а не обозначение на сетивната ни представа за даден предмет, тя е напълно определена в смислово отношение — зад себе си тя има богатството на човешкия жизнен опит, чиято конкретност от проявления се губи в понятийното резюмиране на общото. От тая гледна точка думата като материал няма равна на себе си.

Дотук се очертават две от страните, с които думата участвува в изграждането на словесния образ: 1) сетивно-звукова, ритмо-мелодична, чието въздействие е сетивно, слухово; 2) смислово-понятийна, която въздействува на мисълта и въображението. Отношението между тези две страни е напълно у с л о в н о. Звуковата форма е само знак, иероглифно обозначение на смисловото съдържание. Затова формите на естетическото възприятие при литературата, от една страна, и при живописта напр. (пък и при почти всички други изкуства), от друга, са твърде различни. При живописта естетико-възприятният акт започва със с ъ з е р ц а н и е на зрителната сетивност на образа и върви към смислово-емоционалната му наситеност. Чрез сетивно-възприемаемата зрителна конкретност на изображението живописецът в н у ш а в а своите мисли, чувства и пр. Без тая с ю г ж е с т и в н о с т, посредством която зрителят надзърва зад сетивната даденост в идейно-духовната съдържателност на картината, естетическото възприятие на картината е немислимо. Платното на Левитан „Над мъртвия покой“! Намръщено огромно небе, ниско под него — спокойната сиво-метална шир на руска река, мълчаливо изрязала къс суша, въз която се очертава силуетът на самотна църквица! Сетивно-зрителното впечатление от живописното изображение отвежда обаче към онова философско обобщение, в което се долавя и благоговейно преклонение пред величавата красота на руската земя, и тревожно, като че ли гнетящо размишление за нейната съдба. Отделното багрово петно, взето само по себе си, няма никакъв смисъл, отделният детайл — също, само изображението в цялост внушава, непосредно налага в съзнанието на зрителя определени чувства, настроения и размисли. Разбира се, тук е възможно да бъдат асоциирани представи от индивидуалния опит на зрителя, но те не са главен лост в естетико-възприятния акт, а са нещо странично. Изключения прави живописта с „литературна тема“ — с алегорични, митологични и др. сюжети, — но тя е лишена от живописна „чистота“.

При естетическото възприемане на словесния художествэн образ сюгжестията има твърде ограничено място, затова пък асоциативните процеси са изключително важни и те са, на които разчита и посредством които се осъществява естетическото възприятие. Огромната роля на асоциациите тук е лесно обяснима. Преди всичко думата не притежава тая огромна сила на непосредно сетивно въздействие, каквато е свойствена за живописта. И най-подробното словесно описание показва сетивна недостатъчност. (По този въпрос ще говорим обстойно по-долу.) При това думата няма достатъчна материалност, предметност, няма осезаемост, „плът“. Звуковите ѝ възможности и ритмо-мелодичните ѝ акценти все още не ѝ дават телесност — поради знаковия характер на думата: звукосъчетанието е условно, произволно спрямо смисъла, закодиран зад него, но не способен за пряко отвеждане към смисловото начало, респ. и за пряко въздействие.

Тъкмо поради това словесното изображение се „извайва“ не с осезаем чрез сетивата материал (звукописът и ритмо-мелодията са почти без значение за белетристиката и драмата, а в поезията имат все пак ограничено значение); словесното описание придобива плът и кръв тепърва във въображението на читателя. Защото думата афицира не сетивата, а въображението на читателя, който възпроизвежда словесното изображение с помощта на сродни, почерпени от собствения му минал опит представи (зрителни, слухови, обонятелни и т. п.). Без асоциативност тук не би имало естетическо възприятие; на сюгжестивността обаче се пада сравнително по-ограничена роля. Важността на асоциативния фактор произтича от знаковия характер на думата, който се съхранява и при художественото мислене: звукосъчетанията сами по себе си нито създават з р и т е л н а нагледност и изобразителност (с каквито литературата широко борави, но които се постигат едва във въображението на възприемащия субект), нито пък е п р я к носител на смисъла, на значението.

Сега вече по-добре проличават абсурдите на символисти и футуристи. Преувеличаването звуковата страна в думата доведе символистите до пренебрегване смисловата ѝ определеност. Но и химерата на футуристите да внушат смисъла чрез звуковата форма е нелепа, понеже словото постига художественото си въздействие не толкова чрез сюгжестивността, колкото чрез асоциативната дейност на възприемащото естетическо съзнание.

Подразбира се, че поради тая характеристика на думата като материал, литературната синестезия е право противоположна на всяка друга синестезия в изкуството. Ако при синтетичните изкуства като кино, театър, балет слухови и зрителни възприятия отвеждат към смисловото съдържание, тук процесът е обратен: смисловото ядро на думата асоцира сетивни представи из субективния опит на читателя; безплътното словесно описание се трансформира във възприемащото съзнание във визуални, слухови, вкусови, кожни, обонятелни и т. п. представи.

Природата на думата като материал дава основание на някои автори да говорят за съществуването на образ-съждение, образ-тропа, образ-наименование, дори отделна дума-образ,[1] които освен смислово-понятийната си определеност, притежават и асоциативно-емоционална характеристика, която ги сродява с художествените ценности на словесната образност. Това е сериозно допускане. Вътре в една лирическа творба като че ли наистина изпъкват отделни „микро-образи“, чието съдържание надхвърля границите на понятийното и е обвързано с асоциативност, в която се оглежда нещо от общата идейно-емоционална атмосфера на творбата. Тия „микрообрази“ могат да се изградят даже с една-две думи:

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn. . .?
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht'ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn“ (Goethe)

Цъфнали лимони! Златни портокали! Тъмни листя! Тук би могло да се говори за думи-образи. Но как се постига тяхното художествено своеобразие и определеност? Образът, който е изграден от една или две думи, несъмнено не притежава сетивно-възприемаема пълнота. Една-две думи,

---

[1] Вж. В. Зарецкий, Вопросы литературы, 1963, II, стр. 79 сл.

[2] „Познаваш ли страната, където лимоните цъфтят, в тъмните листя пламтят златни портокали. . . Познаваш ли я добре? Натам натам, бих желала, мили, с тебе да отида.“ („Миньон“)

даже и метафорично употребени, никога не могат да дадат на читателя достатъчна информация за сетивния облик на обекта, пък и словото поради понятийната му природа не е в състояние „да извае“ сетивно-видим, зрителен образ (за разлика напр. от графиката, която и с два щриха може да даде сетивна характеристика на изобразявания предмет). Сетивно-възприемаемата конкретност на обекта се постига едва в съзнанието на читателя чрез пробудени в паметта му асоциации. Ето защо думата-образ не може да не бъде наситена със субективен елемент, привнесен от възприемащия субект, който „достроява“ в своето съзнание образа съобразно силата на своето въображение, реактивността на процесите на възпроизвеждане на миналия опит, характера на емоционалната насоченост, темперамента, склонността към по-обективно или субективно възприемане и т. н. Тук могат да се намесят представни и емоционални съдържания, които не се съгласуват с общия идейно-емоционален колорит на творбата. Разбира се, асоциациите се контролират и насочват въпреки всичко по един основен канал, който се определя от смисловото значение на думата.

Така думата-образ постига сетивна нагледност, която обаче не е неин задължителен атрибут. Защото думата се оказва по-пригодна да изяви определено идейно-оценъчно отношение към света, отколкото да даде точна сетивно-достоверна информация за обекта. Писмото на Татяна и произведенията от „лириката на мисълта“ са почти лишени от сетивно-възприемаема нагледност, но не и от израз на определени човешки психически състояния.

Асоциираните в главата на читателя представи въпреки всичко са субективни, лично негови, възпроизвеждане на личен опит. Изобразителността на думата-образ не може да бъде друга, понеже се формира по отделно за всеки възприемащ субект (читател) съобразно неговата индивидуалност и опит. Думата-образ обаче придобива признака художественост едва тогава, когато към информиращата ѝ за обекта, обобщително-познавателна функция се добави и друга — да бъде и з р а з на определено субективно, оценъчно-емоционално отношение към обекта. А словото е необикновено точно и силно средство за изразяване на душевния живот на човека. Обаянието и силата на метафорично употребените изрази не е толкова в асоциираните сетивни представи (а това понякога е и съвсем невъзможно, напр. при стиха „кървави топки от смут“), а в тяхната наситеност от субективно-оценъчното отношение на творческата личност. Поради това в лириката основният принцип на изграждане поетичния образ се основава върху изявената идейно-емоционална оценка към действителността, дори в прекия израз на чувства, мисли, душевни вълнения. За разлика от всеки друг материал, с който боравят останалите видове на изкуството, литературата си служи с материал — думата, — способен направо да изяви душевните процеси у художника. „Изразителността в изкуството на словото е пряка, изобразителността — косвена“.[1] Това съотношение между характера на изобразителността и изразителността предопределя материалната конструкция на словесния образ, но то е заложено още в думата като материал за словесната образност. Даже думата-образ да асоциира живи зрителни представи, нейната художествена ценност предполага оценъчно-емоционалното ѝ насищане. Думите-образи в стихотворението на Гьоте „Миньон“, макар и да будят свежи зрителни представи, са облъхнати от емоционалност, свойствена за всеки стих: едно-

---

[1] Н. Дмитриева, Изображение и слово, М., 1962, стр. 24.

мечтателно-баладично чувство, копнеж по далечна Елада, в който се долавя нещо от оня култ към древна Гърция — страна, природа, материална култура, изкуство, на който Гьоте не е чужд.

5. СТРОЕЖ НА СЛОВЕСНИЯ ХУДОЖЕСТВЕН ОБРАЗ. НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ В ЕСТЕТИЧЕСКОТО ВЪЗПРИЕМАНЕ НА ТОЯ ВИД ОБРАЗ

За да обясним материалната конструкция, скелета на словесния образ, ще го съпоставим с неговия антипод по строеж — живописния образ. Ще изходим от различията в естетическото възприемане на словесен и живописен образи — различия, които пряко произтичат от различната им материална организация, от различния им начин на построяване.

Различията в естетическото възприемане на тия два вида образи проличават най-ярко в нееднаквия начин на тяхното „достроряване“ в съзнанието на възприемащия ги субект (читател или зрител). „Достроряването“ е съставка на всеки естетико-възприятен акт и се изразява в допълването на възприемаемия образ с едни или други черти, които не са изобразени от художника, но се подразбират и се налагат в съзнанието на възприемащия ги в съответствие с идейно-познавателното съдържание и пр. на образа. Въображението на читателя „достроява“ словесния образ н е т о л к о в а откъм смислово-съдържателната, обобщително-идейната, колкото откъм сетивно-възприемаемата, зрителната му страна. (Ще бъде погрешно обаче да се мисли, че читателят в ни най-малка степен не „достроява“ образа и смислово; напротив, той го „достроява“ и смислово, но ударението пада върху зрително-сетивната му страна.) Причината е заложена в природата на словесния образ, който е достатъчно определен в смислово-съдържателно отношение (черти на характера, разсъждения, идеи, социална характеристика на поведението на героите и др.), но показва известна зрителна недостатъчност и изобщо сетивна непълнота. Силата на словесния образ (особено белетристичен и драматичен) е в широтата и дълбочината на постигнатите обобщения, в смислово-съдържателната, идейно-познавателната определеност, а не в зрителната му, сетивна конкретност и непосредственост. Тази зрителна недостатъчност се проявява главно при изобразяването на детайлите, които или въобще са пренебрегнати, или пък изпъкват с незадоволителна зрителна яснота и пълнота. А има и такива произведения, напр. т. нар. „интелектуална поезия“, които пораждат съвсем слаба или почти никаква зрителна нагледност. В тях се изразени преживяванията или размишленията на поета, но естетическото възприемане на творбата се съпъствува от много бледи и неоформени зрителни представи или въобще не се съпътствува от такива. Това важи и за белетристични образи. Наташа Ростова (от „Война и мир“) не е подробно и цялостно описана по външност, но това не прави образа умозрителен и неясен; напротив, той оставя у читателя впечатление за конкретност, въпреки отсъствието на достатъчно зрително възприемаеми данни за външния облик на героинята — конкретност, която се постига чрез осмисляне нейните действия и размишления. Литературният портрет може да бъде изграден дори при отсъствието на всякакви зрително възприемаеми описания; при живописния, сценичния, при кинообраза, дори при графичния портрет това изобщо е невъзможно.

Нещо повече, словесният образ не изисква обязателно ясни зрителни представи. Поради това драматизираният или екранизираният образи (по даден литературен текст — роман, повест и др.) се възприемат поня-

кога от нас като едно откровение или „избистряне“ на наши смътни, неоформени представи за външния облик на героите, получени при прочит на литературната творба.

Наистина има писатели (напр. Балзак), които обръщат внимание на сетивно-изобразителната страна на творбите си. Те се стремят да постигнат зрителна пълнота в изображението чрез подробни описания на външността на героите, на интериора и т. п. При такива подробни описания у читателя като че ли се оформя една достатъчно пълна картина, едва ли не видена с очите. Тая зрителна „картина“ е достатъчно пълна (вследствие подробното изреждане свойствата на изобразения обект), но при все това страда откъм яснота и живост. Защото зрителните представи, асоциирани от словото, винаги си остават по-бледи и по-неясни от самото зрително възприятие. Освен това асоциираната чрез думите зрителна „картина“ в съзнанието на читателя бива накърнена откъм своята едновременност и интегралност; това е неизбежно, тъй като описанието на детайлите следва едно след друго (въпрос, по който говори още Лесинг в „Лаокоон“).

Има обаче писатели (като Чехов), които се стремят да създадат зрителна определеност в изображението чрез набелязването на един или два характерни детайла. Описанието на малко на брой детайли е условие за едновременност в асоциирането на зрителните представи, предпоставка за достатъчна зрителна яснота и отчетливост в изображението в зрително отношение. Но зрителната яснота се компенсира със зрителна непълнота.

Ето защо читателят особено активно „достроява“ в своето съзнание словесния образ откъм сетивно-зрителната му страна, която винаги показва по-голяма или по-малка зрителна недостатъчност. Образът на Степан Трофимович Верховенски напр. („Бесове“ на Достоевски) е достатъчно определен в смислово-съдържателно отношение като обобщаващ образ-тип на цяла социална прослойка в следреформена Русия. Смислово-съдържателното начало тук, както и при всеки белетристичен образ, взема превес над зрително-изобразителното, сетивно-възприемаемото. Затова читателят възсъздава във въображението си конкретната обстановка, в която действува и живее Верховенски, внася зрителна определеност в изображението чрез асоциирането на представи от своя минал личен опит. Но зрителната конкретизация на образа чрез „дострояването“ му във възприемащото съзнание е различно за различни читатели, тъй като разчита на техния индивидуален опит и емоционален строй.

Като антипод на словесния образ е живописният, който е достатъчно определен в зрително-сетивно отношение. Поради това зрителят няма какво да „добави“ към зрително-конкретната му нагледност и удълбава образа в смислово-съдържателната му страна. А тая страна понякога е трудно уловима и още по-трудно предаваема с думи, с понятия.

Не е трудно да се долови, че ако „дострояването“ на словесен и живописен образ протича в две коренно различни направления, това се дължи преди всичко на различния начин на построяване, на материално конструиране на тези два вида художествени образи. При литературата (главно при епоса и драмата) творческият процес протича така, че всички негови звена непосредствено отвеждат към смислово-съдържателното ядро на образа, те непосредствено служат за разкриване идейно-познавателния му пълнеж. Фигуративно казано, словесният образ като материално динамична система е построен върху едно телескопическо насочване и концентриране на цялата многостранност на образа към смислово-съдържателното му начало. Това вече предопределя мястото и ролята на нагледа-

ността и на смислово-съдържателната страна в словесния художествен образ.

Ролята на нагледността тук е сравнително по-различна от ролята ѝ при живописния образ — обяснението на този факт е пак в нееднаквия принцип на материално построяване на тези два образа. Обикновено подхождаме към сетивно-възприемаема нагледност в изкуството само от една страна — схващаме я като страна от художествения образ, чрез която се разкрива същностното, типичното. Тоя подход е предимно гносеологически. Сетивно-възприемаемата нагледност на живописната творба по-конкретно не се изчерпва с тая функция, но има и друга: живописната нагледност има свое очарование, своя прелест, дори независимо от художествената идея. Юродивият от картината на Суриков „Болярката Морозова“ представлява детайл от многоликия образ на тълпата, но какъв детайл! Дрипите на юродивия от груба и неправа, сигурно обезцветена тъкан са най-незначителното нещо, което в живота бихме отминали с пренебрежение. Ала под четката на Суриков те са се превърнали в изображение с неповторима живописна прелест. Те са възприети и претворени в цветово богатство, сякаш са изтъкани от цветови рефлекси, преливащи в хармонично звучение. Живописецът е превърнал тия дрипи в поетичен отломък, където окото се радва на неподозираната красота на един така незначителен къс от предметния свят. Почти същото може да се каже за облеклото на блудния син от едноименната картина на Рембранд. Така живописецът създава декоративно-цветови ценности, които могат да въздействуват естетически на окото, независимо от смислово-съдържателната страна на картината. При изграждането на живописния образ нагледността изпълнява две, намиращи се във връзка помежду си функции: а) естетико-познавателна; тук сетивността служи за осъществяване индивидуализацията на типичното; б) декоративна, която може да бъде разработвана — дори и при реализма — в относителна самостойност спрямо художественото съдържание; тук материалът (цветовете) започва да въздействува съобразно свойствената му, незаменима с нищо друго красота, съобразно своите емоционални възможности.

При словесния образ не е така. Без смислово-съдържателната страна в образа, сетивно-възприеманата нагледност се обезкървява. Не бъде ли оплодотворена от търсеща и значима мисъл, от някакво смислово-емоционално начало, нагледността, създавана от словото, се обезсмисля. Защо? Литературата създава сетивна нагледност, която в нейната цялост, завършен вид и същински очертания се проявява едва след като бъде „реконструирана“ и конкретизирана в съзнанието на възприемащия читател. А това „реконструиране“ предполага някакъв смислово-емоционален център, о който ще се залови въображението на читателя и ще започне да работи, та да конкретизира словесното описание в главата на читателя и да възпроизведе сетивната конкретност на образа съобразно индивидуалните представи, асоциативни възможности, богатство на личния опит за отделния читател. Не чрез окото, а чрез въображението и мисълта се постига словесната нагледност. Затова тя не може да не разчита на зрителната асоциативност на възприемащото съзнание и поради това няма художествена ценност сама по себе си. И тогава, когато нещо е описано с достатъчна предметна определеност (напр. „Спи езерото“ на П. П. Славейков), и тогава сетивно-възприемаемата нагледност е опосредована от съзнанието, но не разчита само на сетивен ефект; тя е обединена

в цялостен образ чрез насищането ѝ с определен мисловен и емоционален заряд.

Анализирайки в тоя раздел словесния образ като материално-динамична постройка, като система с определена материална структура, ние установяваме едно изненадващо сходство между дума и словесен образ (относно техния материален строеж): моделът на думата като материал е всъщност миниатюрен модел на словесния образ.[1] Тъкмо затова от отделната дума може да бъде създаден художествен образ — явление, нямащо аналог при другите видове изкуства. В своеобразието на думата като градивен материал се оглеждат важни страни от природата на словесния образ като материална постройка: мястото на нагледността, която се постига чрез асоциирани у читателя представи (зрителни, после слухови, осезателни и др.); ролята на смислово-съдържателното начало като ядро, около което се концентрират асоциираните представни и емоционални съдържания; непосредственост в изявата на потока от преживявания и психични състояния.

*

Смислово-интелектуалната преработка на жизнения материал е свойствена и за живописта, както и за всяко друго изкуство, но при литературата (особено епос и драма) тя се проявява в съвсем очебийни форми. Словесният образ може да абсорбира в художествената си тъкан дори научни и публицистични истини, изказани в понятийна форма — една възможност, която неведнъж е била използувана особено от романистите на XIX в. Разбира се, изказаните от писателя абстрактно-понятийни мисли се поглъщат в цялостния образен строй на произведението, но чрез тях същностното се разкрива все пак направо, в понятиен вид. Тая възможност, от която литературата се ползува, макар и нарядко, подсказва какво е значението на с м и с л о в о - и н т е л е к т у а л н а т а, обобщително-аналитичната преработка на жизнения материал при изграждането на словесния образ, поне за епическия и драматическия. Нищо учудващо в тоя факт: словесният образ е п о с т р о е н така, че цялото му богатство и многостранност са концентрирани към идейно-смисловата му страна — единствената доминанта, която предопределя мястото и функцията и на нагледността, и на емоционалната гама. Но ролята на смислово-идейното ядро като доминанта в организирането на словесния образ проличава не само по отношение характера на словесната изобразителност (асоциираните представи у читателя се направляват главно от смислово-идейното начало в образа), но и относно характера на словесната изразителност.

Читателят е склонен да възприеме словесното изображение (описание) като разказ, повествование за нещо — а тъкмо такова е то, — а не като жив, дишащ отломък от действителността. Читателят не вижда обекта, за който се говори, той прочита разказа на някакъв очевидец (писателя), който повествува за този обект. И въз основа на повествованието на писателя за една действителност, която писателят, а не читателят, е видял и преживял, читателят си създава някаква въображаема представа за нея. При естетическото възприемане на живописта обаче се поражда илюзия за нещо сякаш наистина видено с очите на възприемащия — илюзия за една действителност, сякаш възприета без посредничеството на друго

[1] Интересни изследвания по тоя въпрос е направил А. А .Потебня.

лице (художника), както това е при словесния образ, където такъв посредник е писателят.

Писателят повествува за даден обект — все едно как, в какъв маниер и стил. Но що значи да повествува? Това ще рече да се предаде впечатлението от обекта. А и писателят няма друга възможност: той нито може да представи самия обект пред читателя, нито пък може да му внуши илюзия за нещо непосредно видено с очите. Писателят може само да предаде впечатлението си от обекта на неговото изображение. Предавайки това впечатление, той е в състояние н а п р а в о да говори за мислите и чувствата, които го вълнуват. Писателят може да претендира за безпристрасност и незаангажираност, но те са само относителни. Защото при всяко повествование, даже и най-безпристрастното, напира мисълта на творческия субект, която организира описанието съобразно получените от изобразения обект индивидуални впечатления.

Тъй като при словесната образност художникът може само да предава впечатленията си от обекта, в това вече е заложена възможността от по-непосредствен, по пряк изказ на субективно-оценъчното отношение на твореца към изобразения свят, обект. Повествованието, бъдейки преразказ за нещо, заедно с това манифестира и мисловно-емоционалния опит на писателя — опит, който съпътствува познаването на съответния обект.

Да, писателят (или поетът) може направо да говори за чувствата и мислите, които го вълнуват, дори и декларативно: „Сърцето ми ликува“, „Покрусен съм от скръб“ и др. Тогава естетическото въздействие на тази изповед не разчита на асоциирани представи, а на една своеобразна сюгжестивност. Сюгжестивност, много различна от тая при живописта. При картината сюгжестивното въздействие произтича от зрително-възприемаемата нагледност и очевидност на изображението, то се основава на сетивните нагледи, получени посредством зрението, и едва тогава раздвижва сърцето и мисълта. При литературата не се касае за сюгжестивност от тоя род. Тук сюгжестията е интелектуално опосредована, осъществява се мимо сетивните данни; тя пробужда определена емоционална реакция и внушава психическото състояние на твореца едва след като бъде интелектуално осмислена. (Понягога това осмисляне предполага активна мисловна работа, напр. при поезията на Брехт, на Маяковски и др.)

*

Догматично-гносеологизаторската естетика обясняваше спецификата на изкуството изключително с познавателни фактори: правда, идейност, класовост. Тя пренебрегваше една немаловажна страна в художествения образ — неговия строеж като материална система със своя плът и кръв, със своя особена предметност, посредством която се осъществява комуникативната функция на изкуството; с други думи, тя пренебрегваше въпроса за битието на художествения образ — неговия сложен генезис, неговата структура (като двуединство от идеални и материални фактори), формите на проявление и начина на съществуването му (като корелативна ценност). А да се проучат задоволително тия проблеми, това ще позволи по-дълбоко да се проникне в природата на художествения образ, по-цялостно да бъде обхваната неговата специфика.

ИЗГРАЖДАНЕТО НА КАРАВЕЛОВ КАТО БЕЛЕТРИСТ

(Л. КАРАВЕЛОВ И М. ВОВЧОК)

Цвета Унджиева

Въпросът за литературните влияния върху Каравелов е сложен и интересен. Той е неразривно свързан с цялостния комплекс от проблеми за творческия път на писателя, за особеностите, мястото и значението на неговото литературно дело. Той не може да бъде правилно разбран, ако не пристъпим към него конкретно-исторически. Конкретно-историческият подход предполага проучване не само на историческия момент, но и на специфичните особености на националното развитие, на националния културен процес.

Като писател Л. Каравелов се учи от творчеството на строго определени автори: предимно от революционно-демократичната руска и украинска литература и от Гоголевото творчество. Революционно-демократичното направление му влияе с две свои основни тенденции, проявени, от една страна, в произведенията на писатели, които разработват публицистичния жанр в белетристиката, като Чернишевски и Херцен, а от друга страна, в произведения, които се отличават със своеобразен народностен, дори народнически патос. Най-значителна представителка на последната тенденция е украинската писателка М. Вовчок. Влиянието на М. Вовчок и Т. Шевченко върху Каравеловото творчество е особено силно, неоспоримо.

Задачата на настоящата работа е да постави и изясни някои въпроси за изграждането на белетриста Каравелов, във връзка с влиянието на украинската писателка М. Вовчок, за общите тенденции в тяхното творчество и за различията помежду им.

Л. Каравелов и М. Вовчок са пионери в развитието на своите национални литератури и създатели на трайна литературна традиция. Поразително е идейно-тематичното богатство на тяхното творчество. Вовчок и Каравелов се стремят да отразят в белетристиката си своята съвременност в цялата ѝ сложност и разнообразие. Те се стремят да напипат най-болните проблеми на времето. В историята на украинската белетристика М. Вовчок първа внася остра социална проблематика, първа разкрива социалните язви на своето съвремие в цялата им голота и ужас. Украинската писателка поставя всички наболели социално-политически въпроси и ги осветлява от позициите на революционната демокрация.

Повестите на Л. Каравелов също за пръв път в развитието на нашата белетристика отразяват правдиво и богато живота на народа, поставят парливи социални и политически проблеми и ги разрешават в повечето случаи от революционно-демократични позиции.

Влиянието на украинската писателка върху ранното творчество на Каравелов, върху неговите първи повести, писани в Русия, е съвсем осезателно и безспорно. Вероятно нейната първа книга „Народні оповідання", излязла на украински език през 1857 г. и преведена на руски от Тургенев през 1859, е дала тласък за творческата изява на Каравелов като писател, подсказала му е пътя, който трябва да поеме.

Влиянието на М. Вовчок не може да бъде сведено само до творчески аналогии и паралели или до заимствуване на идеи, сюжети, образи, художествени похвати. Това е влияние на една цялостна художествена концепция, на идейно-естетическия свят на писателя като цяло.

Особено голям интерес представлява народностният патос, демократичната струя, която изпълва произведенията на М. Вовчок и която най-силно е въздействувала върху Л. Каравелов. Народът като национално-етническа и социално-политическа общност, със свой неповторим бит, нрави, душевност, дава богат, неизчерпаем материал за художествено пресъздаване и за двамата писатели. Покрай изобразяването на външните форми на бита, Вовчок и Каравелов се опитват да разберат дълбоката същност на характера, емоционалната структура, темперамента на своите народи, в сложното преплитане на национални със социални особености. За пръв път в тяхното творчество в украинската и в българската белетристика оживяват ярки характери, национални и социални типове.

Стремежът на М. Вовчок да проникне все по-дълбоко в народната душевност, в мислите и чувствата на народа е важен, бихме казали централен момент в нейните творчески търсения. Авторът-творец като че ли изчезва. Неговата творческа индивидуалност привидно се стопява и се слива с народното съзнание. Мястото на автора заема разказвачката селянка, порядко разказвач. Авторовите мисли и идеи пропиват в мъдрия, прост разказ, отливат се в своеобразната народна мисловност и мъдрост. Внушенията, които авторката се стреми да направи, са толкова по-убедителни и резултатни, колкото по-естествено извират от простия разказ за събитията и съдбите на хората, колкото са по-далеко от преките логически изводи и умозаключения.

Каравелов приема изцяло тази страна от идейно-творческата концепция на М. Вовчок. Както вече казахме, най-силно е влиянието на украинската писателка върху неговото ранно творчество, върху повестите му, писани на руски език. Но твърди граници в това отношение не е възможно да се поставят, особено що се касае до общото въздействие на М. Вовчок върху укрепването на Каравеловото художествено майсторство. В редица по-късни повести на нашия белетрист, писани в Сърбия или в Букурещ, се чувствува също влиянието, понякога твърде осезателно и силно, на украинската писателка. И обратно, в някои от ранните му повести определено се набелязват черти и особености, които го отделят от линията на М. Вовчок.

Твърде много си приличат двата славянски народа — българският и украинският, твърде близки са те по своята историческа съдба, по своя бит и нрави. А двамата големи писатели се стремят с всичките си сили да разберат и почувствуват своите народи, дълбоко да погледнат в душите им. Към това се прибавя голямата близост в литературните позиции и в идейната платформа на Л. Каравелов и М. Вовчок. Всичко взето заедно обяснява общото в темите и сюжетите, сродството на образите, близостта в стилистичните похвати. Сравнението между Каравеловите повести „Стоян", „Божко" и разказите на Вовчок „Сестра", „Маша", „Чумак" и др.

недвусмислено показва това както вътрешно, така често пъти и външно сродство.

Несъмнено българският писател не постига изведнъж простотата, естествеността, лаконизма, характерни за разказите на М. Вовчок. Но неговото художествено майсторство постепенно се издига на по-високо равнище, писателското му перо става по-остро и точно, художническото виждане по-богато.

Влиянието на М. Вовчок върху Л. Каравелов, както вече подчертахме, е влияние на основните принципи в нейната художествена концепция и преди всичко на принципа за народност в изкуството. Народността в творчеството на Вовчок и Каравелов разбираме в нейния възможно най-широк смисъл и аспект. А това означава на първо място — проникване дълбоко в народната психология чрез усвояване и претворяване на опита на народното творчество. Народната поезия е най-великият и пръв учител за М. Вовчок. Украинската писателка съзнателно се стреми да усвои такива художествени средства и похвати, такъв цялостен творчески маниер, който ще ѝ помогне да се приближи до народното съзнание така, както са близки и сродни до него произведенията на колективния народен гений — народните приказки и песни. Писателката творчески възприема не само много стилистични народно-песенни похвати и образи, но успява да навлезе в атмосферата на народната песен.

Любовта към фолклора е помогнала на Каравелов да разбере и почувствува по-дълбоко прелестта на разказите на М. Вовчок. Силната фолклорна струя в белетристиката на украинската писателка му е подсказала редица идеи, подпомогнала е творческите му търсения, дала е тласък за творческото му изграждане. Народната поезия, като най-чисто и вярно отражение на душевността на народа, се превръща и за Каравелов, както и за М. Вовчок, в проверка и критерий за правилността на творческите търсения и достижения на естетическите позиции.

Формата, в която М. Вовчок излива своите творби, — прост разказ на обикновен човек от народа — дава големи възможности за използуване на говоримата народна реч и на богатството на фолклора. Още в своите първи разкази и повести, писани на руски език, Каравелов използува същата форма, въвежда широко в повествованието си обикновената говорима реч, учи се от естествеността, изразителността и образността на народното творчество. Естествено, когато по-късно превежда на български език тези свои ранни творби, той има много по-големи възможности да обработва родната реч, да внася в нея простонародни разговорни елементи, да я насища с вечно свежи образи и интонации, заети от народната поезия. Още в първата си повест „Войвода“ Каравелов непрекъснато и съвсем съзнателно черпи идеи, образи, похвати от богатия извор на народната поезия. Особено силна е фолклорната струя при характеристиката на неговите любими герои, които той се стреми да изгради като носители на типични национални черти и, вероятно именно поради това, да ги свърже и сроди с традициите на народното творчество. Силен народностен, фолклорен аромат лъха от образите на Продан и Латинка във „Войвода“.

Дълбокото навлизане в света на народната поезия, от една страна, е обогатявало Каравеловата образна мисъл, а от друга страна — често е подчинявало въображението му на готовите народно-песенни образци. Влиянието на народната песен върху първата Каравелова повест се налага властно, понякога то е толкова силно, че се превръща в зависимост. Но и в тези случаи то несъмнено е полезно като школа за младия творец, която

му помага да намери своето оригинално виждане, своя индивидуален писателски почерк. Несъмнено влиянието на украинската писателка, нейният богат опит помагат на Каравелов да разбере по-дълбоко народното творчество и да намери своето място на оригинален творец в нашата литература.

Трябва да се признае, че още в първите свои разкази и приказки М. Вовчок се стреми да претвори народно-песенното влияние, да преосмисли творчески народно-песенната образност, че любимите си образи на украински момичета и жени тя извайва с по-пестеливи багри и с по-голяма вътрешна сила.

Но изобщо при външното портретуване на своите герои М. Вовчок и особено Каравелов често пъти са зависими от фолклорните образци. Близостта е твърде непосредствена. В отделни случаи тя граничи с пряка заемка, с копиране. Това е причината за еднообразието в изграждането на някои портрети. Еднообразие, което несъмнено обеднява образите и езика. Нашите писатели не са имали съзнание за това. Те са считали и, може би не без основание, че колкото по-плътно се приближават до народното творчество, колкото по-преки са техните връзки с фолклора, толкова по-лесно ще стигнат до народното съзнание, до народната душевност. Значение има в случая несъмнено и липсата на сериозен предшествуващ опит в усвояването на ценностите на народното творчество. Всъщност и съзнателният стремеж по този път да се стигне по-бързо до народа, и липсата на опит не обясняват същността на явлението, не стигат до неговия корен, до същинската му причина. Те също са следствие на друго.

Л. Каравелов е един от първите наши писатели, който създава оригинално лично творчество, навлизайки дълбоко в света на народното творчество и учейки се от него. В много свои творби, при изграждането на много образи той се домогва до оригинално, самобитно виждане и претворяване на действителността, но все още е твърде тясно свързан с колективното народно светоусещане, все още е дълбоко, органически сраснал с него. Народното творчество е вътре в него, част от него, от неговото художествено виждане. Той все още не може винаги да се откъсне от него, да се издигне над него. Личното съзнание на твореца е напълно оформено и обособено и той съзнателно се обръща към фолклора като към пръв учител и наставник. Но, учейки се от фолклора, той още не може да го надрасне, да се освободи от неговото всепоглъщащо влияние. Оттук идват преките заемки от народната поезия, етнографските увлечения, вътрешната зависимост на твореца от народно-песенните образи. Каравеловата белетристика е пример за постепенното освобождаване от това пряко влияние, за постепенното усвояване, асимилиране на естетическите ценности на фолклора.

Следвайки М. Вовчок, Л. Каравелов непрестанно се стреми да засили и обогати националния дух на своите повести не само чрез насищането на речта с народно-разговорни моменти, с битови детайли, с нюансиране и оцветяване на лексиката, но и чрез могъща народно-песенна струя. Често пъти прозата на двамата писатели е така наситена с интонациите, с цялостното звучение на народната песен, щото читателят заживява с илюзията, че тя приема очертанията на белия народен стих. Тази „илюзия“ има своите съвсем реални корени: в лексиката и фразеологията, в стилистичните образи и форми, в характерните инверсии, в строежа на изречението, в интонациите и дори в особения вътрешен ритъм и музикалност на фразата.

Тази ритмична, дълбоко музикална проза отвежда ту към лиричната задушевност и нежност на любовните народни песни, ту към загадъчната

прелест и фантастика на народните балади, ту към героичната широта и размах на народния епос.

Народно-песенните интонации, ритъм, дори рими навлизат дълбоко в творческия почерк на М. Вовчок, превръщат се в елемент от нейното творческо виждане и интерпретиране на действителността, в неотменна особеност на нейния стил. Баладични интонации пронизват разказа „Лемеривна“: „И долго стоял тут козак, глядя в воду, и думал, и крушился, и все любил! И гневался, и тосковал, и все любил! И оскорблялся, и жалел, и все любил! Сильней гнева, тоски, оскорбленья была любовь!“. . . „Рано, рано, до восхода солнечного она уже сидит под окошком. . .“ „Поздно, поздно вечером она сидит под тем же окошечком. . .“ — „Зачем ты, Лемеривна, пешком бежишь, — или нет у меня для тебя резвых коней?. . .“ „Хоть есть у тебя всякие богатства, они твои и мне не надобны, — ты мне не по мысли, ты мне не по сердцу сам!

— Остановись, Лемеривна, остановись!“. . . „Пусть лучше кипит мое сердце на ноже, нежели у тебя, нелюбимого, во дворе — промолвила Лемеривна“.

Народно-песенните интонации са особено силни и със своеобразен баладичен оттенък в разказа „Чары“, разказ на старица за миналите времена, в който приказният, легендарен елемент интересно се преплита с действителния живот и ежедневен бит на народа. Народно-песенните интонации и ритъм тук ту се засилват, ту отслабват, като вълни плисват, отдръпват се и оставят аромата на непосредственото, понякога наивно и примитивно, но винаги свежо и интересно виждане и възприемане на действителността от народа, намерило своето най-гениално отражэние в народното творчество.

Своеобразни, народно-песенни интонации, отличаващи се с особена епическа широта и музикалност, лъхат от разказите „Викуп“, „Максим Гримач“, „Кармелюк“ и други.

В творчеството на Л. Каравелов също често нахлуват силни народно-песенни струи, много страници от неговите повести са пропити с музикалността на българската народна песен, с нейните своеобразни интонации и ритъм. За българския писател това са именно вълни, плиснали и обагрили само отделни образи или отделни повести, без да се превръщат в постоянен елемент, постоянна особеност на неговия художествен стил. Народно-песенната струя в Каравеловата белетристика е тясно свързана с определени теми и сюжети, извира непоредствено и богато там, където авторът чувствува най-силно и дълбоко традициите на фолклора. Народно-песенни интонации и ритъм откриваме преди всичко в хайдушките повести (нека ги назовем така условно) на българския писател. Вътрешни народно-песенни интонации зазвучават и при някои описания на сцени от народния бит, или при характеристиката на някои герои и при разказа за отделни моменти от техния живот. Несъмнено най-силна е народно-песенната атмосфера и дух в тези Каравелови повести или в тези откъси от повестите му, които са пропити с героично-патриотичен патос и борческо вдъхновение. Народно-песенното звучение в тях е резултат на вътрешната ритмичност на речта, на характерните повторения и инверсии, на цялостната конструкция на фразата. „— Всеки читак е мой душманин, моя мамо; всеки турчин е мой кръвопиец, кръвопиец на моите братия, джелатин на моите сестри. . .“ „— Аз отивам, моя майко, във Влашко, в Сърбия, по горите и по планините, защото не мога повече тука да живея; мене е тука мъчно, тясно ми е, не мога да дъхам“. . . „И не моли ме, сладка мамо! Не моли ме напусто!

Аз щото съм намислил да направя, то ще направя, ама и господ да слезе от небето то и него не ща да послушам. . .“ „Стана моя Недялка, зема брата си за ръка, погледа му ясно в очите и тихо и весело му проговори: — Иди, мой брате, иди там, дека си намислил да идеш; отмъсти ти за нашият сиромах бащица; отмъсти за своите братия и сестри. . .“ („Горчива съдба“).

В повести като „Дончо“, в които от първата до последната страница диша горещо патриотично чувство и борчески революционен порив, които са просмукани със силна хайдушка романтика и героика, народно-песенната атмосфера и интонации неотменно оцветяват повествованието, придават му особена свежест. В диалозите, в обращенията Каравелов използува характерните за народните песни повторения: „Не, момчета, не. . .“, „Прости ги, Дончо, прости ги. . .“, „Прости ни, войводо, прости ни. . .“, „Добре, мой стари брате, добре. Аз ще ги простя, ала ги прощавам, за тебе, за твоето юначество и и за твоята вярност. . .“, „Така, Добро, така. . .“

С народно-песенна героична романтика е обагрен образът на Добра, юначната Дончова посестрима. Дорисувайки Добриния образ в различните редакции на повестта, Каравелов прибавя все нови черти и детайли, като неотменно следва традицията на нашите хайдушки народни песни. В народния героичен епос на българката е отделено не малко място. Тя воюва наравно с мъжете, ръководи хайдушка дружина, проявява самоотверженост и храброст, на каквато често пъти мъжете не са способни. В безумната храброст на българката-борец има недостижима, демонична сила. В такъв план Каравелов гради и Добриния образ, като в българската редакция на повестта особено засилва тези негови черти. Възприел много нещо от хайдушкия епос обаче, нашият писател създава героичен образ с ново съдържание, вдъхновяван от нови възвишени цели и импулси. Към народния епос отвежда и описанието на външния образ на Добра, и нейната кипяща енергия, и борчески дух.

„Дончо“ е повест, за която може да се каже, че народно-песенните интонации навлизат дълбоко в цялото повествование, превръщат се в характерна негова стилова особеност. Романтиката, героиката, музикалността на народните хайдушки песни оцветяват всяка нейна страница. Много места от повестта са пропити с вътрешен песенен ритъм. Интересно е, че някои страници от „Дончо“ отвеждат към Ботевите поеми. И това е напълно обяснимо. Белетристът Каравелов и поетът Ботев пресъздават героичния хайдушки свят, възвишен и романтичен, като пият от един извор — изворът на народната поезия. Нека си припомним някои откъси от прощалното писмо-клетва на Детелин войвода до Дончо: „. . . Утре аз, ща не ща, а трябва да умра, ала аз ще да умра като юнак и като българин. . . не ща аз да наведа надоле главата си, защото съм роден от юнашко коляно и юнак майка ме е родила. . . Ала, мой брате Дончо, да помниш ти моите думи, които сега искам да ти кажа. Заклевам те, моля ти се и заповядвам ти да изпълниш моята воля, а мойта воля е такава: ако ти после моята смърт излезеш из темницата и станеш народен хайдутин; ако момчетата някога те изберат да им бъдеш войвода и да ги поведеш против нашите душмани, то господ и св. Илия да ти осветят пушката и саблята и да ти помогнат да победиш нашите кръвопийци; а ако ти някога повдигнеш ръка и потегнеш сабята си, за да убиеш някой българин или пък поискаш да го обереш, то да те накаже бог и св. Архангел и бесило да ти бъде последната утеха. Клетвата моя трябва да се изпълни, защото аз утре умирам и умирам като мъченик, който умира за своя народ и отечество.“

Каравелов е първият български белетрист, който се насочва смело към народно-песенните образци. Той съзнателно и упорито се старае да запази свежестта и непосредствеността на образите, навлезли в творчеството му от фолклора, и същевременно да ги преосмисли художествено, да ги подчини на задачите на своята съвременност, да свърже органически народния бит и творчество с национално-освободителното движение. Процесът на все по-дълбокото овладяване и преосмисляне на влиянието на народното творчество е сложен, лъкатушен, свързан е с непрекъснати творчески търсения. В своите първи творби възрожденският писател черпи предимно от етнографското богатство на народното творчество, възприема и пресъздава на първо място външни черти и особености на народната поезия — етнографски материали, битов колорит, стилистични и езикови форми и похвати. С израстването и укрепването на твореца се набелязват нови моменти, характерни за едно по-различно, по-сложно и задълбочено възприемане на фолклора. Завоеванията в тази насока са най-безспорни в „Българи от старо време“. Образите на дядо Либен и хаджи Генчо са плод на зряло перо, на самобитно, дълбоко оригинално виждане. Влиянието на народното творчество тук е асимилирано, преосмислено, подчинено на оригиналния творчески замисъл. Несъмнено обаче в Каравеловата белетристика процесът на усвояване и „превъзмогване“ на това влияние не завършва. Набелязани са първите успехи, първите завоевания, набелязани са правилни тенденции, които струват немалко мъчителни усилия на нашия белетрист. В нашата литература той играе в това отношение такава роля, каквато М. Вовчок в украинската литература. Не винаги резултатите и достиженията са еднакви. Но основните насоки и смисъл на търсенията са съвсем близки.

Мисията да усвои и преодолее влиянието на народното творчество в българската поезия осъществява Ботев, в украинската — Шевченко. Ботев, както и Шевченко, с блясъка на гения разрешава задачите, поставени пред него от историята. В неговата поезия от дълбокото органическо сливане с народното художествено виждане се ражда ново, оригинално светоусещане — висш синтез на народност и творческа самобитност, висш израз на хармонията между творческия гений на изключителната личност, с блясъка на нейния ум, интелект, прозрения и изумителната сила, мъдрост, свежест, богатство на колективния гений на народа-творец.

При проследяването на основните тенденции в творческото изграждане и развитие на Каравелов трябва да се има предвид неизбежното наличие на два паралелни процеси: от една страна, укрепват тези творчески позиции на художника и тези черти от неговото художествено майсторство, които го приближават до творчеството на М. Вовчок, които го сродяват с него, а от друга страна — с укрепването на художника като самостоятелен завършен творец неизбежно се утвърждават нови черти и особесости в творческия му облик, които го отделят от неговата учителка и нейното творчество. При проследяването на творческия път на нашия писател от този определен аспект трябва да се имат предвид тези два процеса или по-точно — тези две противоположни линии в единния процес на изграждането на писателя: линия на доближаване и линия на отблъскване, линия на утвърждение и на отрицание.

Несъмнено в първите си творби нашият писател е много далеко от зрелостта и уравновесеността на М. Вовчок, която започва своя творчески път като оформен художник. В стремежа си да се приближи до народа, както се опре на народното творчество, Каравелов често се увлича в по-

грешна насока: в наивитет, сантименталност, сълзливост. В неговата първа повест „Войвода“, написана на руски език и отпечатана за пръв път през 1860 г., навеяната от фолклора простота и наивност се преплитат със сантименталност, непосредствеността се превръща в наивитет. Стремежът да разкрие по-пълно народния бит и обичаи довежда младия писател до етнографски увлечения.

Във втората Каравелова повест „Неда“, написана една година след „Войвода“, през 1861 г., елементите на сантиментализъм намаляват, но се засилват етнографските увлечения. Сериозни слабости има в композицията както на „Войвода“, така в по-голяма степен и на „Неда“. Каравелов още не е усвоил изкуството просто и стройно да гради своя разказ. Липсва му чувството за пропорция. Липсва му в редица случаи умението да изгражда психологически издържани образи, диалози, ситуации. Нашият писател трябва да извърви доста дълъг път, за да се приближи до отмерения, реалистичен рисунък, характерен за разказите на М. Вовчок. В първите две Каравелови повести реалистичните елементи са твърде малко.

Нов момент в творческия път на писателя представлява неговата трета повест — „Сирото семейство“, написана през 1862 г. Преди всичко тя е изчистена от сълзливо-сантименталните струи и от силните етнографски увлечения, които се наблюдават във „Войвода“ и „Неда“. Показателни и значителни са и различията в композицията на тези повести. „Сирото семейство“ е първата Каравелова повест с ясна, стройна, логична композиция, както и първата повест с определено реалистична атмосфера и дух. И в нея обаче, както и в „Неда“, писателят допуска натуралистични описания на турски изстъпления и зверства. По-подробно за мястото, което „Сирото семейство“ заема в творческия път на Каравелов, пише украинската изследователка Е. Шпилевая в своята ценна студия за Л. Каравелов и М. Вовчок.[1]

Следващата, четвърта Каравелова повест „Дончо“ от 1864 г. е изцяло пропита с духа на най-ранните негови творби, като същевременно бележи значителна стъпка напред. Възходящата линия в творческото развитие на Каравелов е ясно очертана, независимо от съществуващите колебания и лъкатушения, и не е трудно да се открие мястото на М. Вовчок в неговото съзряване като художник-творец. Докато във „Войвода“ народно-песенните влияния се оцветяваха от силна сантиментална струя и чувствителност, в „Дончо“ народно-песенните интонации естествено и хармонично преливат в силни романтични вълни. Хайдушката, борческа романтика, национално-освободителните идеали и патос, активни, действени, определено обърнати с лице към авторовата съвременност, представляват нов момент в творчеството на Каравелов.

В някои от монолозите на войводата, на Добра се чувствува доста определено стилът и темпераментът на публициста Каравелов. Наистина в първите руски редакции на повестта тези публицистични елементи са само едва забележими кълнове, които в последната българска редакция се разгръщат, развиват се и изменят доста нещо от атмосферата и облика на повестта.

Нова творческа стъпка Каравелов прави и със своята социална повест „На чужд гроб без сълзи плачат“, публикувана през 1866 г. Може би именно

---

[1] „До питання про становлення реалізму в болгарській літературі (Марко Вовчок и Любен Каравелов)“, Сб. „Марко Вовчок. Статії дослідження“, АН УРСР, К, 1957, стр. 314—358.

остротата на социалните проблеми подтиква писателя към пряко участие в повествованието; той активно се намесва със своите мнения и преценки, не се крие зад разказвача или зад своите герои, сам води разказа. Този похват, тази особеност по-късно стават основни и доминиращи в Каравеловото творчество, но за сега те са нови за него и той не докрай последователно ги осъществява. Острата социална проблематика доближава, от една страна, писателя до М. Вовчок, а от друга страна, го подтиква да търси нови форми и похвати. Основна тема на повестта е темата за човешките отношения в съвременното общество, за мястото на човека като социално същество в това общество. За пръв път именно в тази повест авторът не се стреми да се слее с обикновените хора от народа — негови герои. За пръв път в тази повест се появяват още две „действуващи лица", условни наистина, чието присъствие все пак се чувствува: авторът и читателят. Между тях на няколко места се установява контакт, те беседват, коментират събитията. Вече изтъкнахме обаче, че тези нови моменти в „На чужд гроб без сълзи плачат" не са последователно осъществени в цялата повест.

Трите Каравелови повести „На чужди гроб без сълзи плачат", „Турски паша" и „Божко", публикувани в една и съща година, свидетелствуват несъмнено за вече укрепналото перо на писателя, за разнообразните теми, конфликти, образи, които го вълнуват, за разнообразните стилови похвати, с които си служи.

Встъплението на „Турски паша" представлява разказ на автора за пътуването му от Търново до Калофер и за запознанството му с калугерката от Калоферския женски манастир. След кратката уводна част авторът оставя калугерката да разказва за своя живот. Повестта представлява писмен разказ, бележки на калугерката. Очевидно Каравелов добре и твърдо е усвоил този похват, неотменно присъщ на М. Вовчок, — разказът да се води от друго лице, от свидетел, очевидец или пряк участник в събитията. Но същевременно прави впечатление и друго — разказвачите от първите Каравелови повести като че ли не могат в случая да задоволят нарасналата необходимост у писателя да изяви повече себе си, своите мисли, възгледи, своето отношение към действителността. Израз на тази необходимост е новият тип разказвач, който избира Каравелов в „Турски паша" — високообразована, мисляща жена, с богат горчив житейски опит, с много знания и разностранна култура.

Не случайно една година по-късно Л. Каравелов публикува своята знаменита повест „Българи от старо време", която бележи връх в неговото творческо развитие и може да бъде дело само на напълно завършен, зрял художник. В „Българи от старо време" се проявяват най-пълно творческите възможности на Каравелов, неговият свеж талант. Той разказва за своите герои, без да търси сливане с тях. Той отлично ги познава, разбира и същевременно безпощадно ги преценява. Той плътно се приближава до тях и същевременно умело запазва дистанцията. Българският белетрист проявява изключително тънък усет за национална типизация и индивидуализация на характерите.

Марко Вовчок също създава ярки национални типове и характери. Но типичните образи, които тя изгражда, се отличават от образите на хаджи Генчо и дядо Либен. У М. Вовчок типичните образи не са до такава степен уедрени, не представляват такива крупни, широки обобщения. Украинската писателка не се откъсва нито за момент от влиянието на фолклора. В нейното повествование има непресекваща простота и непосред-

ственост. Образите се изграждат с точни, чисти линии. Авторката избягва да си служи с хиперболизация или със своеобразна двуплановост. . . В случая Каравеловият метод на типизация и индивидуализация на характерите е различен. Хаджи Генчо и дядо Либен са хиперболизирани, силно обобщени образи — много ярки национални типове. Характерен стилистичен похват, с който писателят си служи от първата до последната страница на повестта, е иронията. За пръв път тук Каравелов използва този похват и трябва да кажем, че го прилага като напълно зрял и опитен художник. В „Българи от старо време“ нашият писател показва нова страна от своя талант. Той написва повест, изградена изцяло в два плана, за която иронията се превръща в основна характеристична черта на стила. Авторът разказва сериозно, но това е привидна сериозност. Той утвърждава, когато трябва да отрича, и отрича, когато утвърждава. Зад всяка негова дума се крие присмех и ирония. Това е особена ирония. На места много тъжна, на места изпълнена със смях — безобиден, наситен с ласкавост и обич, или зъл, жлъчен, преливащ от болка. Тази своеобразна двуплановост, този много богат откъм нюанси ироничен подтекст са значително подсилени и по-последователно осъществени в българската редакция на повестта. Но те съществуват напълно развити още в първата руска редакция. Умело и с живо чувство за мярка Каравелов плете своя разказ. Много епизоди от повестта започват с искрен смях, с много хумор. . . и неусетно добродушната усмивка застива в разкривена болезнена гримаса. Подобна реакция всъщност буди цялата повест. Добродушният смях, чувството на умиление пред колоритните патриархални нрави неведнъж се заменя с тъжна усмивка, с чувство на потиснатост от допотопната изостаналост на нашия живот, от ретроградността на старовременните българи.

„Българи от старо време“ е повест, която не можем да свържем непосредствено с творчеството на М. Вовчок, не можем да я изведем пряко от традицията на украинската писателка. Много по-тясна е връзката между тази Каравелова повест и повестите на великия руски писател-реалист — Н. Гогол. Методите и формите на типизация в „Българи от старо време“, сложната двуплановост и богатия откъм нюанси подтекст на повестта безспорно доказват, че Каравелов се е учил творчески и зряло от този бележит майстор на словото в руската литература.

В Русия Каравелов пише още една повест, публикувана през 1868 г., направо в „Страницы из „Книги страданий болгарского племени“ — повестта „Слава“. В нея нашият писател отново се връща към традицията на М. Вовчок. В тематично отношение тази повест се свързва с „Божко“ и, макар и условно, може да бъде наречена битова повест. Нейната проблематика, образи, идеи извират от родната българска действителност, от патриархалната ѝ закостенялост, изостаналост, невежество. В центъра на авторовото внимание са не социално-политически противоречия, а морално-етични проблеми, родени от бита и взаимоотношенията между група хора, затворени в своето селце, сковани от еснафски предразсъдъци, отровени от суеверия. Разказвайки от името на обикновено момиче, приятелка и съседка на Слава, авторът се старае да се вживее в душевността на своите герои, да възприеме тяхната мисловност. Наред с това, той отново внася някои нови елементи в разказа си: установява контакт с читателя, заставя разказвачката да общува с него — „Да ви кажа право, аз бях заборавила вече, че бях се наела да ви разказвам. . .“ или „Аз ви казах, чини ми се, че Драган се ослани от есенна слана. . .“ Колкото повече приближава краят на повестта, толкова по-ясно се чувствува между редовете

авторовият протест срещу изостаналостта, суеверията, невежеството. Но писателят не нарушава възприетия маниер на повествование — разказът води обикновена копривщенска жена, която не се издига над своята среда. Тя, както и героите на повестта, е суеверна, затънала в предразсъдъци. И все пак Каравелов заставя своята разказвачка, в пределите на възможното, без да нарушава стила и атмосферата на повествованието, да изразява свои мисли, да внушава свои идеи, да поучава. Този момент е засилен в българската редакция. Това особено ясно личи в края на повестта, където писателят, като древните актьори, сваля своята маска и престава да пречупва разказа през примитивната душевност на своята героиня. Остава Каравелов — публицистът, човекът, който дълбоко страда за своя народ и за цялото човечество, което живее „без светлина, без разум и без съзнание. . .“ Заключителният пасаж на „Слава“ е пропит с граждански, публицистичен патос, с гореща ненавист, не толкова срещу предразсъдъците, невежеството, суеверията, колкото срещу пасивността и инертността.

С отбелязаните дотук девет Каравелови повести завършва първият, руски период от неговия творчески път. Писателят излиза от този период като зрял, оформен художник. Набелязани са вече редица основни тенденции в неговата белетристика, достигнати са художествени върхове в творческото му развитие.

След 1868 г. започва нов период в развитието на Каравеловата белетристика. В Белград и по-късно като емигрант в Букурещ писателят публикува всичко двадесет и една повести. Преходно място в неговия творчески път заема повестта „Горчива съдба“. Тя, и по време на написване, и по основните си насоки, е много близка до руския период в творчеството му, тясно свързана е и с традициите на М. Вовчок. „Горчива съдба“ принадлежи към сръбските повести на писателя. Публикувана е за пръв път през 1869 г. в сп. „Матица“. Героинята на повестта, майката, разказва за своя живот, за трагичната съдба на децата си. Разказва обикновена жена от народа, простодушно, непосредствено, искрено. Образите на Джуро и Недялко са обвеяни с хайдушка романтика, отвеждат към духа и атмосферата на хайдушко-революционните руски Каравелови повести като „Дончо“. В разказа на майката за борбата и свободолюбивите стремежи на нейните деца се чувствува влиянието на хайдушкия народен епос. Както и в „Дончо“ тук звучат силни народно-песенни интонации. Фолклорната струя, хайдушката борческа романтика свързват особено тясно „Горчива съдба“ с „Войвода“, с „Дончо“ и естествено с разказите на М. Вовчок. В някои моменти „Горчива съдба“ напомня на „Кармелюк“ от М. Вовчок. Тъгата, която внезапно осланява Джуро, неговата болка за робската участ на народа, тревогите на майката — всичко това отвежда към преживяванията на младия Кармел и неговата майка. Сдържаната солидарност между Недялко и Недялка, моралната подкрепа, която Недялка дава на своя мъж и на своя брат също напомнят за отношенията между Кармелюк и Маруся. Особено характерни и за двете творби са силните народно-песенни интонации и фолклорни влияния.

Наред с вички тези моменти, в „Горчива съдба“ се забелязва и друга, твърде силна, нова струя. В границите на възможното авторът кара своята героиня да преценява, да коментира събитията, за които разказва. Но естествено възможностите в това отношение не са големи. Поради това Каравелов търси други пътища. Най-често майката предава дословно думите на Джуро и Недялко, които, както тя уверява читателите, е „заповнила на

уст“, „от дума до дума“. В дългите монолози на Джуро и Недялко или в техните горещи развълнувани разговори се долавя напрегнатата мисъл на писателя, неговите оценки, неговите възгледи. Монолозите на Недялко често пъти звучат като страстен политически зов, или като гневен протест, или като жлъчно разобличение. Веднъж той се обръща с остри, заклеймяващи, унищожителни слова към чорбаджиите; другаде страстно протестира срещу пасивността и бездействието, горещо зове към незабавно, смело революционно дело, като завършва думите си с категорични призиви и лозунги.

Авторът изявява своите мисли и възгледи в монолозите и диалозите на Недялко и Джуро в остра публицистична форма. В „Горчива съдба“ откриваме различно виждане и пресъздаване на действителността, изразено с различни стилови похвати. Писателят се стреми да вижда живота на своите герои; тяхната трагична съдба през очите на майката-страдалка, просто и мъдро. Обикновената българска жена разказва сдържано и безизкуствено за своя нерадостен живот. Но в нейния разказ нахлуват и революционният патос на борбата, и романтиката на народния хайдушки епос, и смелите политически идеи и позиции на автора, изразени в пряка публицистична форма.

В Белград, както по-късно и в Букурещ, Л. Каравелов следва и доразвива основните тенденции и насоки в творчеството си, набелязани още в Русия, като същевременно още по-определено се натрупват нови моменти — идейно-тематични и стилови. В зависимост от нуждите на историческия момент или от индивидуалните си планове и временни предпочитания, нашият писател пише повести с по-тясна битова тематика и конфликти, или с остра социално-политическа проблематика, или с революционно-хайдушки сюжети. . . Повести като „Сока“, „Стоян“, „Нешо“, „Главчо“, „Стана“, „Нено“, „Що е грях?“ продължават линията на „Божко“, „Слава“. . . В някои от тези, както вече условно ги нарекохме битови или битово-социални повести, съвсем определено се чувствува влиянието на М.Вовчок. Вниманието на художника е изцяло погълнато от живота на обикновените хора, от техните взаимоотношения, от тяхната душевност. И тук Каравелов се опитва да се приближи до своите герои, като използува възприетия от М. Вовчок похват — разказва от името на участник в събитията, обикновен човек от народа. Съсредоточил цялото си внимание върху живота на обикновените хора, върху техните характери и отношения, нашият писател се учи от проникновението, с което М. Вовчок разказва за чувствата, мислите, преживяванията на своите герои, от простотата и лаконизма на нейните повести. В повечето от битовите си повести Каравелов следва пътищата, очертани от М. Вовчок и от напредничавата руска и украинска литература.

Най-близка до традициите на М. Вовчок е повестта „Нешо“, написана в Букурещ през 1872 г. Тази повест красноречиво свидетелствува, че Каравелов и в Букурещ, и през последните етапи от творческия си път, е продължавал да се учи от украинската писателка, да прониква все по-дълбоко в същността и смисъла на нейното литературно дело. Повестта представлява прост и искрен разказ на съселянин и приятел на Нешо. Този стил на повествование е издържан от начало до край. И по замисъл и основни идеи, и по сюжет и композиция, и по своя стил и художествени похвати „Нешо“ е по-близка от всички останали Каравелови повести до разказите на М. Вовчок. Съвсем правдива е връзката, която Е. Шпилевая установява между „Нешо“ от Л. Каравелов, и „Чумак“ и „Кармелюк“

от М. Вовчок и на първо място между главните герои на тези повести.[1] „Нешо“ показва съвсем нагледно, че през 70-те години българският писател вече е достигнал до глъбините на творчеството на М. Вовчок, разбрал е твърде проникновено неговата социална и художествена същина.

През последният период от Каравеловото творчество съвсем естествено се засилва своеобразието на неговото художническо виждане и стил. Това своеобразие се проявява и в начина, по който майката на Сока разказва за своята съдба, и в склонността към преки публицистични внушения при изграждането на образите на Главчо от едноименната повест или на Рада от „Що е грях?“

Повечето от повестите, които той пише в Букурещ, условно могат да бъдат наречени публицистични. Публицистичното начало в тях е много силно. Тезата понякога доминира над образа. Белетристичният материал като че ли се превръща във форма за илюстриране на възгледите на автора.

Публицистичните тенденции, които се забелязват още в руските Каравелови повести, в букурещкия период от творчеството му се разгръщат най-пълно. Тази своеобразна „публицистична“ белетристика има не само своето историческо оправдание, но и своето място като особена белетристична форма и стил. Вътрешното тежнение у Каравелов към този публицистичен жанр в белетристиката получава и доста силни външни стимули. Бележитият роман на Чернишевски „Какво да се прави?“ както и „Кой е виновен?“ на Херцен оказват силно влияние върху нашия писател. Първата Каравелова повест, написана в Сърбия през 1869 г. „Крива ли е съдбата?“ е несъмнено вдъхновена от това влияние. Диапазонът между художественото виждане, стил, похвати в повести като „Крива ли е съдбата?“, от една страна, и „Сирото семейство“ или „Нешо“, от друга, е действително голям.

В по-късните букурещки повести на Каравелов тези, повече или по-малко нови черти и особености, постепенно улягат, навлизат все по-дълбоко в художествената тъкан на творчеството му, превръщат се във вътрешни елементи на неговия метод и стил.

Вътрешното сродство между украинския и българския народи се основава на реални, крепки исторически и културни връзки, проявява се в техния бит и нрави, в плодовете на творческия им гений. Близката историческа съдба се отразява върху формирането на националните характери, върху техните основни черти и особености.

Редица причини забавят културното развитие както на украинския, така и на българския народ. Българското културно развитие закъснява и в сравнение с украинското.

Реализмът се установява като творчески метод в украинската белетристика в средата на XIX в. Украинските литературни историци единодушно считат, че своето пълно развитие реалистичният метод достига в белетристиката на М. Вовчок. Нещо повече, че с творчеството на М. Вовчок. се полагат основите на критическия реализъм в украинската белетристика.

Л. Каравелов започва своето литературно дело няколко години след М. Вовчок. Той също е признат основоположник на реализма в българската белетристика, а според някои изследователи и на критическия реализъм. Не ще оспорваме тези в по-голяма или по-малка степен установени

---

[1] Вж. цит. изследване: „До питання про становлення реалізму в болгарській літерагурі (Марко Вовчок и Любен Каравелов)“.

положения в украинското и в българското литературознание. Несъмнено обаче недостатъчно за сега е проучено своеобразието в творчеството на писателите и поради това определението на техните методи носи белезите на едностранчивост и ограниченост.

В разказите и повестите на М. Вовчок има различни, често противоположни тенденции и елементи. Наред с типизацията като тип обобщение писателката често прибягва към своеобразна идеализация. Идеализирана е родната земя, родната природа, страни от националната история и националния характер. През призмата на идеализацията М. Вовчок вижда и пресъздава образите на своите любими герои. Сдържаният, равен, „обективен“ разказ е само външна форма, стилов похват. Писателката дълбоко страда със своите герои, безпределно вярва в тях, непрекъснато се любува на народните характери, на народния бит и нрави, на родната земя и природа. За да изтъкне изумителната красота на народа и земята му, тя засилва цветовете, подчертава контрастите. Авторката несъмнено създава широко, правдиво платно на живота и ярки типични образи. Правдивата картина за живота на украинския и руски селянин обаче тя изгражда не само по пътя на типизацията като тип обобщение, но и чрез идеализацията. В творчеството на украинската писателка съществуват и двете форми на обобщение и виждане на жизнените факти. В едни нейни творби превес взима идеализацията, в други — типизацията.

В приказките на М. Вовчок, както и в някои нейни разкази, идеализацията е несъмнено преобладаващата форма на обобщение на действителността. Тези творби на писателката са по-близки до романтическото течение в литературата, до поетиката на романтизма. Типична в това отношение е повестта „Кармелюк“. Образите, взаимоотношенията на героите, цялата атмосфера на повествованието са героични, възвишени, романтически приповдргнати. Идеализацията е тази призма, през която писателката възприема историческото минало, свързва и обобщава фактите от историческата и съвременната действителност.

В цялата повест, от първата до последната страница, се чувствува силното влияние на фолклора: звучат мощни народно-песеннни интонации, чувствува се въздействието на народния епос, с неговите ярки, героични и романтически обобщения. Под силното влияние на образната система и изразни средства на народното творчество М. Вовчок изгражда много основни свои художествени принципи. Могъщата фолклорна струя прониква не само в нейните приказки, но и почти в цялото ѝ творчество, като придава своеобразен колорит както на стила, така и на нейния метод. Фолклорната струя особено хармонично се съчетава с идеализацията като тип обобщение в творчеството на М. Вовчок и, претворена участвува в цялостната художествена концепция на писателката. Тази особеност на нейното творчество е по-характерна за романтизма и за неговите представители.

В „Кармелюк“ се осъществява напълно съчетанието на идеализацията със силни фолклорни влияния. Образът на младия Кармел, с неговата невиждана физическа хубост и душевна чистота, нежните идилични отношения между майката и сина, зараждането и развитието на всепоглъщащата, типична скръб на Кармеля и благородството и героизма на неговата борба — всичко в повестта е обвеяно с романтически багри. Романтически прекрасна е всеотдайната любов между Кармел и ратайкинята Маруся, романтически възвишена е пълната хармония между Кармел, Маруся и малката им дъщеря. Романтически сгъстени са цветовете при разкриване

на конфликтите, на острите контрасти, съзнателно подчертани от авторката. Богата, топла земя, чудесна природа, трудолюбив, свободолюбив, героичен народ. . . цялостни характери, възвишени, всеотдайни чувства и страсти и. . . жестоко робство, тежък социален гнет. Идеализацията като тип обобщение характеризира не само приказките на М. Вовчок). „Данило Гурч“ и „Лемеривна“ например са разкази с ярка романтическа насоченост. В тях романтичното светоусещане несъмнено преобладава. То съществува в по-малка или в по-голяма степен и в редица други нейни творби. В някои разкази на М. Вовчок идеализацията се съчетава с остро разкриване на социалните конфликти. В други разкази като „Чумак“ или „Сон“, в които също преобладава идеализацията и романтическото виждане, авторката извайва образи, характерни сцени от народния бит, без да се стреми да проникне по-дълбоко в живота на народа, да разкрие всички сложни социални противоречия, които го разкъсват.

Почти във всички произведения на украинската писателка обаче, в които се налага типизацията като тип обобщение на жизнените факти, социалните конфликти са разкрити в цялата им жестока правда и острота. В „Сестра“ и „Казачка“, в „Одарка“ и „Игрушечка“ в „Ледащица“ и „Саша“ М. Вовчок изобразява широка и потресающа със своята правдивост картина на живота в украинското и руско село, изгражда ярки образи-типове. Ако в „Лемеривна“ или в „Кармелюк“ преобладава романтическото виждане, то в „Одарка“, в „Игрушечка“ доминира реалистическото виждане, реализмът като творчески метод.

Несъмнено е, че в творчеството на М. Вовчок съществуват две тенденции — реалистическа и романтическа. Цялостната равносметка обаче от нейния творчески път налага извода, че основна тенденция в белетристиката ѝ е реализмът. За да се разбере същността и особеностите на нейния метод, необходимо е да се проучи това преплитане на реалистични тенденции с романтически елементи в творчеството ѝ, което се корени не просто и не само в художническия ѝ натюрел и темперамент, но има и своето историческо обяснение, своите закономерни историко-литературни корени. Неведнъж е писано досега, че в резултат на закъснялото неравномерно развитие на страни като Украйна и България, реализмът не се утвърждава в непримирима борба с романтизма, защото дореалистичните форми не съществуват като разгърнати направления. Дореалистичните методи са представени в творчеството на отделен автор даже понякога в отделни произведения. Тази особеност в развитието на литературата произтича от реални житейски нужди, отговаря на реални потребности.

Както в творчеството на М. Вовчок, така и в прозата на Л. Каравелов съществуват различни тенденции, съжителствуват елементите на различни методи. Както в белетристиката на М. Вовчок, така и в повестите на Л. Каравелов при последна сметка, реализмът се утвърждава като особено жизнеспособен и съвременен за онази действителност метод.

Развитието на българската култура, както вече изтъкнахме, изостава и в сравнение с украинското културно развитие. Наред с изостаналостта и с по-бедната литературна традиция, която заварва Кравелов, българското развитие има своеобразие, което веднага се отразява и на литературата. Пред българската нация около средата на XIX столетие се възправя грандиозна задача: да отхвърли петвековния национален гнет, да стъпи твърдо на краката си — свободна, млада, жизнена. Национално-освободителните задачи през 60-те, 70те години на м. в. се поставят с особена острота и неотложност. Те естествено и неразривно се свързват с големите социални

и културни задачи на епохата; изкуството, литературата се развиват в период на мощен революционен подем, възмъжават и укрепват във всеотдайна служба на революционната борба.

Романтическата идеализация в Каравеловата белетристика има още един жив извор, освен народния бит, нрави, характер, освен народния творчески гений — този извор е национално-освободително движение. Романтическото виждане струи с особена сила от този именно Каравелови повести, в които е възпята хайдушката борческа традиция и революционния устрем на народа. Докато М. Вовчок търси революционна романтика и героичен патос в близкото или по-далечно минало на украинския народ, Л. Каравелов ги открива в своята съвременност или в съвсем близката хайдушка епопея на народа.

В някои негови повести се забелязват не само елементи на романтическо и реалистическо виждане, но и сантиментално-сълзливи тенденции. Романтическото виждане се съчетава със сантиментална чувствителност. В творчеството на М. Вовчок липсват елементи на сантиментална чувствителност, на сантиментално пречупване на жизнените факти. В творчеството на Л. Каравелов те са до известна степен резултат и на реална, обективна потребност. Те приближават писателя до неговите читатели, правят произведенията му по-понятни и по-близки до светогледа и душевността на широкия читателски кръг.

Сантименталната емоционалност, романтическата идеализация, силната революционна, борческа струя са свързани и в повечето случаи обуславят развитието на една характерна особеност в Каравеловия творчески метод и художествен стил, която отсъствува в творчеството на М. Вовчок. Тази особеност е типична за цялата ни литература през Възраждането, тя придава своеобразен колорит и на Каравеловата белетристика. Можем да я назовем — повишена възпитателна функция на изкуството или засилване на неговата действена, активна страна, като енергичното въздействие върху читателите се осъществява по пътя на силна, емоционална струя, субективно акцентуване, подчертаване на краските, а често пъти и пряко морализаторство, пряко поучение.

М. Вовчок, за разлика от Каравелов, се стреми да скрие своите преценки, своето отношение; като творец тя се скрива зад жизнените факти, зад отразената в произведенията ѝ действителност; авторовата личност дори като обективен наблюдател и разказвач се стопява. Романтическите тенденции, дълбокото, безпределно възхищение пред народния характер, бит, нрави, творчески гений са облечени във формата на обективност, сдържаност. Но същевременно украинската писателка не поставя на преден план познавателната страна, анализирането на жизнените факти и явления. Познавателната страна в нейното творчество не се налага над емоционално-възпитателната страна. И въпреки това писателката се стреми да разказва спокойно, обективно, никъде да не се намесва пряко, не поучава, не внушава едни или други норми на поведение.

Възпитателната, действена роля на изкуството е в центъра на нашата възрожденска литература, придава ѝ ярък колорит и своеобразие. Тази черта на литературата ни през Възраждането е тясно свързана с големите революционни задачи, поставени от епохата. Пълното освобождение на народа е най-светлият, възвишен идеал, мяра за прекрасното в изкуството; пътят за постигането на идеала писателите-възрожденци откриват в борбата на народа срещу националния и социален гнет.

Л. Каравелов е писател-гражданин и публицист, писател-революционер. Той създава активна действена белетристика, в която възпитателната функция взема надмощие. Българският писател напрекъснато „води“ разказа, пряко изразява своите идеи, своето отношение към героите и събитията, енергично внушава на читателя своите възгледи, стреми се да го ръководи.

Несъмнена е връзката между повишената възпитателна, действена роля на Каравеловата белетристика и нейния публицистичен патос. Единството между публицистично и художествено е отличителна черта на авторовия стил. Художествените средства като че ли не винаги са достатъчни за писателя и той нетърпеливо се стреми, чрез пряко публицистична изява, да стигне по-бързо, по-направо до читателя. Израз на тази публицистична струя в белетристиката на Каравелов са преките внушения, пряката изява на възгледи, активната намеса на писателя, неговото непрекъснато общуване с читателя и редица други особености в стила, в маниера на повествованието.

В творчеството на М. Вовчок почти липсват публицистични елементи. Нейните опити да внесе публицистични моменти носят случаен характер, откриваме ги в единични нейни творби, сравнително по-слаби в художествено отношение.

Каравелов възприема много страни от творческото виждане на М. Вовчок и същевременно продължава непрекъснато да търси нови форми, да търси и себе си, своята творческа същност. Търсейки, българският писател се учи не само от М. Вовчок, но и от Гогол, и от Чернишевски.

В резултат на различните литературни влияния и предимно на собствените си творчески търсения Л. Каравелов създава твърде богато и разнообразно белетристично дело, разнообразно както в тематично и идейно отношение, така и в стилово отношение. Почувствувал дълбоко и възприел народностния патос в разказите и повестите на М. Вовчок, Каравелов създава повести — късове от народния живот, изпълнени с колорита на родния бит, нрави, природа, проникнати от своеобразната свежест на народното светоусещане и народното творчество. Наред с тези повести, обаче, които представляват в повечето случаи прост, непринуден разказ на обикновен човек от народа и са обвеяни със силен народно-песенен дъх, българският писател създава и повести-памфлети, критически изобличителни творби, с остра политическа и публицистична насоченост. Характерите в някои от тези, нека ги наречем условно публицистични повести, са обобщени образи-тези, типове-идеи. Такива са героите на „Прогресист“ или на „Извънреден родолюбец“, такъв е Хаджи Ничо. . .

Казаното дотук не се изчерпват разнообразните стилови и не само стилови форми, с които си служи Каравелов. Най-високите си художествени успехи той достига, изграждайки с лек хумор, с тъжен присмех или с унищожителна ирония ярки социални и национални типове, каквито са хаджи Генчо и дядо Либен от „Българи от старо време“.

*

Мястото на Л. Каравелов и на М. Вовчок в историята на двете национални литератури е място на фактически създатели на новата украинска и българска белетристика и на начинатели на трайна национална традиция. С творчеството на Каравелов и Вовчок нови, непознати преди теми и идеи навлязоха уверено в литературата, пречупиха и отразиха цялата съвременност. Идейно-тематичното богатство на тяхната белетристика откри

широки възможности за поставянето на почти всички неразрешени проблеми на времето, на острите конфликти на съвременността: проблемите на социалния и политически гнет във всичките му форми, с цялата му жестокост; проблемиите на националната революция в България — нейната същност, пътища, форми, нейните носители и вдъхновители и нейните врагове; нравствено-етичните дилеми на времето; сблъсъците между старото и новото, между отминаващото и идващото; откриването на героя-съвременник и неговото художествено пресъздаване. Творчеството на Каравелов и Вовчок съдържа елементи на романтическо и реалистическо виждане и изображение на действителността, изпълнява в известна степен задачите и отговаря на потребностите от романтизъм и реализъм. Несъмнена е обаче тенденцията и у двамата писатели към усилване и укрепване на реалистичните моменти, към постепенното оформяне на реализма като основен метод на белетристиката им.

Ярка особеност на белетристичнот дело на двамата писатели е неговият народностен дух, който представлява, от една страна, определяща, същностна черта на тяхното творчество, а от друга — негово своеобразие, негов специфичен колорит. Без народността като същност и особеност на метода, стила, светоусещането на двамата писатели, творчеството им би престанало да бъде това, което е. Народността в разказите на М. Вовчок и в повестите на Каравелов е в своята най-начална фаза. От съвременно гледище някои от нейните форми на проявление изглеждат примитивни или наивни. Но около средата на миналия век, когато украинската и българската литература са в зората на своето развитие, когато белетристиката в двете страни прави своите първи неуверени стъпки, създаването именно на такова изкуство е въпрос на вътрешни потребности, на дълбока историческа необходимост.

Най-характерен белег на народностния дух в творчеството на М. Вовчок и Л. Каравелов е дълбоката му връзка с фолклора. Анализът на творчеството на двамата писатели от този именно ъгъл поставя и хвърля светлина върху много интересни въпроси за сложните взаимоотношения между литературата и фолклора, за типовете и формите на художествено пресъздаване на действителността, за влиянието на фолклора върху метода и стила на писателя, за фолклора и образната система, езика. Специалното проучване на тези въпроси ще доведе до интересни наблюдения върху ранния етап на усвояване на художествените ценности на фолклора, чиито носители в украинската и в българската белетристика на времето са предимно Вовчок и Каравелов.

Когато говорим за влиянието на украинската и руската литература върху Каравеловото творчество, не бива да забравяме както близостта, сродството между тях, така и съществените различия. Задачите, които нашата действителност поставя пред Каравелов, бяха изключително сложни и тежки. И в много отношения непосилни за един човек. Тук преди всичко трябва да се търси причината за художествените слабости на някои негови творби, които имат само историко-литературно значение и място в развитието на нашата литература. Каравелов бе призван да осъществи задачи, които в другите литератури изпълняваха много талантливи творци, често пъти различни поколения. Несъмнено Л. Каравелов, като М. Вовчок, създаде творчество с остро революционно-демократично звучение, творчество — наболял вик на своето време и неговите неотложни задачи; като М. Вовчок той се сля дълбоко и пълно със своя народ, проникна в неговия творчески дух и създаде жизнена, трайна литературна традиция.

КЪМ БИОГРАФИЯТА НА КИРИЛ ХРИСТОВ

Акад. Михаил Арнаудов

В книжка 2 на „Литературна мисъл“, год. IX (1965), стр. 73—99, аз изнесох част от една биографическо-психологическа анкета за Кирил Христов, която засяга някои важни моменти от вътрешната и външната история на неговото поетическо дело. Сега предлагам друга част от тази анкета, с предимно биографически данни и с бележки за срещите ми и разговорите ми с поета. Важно допълнение към този материал би образувала преписката ми с поета, в която се засягат често въпроси от биографически и психологически характер, свързани с потеклото на литературните му произведения. Анкетата ми от 1914—1915 г., продължена и в 1921 г., се отнася главно до детинството, ученичеството и ранния период на творчеството на Христов. Колкото и кратка, тя идва да допълни свидетелствата и признанията на поета пред други лица, както и публикуваното от него по тази част в разни спомени и статии. Дневникът ми с бележки за срещи и разговори с поета не е държан последователно, но той може да има някаква стойност като непосредствено отражение на мислено и вършено от поета. Колкото бегли и случайни да са тези бележки, те биха допринесли нещо за вникване в характера и в делото на една личност, която заема значително място в литературата ни от периода между 1894 и 1944 г.

Трябва изрично да се подчертае, че биографската и мемоарната литература за Кирил Христов остава все още доста оскъдна и че тя се нуждае от нови показания и документи, каквито вярвам ще се открият по-късно. Не само за патриарха на новата ни литература, Иван Вазов, но и за следващите две-три поколения български поети и белетристи се налага, догде е време, да се издирят и изнесат в печата по възможност повече данни относно частния и обществения им живот, интимните им чувства и историята на техните произведения, за да бъдем сравнително по-добре осведомени. И за България важи това, което някои литературни историци отбелязват напр. за Русия, а именно, че далеч не е било направено всичко необходимо за разкриване на живота и творческото развитие на най-значителните майстори на словото. Като изтъква веднъж колко малко се знае за преживяно и мислено от колосите на руската литература от XIX век, полският литературен историк Александър Брюкнер, забелязва в Archiv für slavische Philologie, том 41 от 1927 г., стр. 64, следното: „Миналото се грижи твърде малко за жизнените обстоятелства на своите поети и прозаици; никой съвременник, никой приятел, никой близък на Грибоедов, Пушкин и други като тях не си е дал труд да фиксира техния образ. Изворите на старата, чистата, непосредствената традиция са за винаги затрупани, само писма, доколкото са запазени, ни позволяват да надникнем там, иначе ние можем да разчитаме само на анекдоти, несигурни спомени, очевидни клюки. Трогателно е да се гледа с какъв пиетет, за жалост post festum, някои се стараят да издирят всичко, което може да се достигне.“

Заслужава да се припомни, че още Пушкин, в своето „Пътуване до Ерзерум“, е давал израз на съжалението си, че никой близък на Грибоедов не ни е оставил що-годе важни сведения за живота му, че другарите му са се оказали твърде безжалостни, като не са записали нещо съществено от познатото им за живота. Подобна мисъл е имал у нас и Кирил Христов, когато с оглед към някои културни недъзи в България пише в предговора към

своята „Затрупана София“ от 1943 г.: „Свидетелите отнасят в гробовете си скъпоценни материали за живота и делото на най-великите, които народът ни е създал. След много години млади учени хукват да дирят спомени ако не направо от живи още, поне какво е чуло второ поколение. Но е вече съвсем късно.“ И той добавя: „Колко много бихме знаели за Ботев, за Л. Каравелов, за Друмев, за Вазов, за Алеко Константинов, за Пенчо Славейков и за други още, ако поне някой от техните съвременници — единствен свидетел — би изпълнил своя дълг.“

Христов смело може да се нареди покрай тези свои предходници и съвременници, ако трябва да бъде посочен дългът на близките му да завещаят на потомството една точна и достоверна традиция за жизнения му път и за историята на литературното му дело. В това отношение е сторено вече нещо от някои негови приятели и познати. Тук изнасям анкетни и други свидетелства така, както те са били записани непосредствено след преживяно или узнато, като понякога ги допълвам със спомени и показания от по-късно, дошли да разяснят един или друг факт.

М. А.

Част I

ИЗ ЖИВОТА НА КИРИЛ ХРИСТОВ ДО 1911 ГОДИНА

(Анкета от 1914 и 1921 г.)

1. РОД, БАЩА И МАЙКА

На въпроса, доколко се смята и духовно син на родителите си, Христов отговаря. „Смятам, че всичко най-ценно, което имам, е от майчина страна. На баща си дължа своя характер, а на майка си — своята литература.

Майка ми изглежда да е била мистическа натура. Боледувала е от очи няколко години и, при тия условия тогава, забулвали са я с чер плат; и когато е имало слънце, трябвало е да стои по цели часове така. Това я е карало да концентрира мислите си. Когато оздравяла, първото ѝ желание било да ѝ купят библията. И любопитно е, че — момиче още — когато връстничките ѝ ходели на хоро, тя събирала другарките си, да им тълкува библията.“

— От где е била родом и какъв е родът ѝ?

„Коренна старозагорчанка, от първия тогава род на Стара Загора, хаджи Йорговия. Знае се родът ѝ от четири-пет поколения. Майка ми е внучка на хаджи Йорга... Най-големият земевладелец, с чифлик, кории... Най-силният човек в тоя окръг. Има легенда (която проф. Киров, вуйчо ми, разправя), че неговият прадядо дошел с брата си нейде откъм Запад, от Далмация. След някоя война е било: Босненското въстание ли, походът на Турция към Виена ли, нещо преди двеста години. Аз предполагам да са били политически бегълци, през някои смутове във Венецианската република. Фамилното им име не се помни, на тия братя, Йоргу и Стою. Трябва да не са дошли с празни ръце.

— Кое дете по ред е поетът?

„Аз съм пръв и последен. Били са нещо три години женени родителите ми, когато убиват баща ми. Майка ми след три месеца умира. Тя е била тогава 23—24 годишна, баща ми на около 30 г. Даже не ще е имал 30.“

— Нещо за рода на бащата?

„Там малко се знае. Той останал сирак седем-осемгодишен и, още хлапе емигрирал в Румъния на печалба.

Връща се като един от най-големите богаташи, ангросист; поръчвал цели тренове стока от Русия... (Аз щях да бъда сега най-богатият български писател). Един предприемчив човек; извънредно нервен; упорит: каквото каже в работата си, не отстъпва нищо.

И пръв в Стара Загора унищожил пазарлъците: „Толкоз ми струва, нищо повече“. Вуйчо ми можа да издири портрета му в Румъния. Изглежда силен, самонадеян и упорит човек.“

Връщайки се на характера на баща си, Христов допълня:

„И тази негова упоритост му е изяла главата, я! Имал е невярно представление за руската сила, и щом веднъж няколко казашки дружини са влезли в Стара Загора, той сметнал, че градът вече по никой начин не може да мине под турците. На края на Стара Загора се води сражение, гранати падат в града, — той има такава вяра в русите, че не позволява на своите да бягат, като другите, към Средна гора. Трябва този човек да е бил силно привързан към семейството си. Нашият двор е бил като малка крепост. Набрали се там да се скрият 150—200 души. Аз, заедно със своите, съм бил в зимника, у баба си на ръце... Разплакал съм се в тъмното, и чуждите хора ни изтикват навън, да не ги издам. Когато турците съсекли пътните врата и влезли, заварили баща ми на двора, п р и семейството си. И пръв той е убит...“

2. ДЕТИНСТВО

На въпроса: кога е роден поетът, отговорът бе: „1875 г. 29 юни ст. ст.“[1]

Продължавайки да говори за събитията след войната, Христов разказва:

„Отвеждат ни, — майка ми, баба ми и слугинята, която ме е носила, заедно с всички останали жени в Стара Загора, — пеш в Одрин, като военнопленни. Баба ми мислела да ме опашат с разни нанизи под дрехите, че да отърват нещо, ама побояла се, че турците няма да имат търпение да ги режат, а ще забият ножа. После съжаляваше за това, понеже никой турчин не ме пипнал, да види няма ли нещо скрито.

„След Санстефанския мир идва в Одрин брат на баба ми, да ни прибере в Стара Загора. В туй време произвеждат вуйчо ми (сега запасен генерал Абаджиев) офицер, и оставаме да живеем при него с баба си. Щом сме се прибрали в Стара Загора, майка ми умира. Била е в положение, последен месец, с мой брат, който при раждането си в Одрин умира. Тя се разболява от тифус и свършва с бързотечна охтика.

„Току що бях тръгнал на училище, заболях от треска, — навярно е било малария. Цяла година продължава, всеки ден в определен час ме тресеше. Щом наближеше часът, аз сядам и чакам треската.“

„В училището първата година имах съученици дори на пет-шест години по-големи от мене. Много често съм се тупал с тях. Като не мога да надвия, ритам с ботуши, с каквито обикновено ходех. И спомням си, как и най-големите се разревааха с глас. Правехме сражения. В О д р и н - Ч а т а л д ж а ще видиш един разказ, „К е л е ш а“ — почти страничка от дневник е.[2] То след войната навред ставаха такива сражения между децата, но най-често в Стара Загора, понеже мястото, с развалини, килнати стени, представляваше позиции, помагаше.“

От спомените в детинство най-отчетлив е запазен тоя за смъртта на майка му, макар че е бил само на две години и половина. „Сутринта, когато се събудих, видях няколко жени облечени в черно и баба си да плаче. Умрялата беше в съседната стая. Аз се разплаках, и баба ми ми каза да мълча; даде ме на някого да ме изнесе вън на двора.“

---

[1] Срв. подзаглавието на „Станси“, в сбирката П е с н и и в ъ з д и ш к и (1896), 35: „Написани в деня на моето двадесетолетие — 29 юни 1895 г.“.

[2] В О д р и н - Ч а т а л д ж а. Литературен сборник под ред. на И в. В а з о в, К. Христов и А л. Б а л а б а н о в (1914), на стр. 31—33 е поместен разказът от К. Христов „Имало глава да пати“, герой на който е Келешът. Началото гласи: „Децата в училището му викаха Келешът, защото, когато се острижеше, по главата му лъсваха множество големи и малки белези от камък. . .“ И по-нататък: „По това време моят роден град Стара Загора, изгорен от ордите на Сюлейман паша през руско-турската война, представляваше още грамадни пространства от съсипни. . . Из тия пожарища, богати с камъни, всеки празничен ден се даваха сражения между хлапаците на махала Алтън топ и тия на Новата махала. . . Келешът, дребен и пъргав хлапак, бе генералисимусът на Алтън топ, избран единодушно.

Друг отчетлив спомен от най-ранно детинство се отнася до симпатията му към едно момиченце, дъщеря на чех, инженер в Стара Загора. Имало в двора на училището една голяма стара черница и той се катерел по върховете, да къса черни бобонки за малката си изгора.

3. ПЪРВИ ПОЕТИЧЕСКИ ОПИТИ И ПЪРВО ЧЕТИВО

Горе-долу по това време или малко по-късно се опитва той да пише и стихове.

„Или в осмата, или в деветата година съм бил. Спомням си първото свое стихотворение. То беше по разказа на баба ми за изгарянето на Стара Загора и изкалянето на толкоз хиляди хора. Може да се смята туй нещо първа редакция на баладата В пламъците на Стара Загора."

„От тази възраст чета и руски. У дома, през дългите зимни вечерни четения, вуйчо ми четеше на глас руски — обикновено от Н и в а разкази. Вземам после и аз — или брой от Н и в а, или някой военен устав — чета, чета и удивлявам се, че почвам да разбирам. Първия писател, с когото се залових, бе Лермонтов. Имах един чудесен другар от детинство, с когото четях: на художника Антон Митов брат му, и той художник (— умря, когато бе твърде млад, едва върнал се от Италия; има в Музея една-две негови картини). Вуйчо ми имаше може би най-голямата библиотека в Стара Загора, един шкаф с 500—600 книги. Още догде бях в отделенията, идеха ученици от класовете да им давам книги, между друго и сегашният книгоиздател Георги Бакалов, 4—5 години по-голям от мене."

„Най-хубави месеци в детинството ми са тези през лятото, когато прекарвахме или на Старозагорските бани, в планината, или в село Айнанлии (сега Дъбово), към Казанлък: там биваше гарнизонът на Старозагорския полк на лагер. Цялото лято минаваше в скитане из кории, яздене на голи коне; или с войниците по маневри, даже на нощни сражения. Мене ми е чудно, как не съм станал военен: такава атмосфера на военщина бе около мене... Социализмът ме отклони. Там, около това село, какви чудесни вековни дъбрави имаше! Самата ни къща беше на синора на една дъбрава: на 20—30 крачки големи дървета, някои кухи, колкото половин стая, да събереш 10—15 овце вътре...

„Вуйчо ми ме оставяше на пълна свобода, догдето свидетелствата бяха добри. Първата двойка прати по дяволите тая свобода — на геометрия във втори клас получих двойка. Оттогава почнаха да ми забраняват в къщи да чета други книги. Контролираха ме нощно време какво чета. Туй ме накара да си служа с малки хитрости. Вземам лист от учебника, та го турям върху книгата, която чета; щом чуя, че иде някой, дръпна листа отгоре. Към четвърти клас станах абсолютно невъзможен в къщи... (А, аз прескочих това: при разни местения на вуйча ми, като офицер, из разни краища на България, ходех и аз с него: в Самоков, София, Търново). В Търново свърших четвърти клас. През лятото лагерът на полка беше в Русе; и нашите там. Тогава ставах все по-своенравен: по цели дни не се прибирах, скитах по брега на Дунава, — със социалистически брошури в ръцете и с поезия в душата. Там написах първите си сатирически опити и в същото време някои нежни акварели."

„В Русе получих и първия литературен хонорар, във вид на бой. Бях превърнал печката в своята стая на скрита библиотека, социалистическа. Кога ме нямало в къщи, вуйчо ми открива червеното съкровище, брошурите на Гулапчева; между тях и една тетрадка със стихове. Тоя ден се получило у дома и едно писмо до мене, от съученик анархист, гдето имало патетически тиради против Стамболова, против Княза, — което собствено раздразнило вуйчо ми и го накарало да направи обиск. Тъкмо той преглеждал стиховете, когато аз се връщам в къщи. Накара ме да му прочета на глас една сатира за ордените. Аз, без да се смущавам, прочетох няколко куплета. Той дойде в страшно негодувание, пипна шашката и с канията ме натупа. Същата вечер аз офейках от дома."

„У дома се изплашват да не би да съм се удавил в Дунава, от обида."

Вече девет или десетгодишен той правил опити за самоубийство, за гдето бил затворен в стаята си и трябвало от там да гледа другари като играят. Бил още тогава много

„опърничаво и пакостно“ дете; рядко минавал ден да не е направил някоя поразия: строши нещо, връща се с пукната глава, скъсва си дрехите в борба. След такива случаи бивал добре натупван: вуйчо му бил на младини нервен човек, „на негова глава се учел да бръсне“. „Сетне децата си по-кротко възпитаваше, ама мене...“

„Вижда се затова са се уплашили да не се самоубия като самолюбиво такова дете. Турят на крак полицията и ме уловиха по пътя за Търново. Макар че от този ден станаха по-меки към мене, моят гняв към вуйчо ми не мина, и аз писах на другия си вуйчо, Кирова, който току-що беше се върнал от Лайпциг и беше се установил в София. Оплаках му се и молех го да отида при него, да живея при него. Той ми отговори, че е съгласен, без обаче да пише това на брата си. Нему писа, да ме пусне да отида да се разходя до София.“

Христов заминава и остава в София цели три години. Прекарва там пети, шести и седми гимназиален клас.

4. ПО-СЕРИОЗНИ ЛИТЕРАТУРНИ ЗАНЯТИЯ

„Тия три години са най-хубавите от моето детинство. Киров се отнасяше още от първия ден извънредно добре, просто третираше ме като приятел, особено след като прочете една тетрадка мои стихове, за които си изказа впечатлението с думите: — Ти ме надмина, бе! — Той беше напечатал преди Сръбската война, още като ученик, една поема. Бе през ваканцията. Заключва се, пише цял ден; нощем се събират другарите му, чете им... Бяха ми забелязали да не вдигам врява, да не го смущавам, защото вуйчо ми пишел книга. Това не беше без влияние върху мене. Първи път чувствувах величието на автор, който е пред очите ми, и създаването на нещо, което ще четат после много хора. Даже стана ми мила тази стая, в която той беше работил, — нещо като светилище. Там беше асла библиотеката, и приемна в същото време. Трябва да съм бил в трето отделение, 8—9 годишен. Да, да... книгата му е печатана в 85-та година, преди войната.“

Като се връща от тоя ранен спомен за Стара Загора отново към годините в София, Христов разказва:

„Тук и в друго едно отношение бях поставен много добре. Имах великолепна стая, мобелирана комфортно, абсолютна свобода, вечер беседване, четене заедно с Кирова, дори превеждане. Той преведе тогава няколко пиеси от немски, които ми диктуваше, и наедно прекроявахме фразите. Спомням си дори кои пиеси: Именно: Baumeister Solnes на Ибсен и Виновен на Рихард Фос.

„Моят социализъм изфиряса по това време по много любопитен начин. Киров не ми забраняваше да чета каквото искам. Той ми казваше: „Чети! Ще разбереш, че е вятър работа“. Неговото иронично отнасяне ме дразнеше, и аз често дирех да спомена нещо за Маркса, като го титулувах „най-великия ум“, „най-великия човек“. Един път, при една такава апология на Маркса, Киров се изсмя тъй естествено и ми забележи, че има много по-велики умове от Маркса, като ми посочи между другите Гьоте, когото аз дотогава отбягвах да чета, понеже Ботев, в един свой фейлетон, го нарича „високопарен егоист“ (— това бе за мене една окончателна присъда за Гьоте). Ирониятa на Кирова ме тъй заболя, че аз избягах в стаята си и плаках. И чини ми се това беше решителният момент, от който аз изоставих социалистическите брошури. Първите писатели, които след това четох, бяха Гьоте (руски превод), Шекспир и Байрон. Тогава, като ученик в пети клас, преведох от Байрона Манфред.“

5. ЛИТЕРАТУРЕН КРЪЖЕЦ

В гимназията, все през тази година, като петокласник, той бил член на един кръжец, в който влизали ученици от седми клас и доста студенти: — „цяла редица даровити хора“. „Там бяха Славчо Паскалев, — той беше написал няколко разказа, просто епохални за тогава (критиката го отбеляза и му предрече голямо бъдеще); Маринополски, — той сетне

поглупя; Никола Милков, с когото едновременно започнах да печатам стихове в М и с ъ л. — даже наедно отивахме в редакцията на списанието (той умре после от туберкулоза); после Любен бачо Киров, син на бачо Киро Петрович, — той полудя и умря в Александровската болница, беше много даровит момък; после Стефан Чапрашиков — ама той служеше само да разгласи кой ще чете реферат, кой ще го замести, ако не може да дойде (сам нищо не четеше); Драгомир Герганов, който беше студент и държеше литературни сказки; и др.

„Герганов искаше да държи сказка в университета за Надсона и ми поиска да му направя редица преводи, 15—20 стихотворения от този поет, за да илюстрира сказката си. Аз направих преводите и му давам тетрадката, неподписана отгоре. Той отива в редакцията на социалистическия вестник и я забравя там на масата, гдето се затрупва. След няколко дни Бакалов я намира, чете преводите, харесват му много, питал тогова-оногова, кой ги е оставил. Не можал да открие преводача, при все туй дава ги да се печатат, — за голям мой ужас. Аз исках да дебютирам с оригинални работи. Затова, като ги видях напечатани, отидох да се карам с Герганова, защо ги е дал на Бакалова. А той се израдва, че се открило къде ги е загубил.

„В седми клас в тоя кръжок преведохме Ж и в о т ъ т н а И с у с а на Ренан. Разпределихме си книгата по 2—3 коли и я преведохме през коледната ваканция. Намерил се в провинцията и издател; екземпляр аз не видях."

6. ПОЕТИЧЕСКИ ДЕБЮТ В ГИМНАЗИЯТА

Когато следвал в пети клас, учител по литература му бил Стоян Аргиров. Задал тоя на учениците за домашно упражнение темата „Лятна вечер". Нашият поет я обработил в стихове:

„Аз я развивам в една поема, 30—40 куплета. Лятна вечер край Дунава, спомен от Русе. Когато да ни връща тетрадките, Аргиров задържа моята най-подир. Настоя класът, да каже кой най-добре е развил темата, и той каза, че в края ще посочи. Когато моята тетрада остана в ръцете му, той малко усмихнат и малко тържествен, каза на класа (който не ме смяташе за един от най-добрите ученици), че аз съм написал най-добре темата, при това в стихове, — помня му точно думите: „и то хубави стихове". Той поиска да я прочета на глас, аз скочих изчервен и протегнах ръце да я взема; но той настоя и я прочете. Туй ме ужасно стесни: аз бях с наведена глава, пък Андрей Протич, който беше до мене, ръга ме с ръка и вика: „Изправи си главата, бе!" Спомням си, че Аргиров ми направи само една забележка, за един русизъм: „всегда" бях римувал с „вода".

„Сега — горчивата страна. В два-три куплета на тая работа се говореше за евреи търговци, които, замислени за своите печалби, надвечер тичат към дома си, без да обръщат внимание на хубавата вечер. При тези куплети някои в класа се изсмяха и се обърнаха към съучениците еврейчета, които бяха отлични ученици. (Първата неприязън като автор ми дойде тъкмо от тези еврейчета). Веднага след излизането от клас аз избягах самичек, не се спрях дори с близки другари. След обед, като се връщам пак за гимназията, едно от еврейчетата, жлъчно момче, — очевидно ме чакало на прозореца на класната стая, — щом ме видя, че се зададох, почна да вика: „Ей, б ъ л г а р с к и поете, много си се надигнал, бре! Гледай го какъв не поглежда!" Думата б ъ л г а р с к и беше произнесена с обидна интонация. В неговата закачка почувствувах високомерието на чужденеца и пренебрежението към българското, каквото да е то. Като влизам в клас, втурнах се като звяр отгоре му, и той избяга, та се върна 10—15 минути след влизането на учителя. И ме остави на мира, не ме закачи вече."

От пети до седми клас Христов пише лирика, която не е печатана никога. Пише и една голяма поема за наводнението на Янтра, гледано когато строили в Търново железния висящ мост, който бил отвлечен. Поемата (унищожена после, преди заминаването за Италия, подобно на всички поетически опити дотогава) имала такова съдържание: — Спокоен

тих живот на майка и дъщеря, бедни хора. Дъщерята е годеница и бърза да си натъкми чеиз: тъче, шие. „Чини ми се, най-добро място в поемата беше главата, в която се дава бурната нощ и прииждането на Янтра. Къщицата е край самата река. Водата все повече се повдига, засяга къщицата, сринва я, затрупва жените в това време, когато те се молят. Епилогът на поемата: Годеникът, който е в чужбина на печалба, се връща; отчаянието му пред разорението. — Остана поемата незавършена; не знаех какво да направя с годеника“.

7. СТУДЕНТ ПО МОРЕПЛАВАНЕ

„Бях в седми клас. Една вечер мой другар, студент, ми спомена, че Военното министерство отпущало стипендии по мореплаване. Това ме тъй зарадва, че не можах да спя цяла нощ. Спомням си тази нощ... И сутринта казах на вуйча си, когато при закуска ме подканиха да бързам, че ще закъснея за училище: — Моето училище се свърши. — Бре, какво има? — Няма да ходя вече на училище, ще стана морски офицер.“

„По това време големия ми вуйчо, офицера, бяха преместили в София, на служба във Военното министерство, и живеехме всички наедно. Казах му за стипендиите. Човекът ме уверява, че няма таквоз нещо: че най-сетне и да има, трябва да завърша гимназия, остават ми няколко месеца (— това беше през януари 94 година). Казах му на отрез, че съм решил да замина за Италия и че не отивам вече в гимназията. Помъчих се да го уверя с един малко смешен тон на възрастен човек, че не мога повече да понасям гимназиалния режим, да държа изпити при учители, някои от които чувствувах по-долу от себе си. Това разсърди и отчая вуйча ми. Той обеща да направи справка за стипендиите. Аз не отидох на училище. На обед ми казва, че няма никакви стипендии. —„Ако няма, може да има!“ — Видя, че не ще се излезе на глава, не зная какво прави-струва, отпуснаха две стипендии, и през февруари заминах за Триест.“

Преди това бил напечатал преводите, правени за Герганова, после две-три стихотворения на моряшки мотиви в списанието на Благоева, Д е л о. „Преди да имам намерение да ставам моряк, бях писал редица стихотворения на морски мотиви, особено последната ваканция, от шести до седми клас, която прекарах в Бургас.“ Повечето от тия стихотворения са останали непечатани. „Преди заминаването за Триест унищожих си цялата архива: любовни писма, стихотворения... Да ги нося, не можех; пък да ги намерят...“.

„В Триест пристигнах в един карнавален ден, — чини ми се в последния карнавален ден. Да! Последният карнавален ден. Защото спомням си, че на другата вечер нямаше вече лудории по улиците. Затвореният файтон едвам се движеше между гъмжило от маскирани хора. Всеки 20—30 крачки врачката на колата се отваряха, надзъртаха маски, говореха работи, които аз не разбирам. Знаеш ли, колко отчайва това един хлапак, който токущо е напуснал тихичка България, при туй неспал две нощи? Отчаянието беше още по-голямо, когато стигнах в хотела, останах сам в стаята си, отворих прозорците и погледнах към площада пред хотела. Гъмжило хора, и всички като че имат нещо общо помежду си, а само аз съм сам и далеч от свои. Почувствувах желание веднага на утрото да се кача на трена и да се върна в България. Обаче още на другия ден не само се сродих с новите обстоятелства на живота, но и ми се видяха тъй хубави... Спомням си напр. сутринта рано необикновеното движение по улиците на работни хора, каквото не бях виждал в София. Изглеждаше ми животът тъй грандиозен, особено край кея...“.

8. В ТРИЕСТ

В Триест прекарал Христов цяла година. Следвал за форма в морската академия, без да я посещава, а главно учел езика и четел. Не си отказвал и „лудини“, имал „истории“. След четири месеца разбирал хубаво италиански. Четял извънредно много, особено класиците: Данте, Петрарка, Тасо, Ариосто, Леопарди, Джусти; от по-новите — Кардучи, първите сбирки на Д'Анунцио и романи от второстепенни и третостепенни автори, писани

на по-лек език. Захванал изучаването на италиански с преводите на Кройцеровата соната от Толстоя и Дим на Тургенева, които носел със себе си и в оригинал, от България. Преводите се оказали невъзможни, бидейки направени от французски; цели пасажи били изпуснати.

Последните шест месеца живял у една местна писателка, авторка на редица художествени фейлетони. Тя била особено майсторка на литературно предадени хроники от съдилищата. „На нея съм посветил първата си стихотворна сбирка, Песни и въздишки". Тя щяла да отвлече поета в Америка, в Аржентина. Била млада вдовица, с един единствен близък свой брат, който преди години забегнал в Аржентина и забогатял там. Христов се видял в голямо изкушение да иде, но успехът на литературно поле го отървал и върнал в България. В Триест именно той написал цялата първа сбирка (морски сонети, лирически любовни неща) и правил преводи от Леопарди, от Стекети, печатани в Мисъл. Още преди да замине за Италия, ходил у д-р Кръстев заедно с другаря си Никола Милков, и двамата занесли по десет-дванайсет стихотворения. Кръстева познавал и преди това, като свой учител по психология и логика, и бил негов любим ученик, понеже по логика намирал свои примери. Във Времена и Съвременници тая среща с Кръстева, когато носел стиховете, била отбелязана.

В Триест той се ембаркирал на околосветско плаване за две години, като практикант-студент; щял да пътува на много износни условия при компанията Loyd Austriaca; имал право да мени по воля параходите на тая компания, 30—35 на брой; и направлението. Плащало се само 18—20 фиорини на месец за пансион. Ала заболял от тифус, отслабнал извънредно много, и лекарът препоръчал въздуха на родната страна. На връщане от Триест, в Белград му се случила историята, която е описал в Отечество, г. II (1915), кн. 12—15. „Въпреки тая година, прекарана на абсолютна свобода, въпреки белградските терзания и успеха в литературата, като се върнах в София, намерих достатъчно воля да се приготвя за матуритетен изпит в гимназията."

9. ИТАЛИЯ

През февруари 1896 г. Кирил се завърнал в София. Тук той се явил на матуритетен изпит през м. май, като пропаднал само по математика, по която направил повторителен изпит през есента. Непосредствено преди изпита напечатал първата си сбирка стихотворения Песни и въздишки. Д-р К. Кръстев влязъл в преговори с Хр. Олчев, издателя на Мисъл, и Олчев се съгласил да издаде сбирката срещу 100 лева хонорар, за всичките 2000 екземпляра (Всъщност Олчев бил отпечатал значително повече — сбирката имала успех над ония 2000 екземпля ра).

Но в България не сдържало поета. Вуйчо му, Стефан Киров, бил по това време на специализация като професор в Брюксел. При него заминал и той в началото на зимата, да следва право в Université nouvelle. Но в Брюксел той прекарал само четири месеца, за да напусне града неочаквано, бидейки екстерниран поради една дуелна афера (с д-р Никола Петков), която била документално изложена в мемоарите на поета „Време и съвременници".

В София той се задържал пак сравнително малко месеци, от края на февруари до април 1897 г. Тоя път той заминал за Неапол. „Не ме свърташе в България, никога не ме е свъртало всъщност. . . Щом видех 400—500 лева в джеба си, хайде, бягам." За Италия той тръгнал тъкмо с такава сума, взета като предварителен хонорар от С. С. Бобчев, редактор на Българска сбирка, комуто обещал превод на Каин от Байрона. Устоял на задължението си, като изпратил наскоро от Неапол останалата част на драмата, I и II действие били преведени (от руски) още преди заминаването му, и предадени Бобчеву, за да се напечатат в списанието.

В Неапол Кирил отишел „просто да види света, да живее и да работи". Отначало всичко вървяло много добре, защото се живеело с 120—150 лв. месечно великолепно. Но

случило се нещо непредвидено, което го затруднило доста. В началото на лятото станало необикновено наводнение на цяла средна и южна Европа, което скъсало на много места железопътните линии и телеграфните съобщения за няколко седмици. Тъкмо тогава Кирил се случил без пари — и болен. Болестта му била остро възпаление на очите, причинено от вулканическата пепел ва Везувий. Защото Везувий бил по това време в особено силно действие, и вятърът разнасял праха от изригванията му дори до Неапол. Домакините му се опитали да лекуват очите, като ги промиват със сок от прясно откъснати лимони, 15—20 наведнъж. Това усилило още повече възпалението. Повиканият тогава лекар предписал да се поставят черни завеси на прозорците и вратата и да се правят компреси на очите с argentum nitricum. След 15 дни възпалението минало.

Това било точно след убийството на Алеко Константинов, за което му бил писал Кръстев. Три седмици лишен, поради наводнението, от всякакви средства, и болен, той се чуствувал страшно угнетен. На всички писма, които пишел в България било за заем, било за хонорар, не получавал никакъв отговор, защото нямало поща. Когато съобщенията се възстановили, получил едновременно помощ от три места — от „Мисъл“, от „Българска сбирка“ и от вуйча си в Брюксел. Кръстеву той бил изпратил преди това, за да намери издател, втората си сбирка стихове, Т р е п е т и, по-голямата част от която била изработена в Неапол.

Видял се с толкова много пари, 350—400 лв., той решил, че „за нийде другаде тъй го не бива, както за Рим“. След като бил разгледал всичко бележито в Неапол и бил ходил на Капри, на Везувий, на Соренто, на Портичи и по всички чудни околности, той мечтаел да посети и вечния град. В Рим прекарал само десетина дена, и то „в тичане буквално от сутрин до вечер“. Видял там толкова работи в това късо време, колкото по-охолните туристи не могли да видят за година. Обиколил музеите на Ватикана и се качвал чак до Купола на „Св. Петър“, посетил Колизея и безброй древни развалини, скитал по катакомбите на via Appia, извън Рим. . . Десет дена не слязъл от файтона, имал дори и чичероне из Ватикана.

Щом си привършил парите и му останали колкото за път до България, потеглил назад.

10. ПРАГА И ЛАЙПЦИГ

В София пристигнал през лятото на 1897 г. Една от първите му работи била да се представи на Иван Вазов, министър на просветата, със заявление да бъде назначен учител. (Добавка от 1924 г. — За това първо запознаване с големия ни поет Кирил говори обстойно във „Време и съвременници“; за него става дума и в малкия биографически очерк за Вазов,[1] издаден от Кирил по случай на юбилея му от 1920 г.) Вазов назначил младия поет за учител в I мъжка гимназия, като го изпратил на занятия в Дирекцията на статистиката. Тук Кирил имал доста неприятности, особено защото обичал да чете книги в свободното време след привършване на работата си. „Тодор Иванчов, директорът, бактиса от мене, всеки ден ме викаше да ми разправя, че съм му деморализирал чиновниците.“

---

[1] Кирил Христов, И в а н В а з о в. Кратък животопис. Издание на М-вото на нар. просвещение. София 1920, 37—39: „По това време аз имах случай лично да се срещна с Вазов. Току-що бях се върнал от Неапол с ръкописа на втората своя сбирка стихотворения, Т р е п е т и, и напразно дирех издател да ми даде няколко стотин лева, за да посрещна разноските си поне за месец-два. Принудих се да поискам учителско място, и затова именно отидох при министра поет. . . Вазов ме посрещна при вратата на големия си кабинет и още след първите думи заговори за стихотворението ми „Скитник“, току-що напечатано в сп. М и с ъ л. Покани ме да седна и се заприказвахме за литература. . . Още на другия ден ми бе донесено писмо, с което ми се съобщаваше, че съм назначен учител в I Софийска мъжка гимназия и се командировам в Статистиката“. — По-подробно за тази среща с Вазова и за неприятностите в Статистиката, поради строгостта на Т. Иванчов, вж. в по-късната книга на К. Христов, З а т р у п а н а С о ф и я 61 нт.

Издаването на Трепети костувало доста блъскания. Ръкописът бил взет най-напред от Пенчо Спасов, който дал 100 лв. аванс, но не бързал да печата, понеже не бил улеснен парично. Кирил взел обратно ръкописа, въпреки затруднението да намери 100 лв за връщане, и го предал на Стефан Гидиков, редактор на сливенското списание Живот, който се съгласил да го издаде като премия на списанието си. Така можала сбирката да види свят.

„В началото на 1898 г., разказва Кирил, вследствие на едно увлечение в една женена жена, която без малко не остави семейството си,[1] стана нужда най-ненадейно да бъда изтикан от България от един приятел, именно от д-р Кръстев, който в случая ми помогна извънредно много да се отдръпна от явна гибел. Той просто ме арестува у дома си, направи заем от Народната банка за себе си и за мене — отделно, разбира се, — и заминахме зад граница наедно, той за Париж, аз за Прага. Въпреки веселия живот със студенти, който водех в Прага, моето увлечение не угасваше."

Прекъсвайки се, Кирил добави: „За да не се върна най-ненадейно в България, Кръстев бе задържал у себе си цялата сума, с която разполагах, и ми пращаше на части, всека седмица, по 40—50 лв. Когато видя писмата ми, че не ме свърта в Прага, той настоя — (той ми пишеше почти всеки ден: най-хубаво приятелство манифестира този човек именно при тия мои тежки преживявания) да отида непременно в Лайпциг. Аз бях принуден да се съглася, понеже не можах да го убедя да ми прати пари, да се завърна в България. Той писа на Пенча Славейков да не ме изпуща от око. Пенчо ми намери една стая в съседство с къщата, в която живееше, и в продължение на два, два и половина месеца ние бивахме почти постоянно наедно."

В угнетеното настроение, в което се намирал, — и то го напущало само рядко, при разходки в околността, при весели другари, — Кирил не могъл да бъде поетически продуктивен. Тук написал твърде малко работи, някои от които влезли в третата му сбирка стихове, Вечерни сенки. Тук направил и първи опити в разказа, написал именно „психологическия очерк" Глупости, излязъл в „Мисъл", 7 г. VIII (1898), 353 нт.[1] Разказът харесал много на Пенча. „Той ми каза, когато му го прочетох, че трябва да се бутне само на три-четири места по някоя дума, но че туй можело да стане и в коректура. Не можах да му вярвам после — след като приятелството ни се развали — колчем се отзоваваше отрицателно за моята проза. Също и на Кръстева, комуто тоже се понрави този първи опит, както и всички прозаически късове, които съм му давал за „Мисъл", и който по-късно — точно като Пенчо Славейков — намираше, че моята проза струвала толкова, колкото прозата на много български автори."

II. ЕДНО ГОЛЯМО УВЛЕЧЕНИЕ

На другия ден след разказа за дните в Прага и Лайпциг, аз поисках да узная от Кирил нещо по-определено за случките и преживяванията, които стават причина за неволното му бягство в чужбина. За да го избавя от стеснението, в което той изпадна, дори при мисълта да спомене името на една обичана жена, аз му посочих мнението за Флобер на критика Албер Тибоде „Пред любовния живот на една издигната личност" — пише критикът, когато се вижда задължен да разкрива най-интимни чувства на писателя — би било наивно да се учудваме и възмущаваме, ако този живот не отговаря на известен условен тип. . ." Кирил се съгласи, след дълго упорство, да ми изложи особеното положение, в което той се оказва при дадени обстоятелства, но при условие да не правя за сега употреба от разкритието му. Спазвайки задължението си, аз няма да се занимавам тук с една сърдечна тайна, добила значение за творческите настроения на поета и намерила израз в редица стихотворения. Ще се задоволя да отбележа само толкова, че по съвети на д-р Кръстев когото туря в течение на преживяното, Кирил заминава за провинцията, за Сливен, гдето

[1] Думата е за г-жа В. Б.

могъл да разчита на гостоприемство от Стефан Гидиков, брат на съпругата на проф. Киров. Писал Кръстев на Гидиков да задържи буйния младеж по-дълго и да не го пуска да се завърне в София.

Но още на третия ден Кирил решил да се върне. Телеграфирал за това на Кръстев и на приятелката си. (Телеграмата подал в пощата на П. К. Яворов — без да го познава: спомня си, че на 2—3 пъти един мургав чиновник се навеждал от прозорчето да го гледа. Яворов после му разправял, че това виждане събудило у него амбиция. „А, този ли бил Кирил Христов! Че ако той може да пише такива стихотворения, защо и аз да не се опитам?"). Кръстев, щом получил телеграмата, телеграфирал на Й. Фаденхехт, бъдещия професор по право, тогава учител в Т. Пазарджик, да смъкне Кирила на всяка цена от трена. Предвиждайки сякаш нещо подобно, Кирил се бил скрил в последното купе на последния вагон, и едва след втори звънец, току преди тръгване на влака, Фаденхехт можал да го намери, да го издърпа набързо, като му изхвърля долу и багажа, да го качи на един файтон (при кресъци и плач от Кирила) и да го закара в един хотел. До късно през нощта Фаденхехт убеждавал Кирила, да не ходи в София и да не прави лудории. Но на другия ден не можал повече да го задържи, и Кирил заминал. На гарата в София обаче Кръстев го арестувал отново (Фаденхехт бил предупредил Кръстева телеграфически). Безсилен да го вразуми, той го изпратил тогава в чужбина, заминавайки и сам с него.

Но, преди да замине за Прага, Кирил успял да се види с любимата жена и дори да направи с нея дълга разходка в Борисовата градина. . .

13. УЧИТЕЛ В ШУМЕН

Завърнал се от Лайпциг, Кирил постъпил, видяхме, чиновник в Дирекцията на статистиката. Дълго там не останал, бидейки уволнен по един долен начин. Редакционният комитет на проектирания колективен труд „Българско Отечество" (който тъй и остана неиздаден) го поканил да напише пътни бележки за Дунавската равнина, като му предложил за пътуването 300 лв. предварително. Кирил подал в Дирекцията заявление за отпуск, посочвайки и защо му е нужен. Това било през лятото. Директорът Т. Иванчов не искал да разреши отпуска, но когато Кирил му показал писмото от „Българско Отечество" и му напомнил, че то иде пак от държавно учреждение, съгласил се; казал му дори, че може да замине още на другия ден. Кирил отпътувал. Когато обаче се завърнал след един месец, узнал, че е уволнен още от деня на отпътуването си.

Няколко месеца той прекарал без служба, в ужасна мизерия. Най-после, министърът на просветата К. Вачов, го назначил учител по френски и български език във Варненската гимназия. Заминал Кирил за Варна. Тук се оказало, че трябва да се разбутва много програмата, за да се освободят за него часове от двама дългогодишни преподаватели. При това на него се погледнало като на натрапен от министерството. Това го огорчило и той телеграфически подал оставка. Заминал за София. Като се явил в министерството, мъмрали го, защо не почакал във Варна: щели да заставят ония учители да направят известни комбинации, за да получи часове. Кирил обяснил обстоятелствата и тогава му дали назначение в Шуменското педагогическо училище.

В Шумен Кирил пристигнал болен. (По пътя — понеже изпуснал в София влака и останал да пътува на другия ден — избягнал железопътната катастрофа при Червен бряг; и понеже му се случвали няколко подобни щастливи отървания, той бе наклонен да вярва в „известно щадене на съдбата" за себе си). За първи път у него се бил развил туберкулозен процес. Обаче бързо, в 3-4 месеца, болестта спряла. Гледала го отначало градската лекарка, майка на композитора П. Владигеров, която, щом констатирала начало на туберкулоза в двете крила, предписала му лекарства. Но истинската помощ дошла от другаде. Той бил попаднал да живее в къщата на един народен учител, гдето мъж и жена били прекарали туберкулоза. Като видяли рецептите на лекарката, те казали да ги остави за една седмица настрана и му приготвили в един голям супник някаква паста от мед, чер сусам и някакви

корени: колкото пъти на ден му дойдело на ум, трябвало да взема по една лъжица от нея. „Тази паста така укрепи стомаха ми и събуди такъв вълчи апетит, че аз ядях по 7—8 пъти на ден.“ Не можел да трае един час без ядене, ядял дори в междучасието в училище. „Освен това, много помогна и прочутият шуменски пелин, с който се здравата наливах. Както и да е, след 2—3 месеца бях съвсем здрав.“

В Шумен Кирил работил литература сравнително твърде малко. През цяла година време написал 20—25 стихотворения и превел от Силвио Пелико петактната му драма в стихове Франческа да Римини. В училището преподавал български език в третите класове. Бил в доста сърдечни отношения с жената на оня учител — „една много оригинална разказчица“. „По цели часове съм я слушал, най-незначителни неща да разправя — такава художница. Моята баба — майката на майка ми, беше такава. Мене ми се струва, че в голяма степен моите литературни дарования идат именно от тази линия.“

За живота си в Шумен Кирил давал някои сведения в една статия, печатана по-късно в сп. Учител (1901) на Максимов, под заглавие: „Един идеален учителски съвет“. Случката, изложена тук, му служила за повод да говори и за дните си в Шумен, прекарани като някакво заточение.

Относно учителката си дейност Кирил разказваше:

„Отидох като овца на заколение да учителствувам, уверен, че от мене няма никакъв учител да излезе. Додето стигна в Шумен, в трена, прочетох педагогиката на Матиас и не намерих в себе си ни едно качество на учител. Обаче още в първия час, като влязох в клас, почувствувах се тъй сигурен, като че съм учителствувал десетина години. Месец, месец и половина, ни два месеца може би след моя дебют в това поприще, дойде да ме ревизира министерският пратеник Ив. П. Плачков. Аз му импровизирах такъв урок, правейки умишлено грешки и дирейки да се изостри наблюдателността, критичността и сигурността в познанията на учениците, че Пеев остана очарован. Като излязохме от клас, той ме взе на разходка и два часа ми говори, че писателството трябва да върви под ръка с учителството, да не мисля никога да си давам оставката; разказа ми и своите впечатления от една ревизия, която направил на Ст. Михайловски, уверявайки ме, че той бил съвършено невъзможен като педагог. Впечатлението на Ив. Пеев е било тъй силно, че щом в началото на другата година, 1901, става министър, той телеграфически ме премести в Първа софийска гимназия. Аз действително обичах тази работа и ако бих имал голямо здраве, наверно бих останал дълго учител.“

14. СТУДЕНТ ПО ПРАВОТО

„В София моите колеги, повечето от учителите в Първа мъжка гимназия, ме посрещнаха неприязнено, макар че между тях имаше такива, които са ми били преподаватели. Почнаха интригувания в министерството, съвършено без никакви поводи или по измислени поводи; директорът Станимиров почна да ми прави разни шикании в работата, грубо да ми се намиса в похватите, които аз смятах за много по-важни от установените пет точки и други педагогически клишета. Беше ми тягостно да учителствувам в такава атмосфера и аз поисках от дошлия наскоро след Пеева нов министър, Иван Славейков, да ме командирова в библиотеката на Висшето училище. Той изпълни желанието ми и аз се намерих при условия, при които най-после можах по-спокойно да работя.“

„Не мога да кажа, че и при тая си служба съм бил оставен съвсем на мира. И тук моят началник се оказа много дребнав човек. Библиотекарят Аргиров по никой начин не бе съгласен да се смята службата ми синекурна и ме тровеше с най-отекчителна работа: да пиша фиши за съчинения, които съвсем не ме интересуваха. За всеки 5—10 минути закъснение или по-рано излизане от работа мене се правеха бележки или дори се пишеха официални оплаквания. Смяташа ми се за престъпление по служба и когато бивах заварван да чета нещо. На същия и още по-голям терор бе подвъргнат малко по-късно и Елин Пелин, когото също назначиха в библиотеката. Но благодарение на някои приятели професори,

просветени хора, Аргиров не можеше да ме изхвърли и в края на краищата приучи се да ме търпи."

„През това време, засегнат веднъж от една критика, дето се казваше, че хората на изкуството не били годни за научна работа, аз решавам да се запиша в математическия факултет. Професор Фаденхехт едва ме придума да не правя тази лудория. Той ме уверяваше, че ако искам да се опитам в суха научна работа, доста би ми било и правото, сочейки ми някои особено сухи дисциплини. Аз го послушах и се записах в юридическия факултет, още повече, че имах два признати семестра по право от Брюкселския университет."

Колкото се отнася до литературните занятия през това време, Кирил свидетелствува:

„Работех и четох през това време извънредно много, в различни посоки — белетристика, литературна критика, астрономия, юридически съчинения . . . (Минах) целия Толстой, Достоевски, Мопасан, Доде; Фламарионовите съчинения, напр. La Pluralite des mondes романите на Уелса . . . Писал съм през същото време повечето от своите сатирически стихотворения и повечето от баладите."

Изпитите в университета минал той благополучно:

„За семестриалните изпити се готвех със страшна упоритост и почти с педантизъм. Не бих могъл да се стърпя, ако не бих отговорил дори на един незначителен въпрос. Изпитите ми действително направиха особено добро впечатление. Разказваха ми напр. такъв случай. Във факултетен съвет С. С. Бобчев забелязал, че най-добре съм отговорил аз, обаче като приятел той не смеял да ми пише максимална бележка, ами ми турил 4. Всички останали професори скочили върху него. Фаденхехт казал, че и той ми е приятел, обаче не би могъл да ми тури по-малко от 5. Моят вуйчо, Киров, също забелязал, че макар да съм му сестрин син, не може да не ми постави най-висока бележка."

„Аз действително бях удовлетворен, пробвайки, че мога да се занимавам и с най-суха научна работа, но не мислех да правя никаква кариера на юрист, както и след свършването на факултета не намерих за нужно да поискам някоя служба в свръзка с науката, която бях учил. Във всеки случай, прекарването в три години курса на юридическия факултет ми помогна извънредно много, — не толкова с придобитите познания, колкото с методите на редовната работа, на дисциплината. Аз смятам, че слабостта на П. П. Славейков и на цяла редица наши даровити писатели се дължи в голяма степен именно на това, че не са прекарали един строг образователен режим."

15. РАЗРИВ С Д-Р К. КРЪСТЕВ

„В началото на службата ми в библиотеката на Висшето училище сътрудничах, макар не много усърдно, на сп. М и с ъ л. Отношенията ми с д-р Кръстева, Славейкова, Яворова, П. Тодорова, Михайловски, въобще целия кръжок на М и с ъ л, са все още много приятелски. Даже през IX годишнина аз фигурирах като съредактор. Кръстев беше се отдавна убедил, че аз не се поддавам на никакво водене в своите литературни разбирания и вкусове. Той не смееше да измени нито една дума от онова, което му давах за печат, и то когато се осмеляваше да поправя и Пенчо Славейкова (а на П. Тодорова задраскваше по цели страници, напр. в З и д а р и). Кръстева бях приучил да не пипва нито запетая у мене още в самото начало. Случаят беше такъв.

„Няколко мои стихотворения бяха посветени на една близка мен жена, на която не беше писано цялото име, а само инициалите В. Б. Кръстев ми праща коректура в Статистиката и ми пише една бележка, в която казва: — Не е ли възможно да се отмахнат тия инициали, които могат да дадат повод за интригуване. Аз му отговарям тутакси, да каже в печатницата да се разхвърли набора на стихотворенията. Той идва сам в Статистиката, да ме вземе на разходка и дълго да ми говори, че не бива да бъда тъй рязък и бръз, че найсетне — като искам да останат инициалите, ще останат и туй то. Оттогава, знайеки, че аз скъпя всяка своя запетая, той се пазеше да ме дразни."

(Подобна черта го смаяла по-късно у Сирано де Бержерак. — Как да ми поправи? Ни една буквица не позволявам да се промени! Аз зная, че то е мое, и на моето се радвам, а не на чуждото! — В такъв смисъл се говорело за Сирано в драмата на Ростан).

„Разривът с Кръстев настъпи може да се каже почти инцидентно. Аз бях прекарал с него едно лято в Рилския манастир и в Костенец. В Костенец, в хотела, гдето беше нает Кръстев със семейството си стая, пристигна ненадейно едно младо момиче, току-що свършило гимназия. Аз се запознах с него, и ние — заедно с Кръстевото семейство и други още две госпожици от София — направихме един ден екскурзия до Долна баня. По пътя аз беседвах доста дълго с новата гостенка на Костенец, и тя ми хареса, и работата отиде към любов. На другия ден ние си назначихме рано сутринта среща вън от селото и прекарахме почти до вечерта из планината над водопада. Това даде повод на интриги от страна на другите две софийски госпожици пред един сродник на момичето, който също наемаше стая в хотела на Кръстева. Биде предизвикана такава бурна сцена, такива разправии с този сродник (Георги Палашев), че моята нова приятелка късно вечерта избягва от хотела си, дохожда в хотела, в който аз живея, и поисква да я придружа до гарата, за да се върне тутакси до дома си в Кюстендил. Аз я заведох до София и, без да я оставя да се отбие, изпратих я у дома ѝ. Това бе бъдещата моя годеница и жена, Невяна Палашева."

„Кръстев очевидно през тия няколко дена в Костенец е можал по-спокойно да я наблюдава и е решил, че би било опасно за мене да се свържа с една още тъй млада и тъй темпераментна жена. Той, без да се реши открито да ми каже мнението си, направил някои опити да развали годежа, който беше последвал месец след запознаването ми; а по-късно, след година-година и половина, се опита да осуети и брака. Ето по какъв начин.

16. НЕВЯНА ПАЛАШЕВА

„Невяна Палашева беше в това време учителка в Кюстендил. Споразумели се бяхме, тутакси след свършването на учебната година тя да дойде в София и — без никакви официални дандании — да се венчаем в тесен кръг приятели. Кръстев, знаейки това, поисква от Министерството на просвещението да бъде изпратен той като министерски пратеник по изпитите именно в Кюстендил. Среща се там няколко пъти с годеницата ми, на която цели часове доказва, че ще опропасти и себе си, ще разруши и мене като писател и човек; че ако наистина тъй дълбоко ме обича, тя трябва да се откаже от мене; че за мене била необходима една по-възрастна, съвършено уталожена и при туй с голямо материално състояние жена. Тя като че ли сполучва да го разбере, и дава му твърдо обещание, че няма повече нито да се срещне с мене, нито да ми пише. В туй време, не получавайки никакъв отговор на своите писма, аз пиша на Кръстева да го питам, в Кюстендил ли е тя и срещал ли се е с нея. Той ми отговаря, че бил много зает и че я видял само веднаж за минутка-две на улицата. Подозирайки, че тука има някаква игра, която ме унижава, — понеже ми показва, че съм третиран като умствено непълнолетен, който има нужда от опека, — аз пиша на годеницата си едно рязко писмо, в което — оказа се после — че съм отгатнал причините на нейното мълчание."

„Тъкмо през тия дни Кръстев се връща в София, след като е искал още веднаж от нея честна дума, че ще удържи даденото обещание да не ми се обажда и да не идва в София. Колко е наивно това, да се искат такива големи жертви от едно младо, влюбено момиче! Тутакси след идването на Кръстев в София, и след като получава моето писмо, тя решава да не сдържи дадената дума. Подозирайки това, Кръстев бърза от София телеграфически да я уведоми, че аз съм неукротим и че всичко зависи от нея; да бъдела твърда. Това произвежда тъкмо обратен ефект. Тя скача и идва в София."

„Нямайки какво да се прави, Кръстев се примири — обаче с една затаена злост. Аз още нищо не знаях по тая задкулисна история. В деня на сватбата, туко-що излезли от черква, в Княжево, и отишли на приятелска трапеза, Кръстев подметна на младоженката: „Е, сега доволна ли сте?" Тя кипна и пред всички гости му отговори, че било недостойно

за което той е искал от нея обещание в Кюстендил — да се откаже от мене. Те се почти скараха във време на гощавката."

„Същия ден, по-късно, аз узнах в подробности за дългите увещавания на Кръстева в Кюстендил и почувствувах това като голяма обида. Аз мислех, че този добър приятел трябва да има в същност много лошо мнение за мене, за да не се решава направо да ми каже: Слушай Кириле! Отиваш в пропаст, ако се свържеш с тази жена. Повярвай ми, че те съветвам като приятел и като човек, когото обичам. — Може-би, аз щях да го послушам и щях да дам цена на аргументите му. Но да смята той, че по-лесно ще бъде разбран от едно момиче, отколкото от мене — това засягаше не толкова човешкото ми достойнство, колкото високото мнение, което вече имах за себе си като писател. От тоя момент почна едно бързо изстиване спрямо Кръстева. Аз смятах за унизително да отида да се обяснявам с него, обаче с държанието си му показах, че ми са известни всички обстоятелства на неговата злополучна психологическа игра."

17. ИЗЛИЗАНЕ ОТ РЕДАКЦИЯТА НА МИСЪЛ

„Макар да не настъпи тутакси разрив, и макар и аз и Кръстев да правехме усилия да имаме същите отношения, които сме имали по-рано, нещо беше се случило непоправимо. Аз му отидох на гости с жена си, той на другия ден дойде с жена си и с Пенчо Славейков у дома. Приказваме, шегуваме се, но все като че ли има нещо натегнато, неестествено. Жена ми, по-непосредствена и склонна към сарказъм, — освен туй подозрителна, — реагираше рязко и на най-обикновената шега. Тя още от самото начало показваше, че Кръстев ѝ е антипатичен и не може да го търпи. За последен повод на скъсване отношенията послужи една литературна статия върху мене на Стефан Минчев, печатана в О б щ о д е л о."

„След разходка с Кръстева, бяхме се върнали у него. Той ми даде О б щ о д е л о и ми препоръчва — тутакси да прочета статията. Аз я прочитам и му казвам, че съвършено не ми харесва, че ме възмущава гдето в две противоположни направления употребява възходни степени и твърди работи, абсолютно непримирими. Стефан Минчев посочва ту че съм извънредно голям художник, ту в същото време, че съм крайно ограничен и неразвит. Кръстев каза, че въпреки някои работи, с които не може да се съгласи, статията му харесвала и че той щял да покани Минчева за сътрудник. Аз захвърлих номера от О б щ о д е л о и си излязох сърдит. В следната книжка на М и с ъ л Кръстев нарочно пише статия за С. Минчева — малко дни подир този случай. Аз му отправих една отворена карта, в която искам да ми бъде заличено името от списъка на постоянните сътрудници и да се публикува това на кориците на М и с ъ л — което биде и изпълнено."

„От тоя момент нататък Кръстев организира такова гонене против мене, за понасянето на което може би едно поколение късно ще види, колко душевна сила е трябвало. Той не само нахвърля върху мене хората от своя кръг, Славейкова, Яворова, Петко Тодорова и по-дребните, но е имало случаи, когато самичък е ходил и в други редакции (напр. на Д е м о к р а т и ч е с к и п р е г л е д), да даде за печат някоя особено груба статия, която е била пратена нему, за М и с ъ л, и която той е намирал по-удобно да се яви другаде, та да се остане с впечатлението, че не само М и с ъ л ме отрича. Всичко това ме мотира (настрои) сатирически. В продължение на няколко месеца и повече дори, аз не можах да се отърва от замисли, нахвърляни на сатирически мотиви. Тогава написах повечето си сатирически стихотворения, печатани отначало в Н а ш ж и в о т — списание, което веднага с излизането ми от редакцията на М и с ъ л основахме със Стоян Михайловски и Антон Страшимиров; по-късно — в Б ъ л г а р с к а с б и р к а."

„От кръга на Кръстева най-рано докара до разваляне на отношенията Пенчо Славейков (вж. за това на особено); Яворов запази известно време приятелството си, — даже идваше у мене, — но когато бивахме наедно по улиците, личеше, че е особено плах, да не би да изпъкне от някъде пред нас д-р Кръстев. С Петко Тодоров сравнително най-дълго се запази приятелството ни — две, три, даже четири години след като бях напуснал

Мисъл, през което време той ми е писвал дълги и пълни с литературен живот писма. Когато биваше през лятото в България, 1902—3 г., той идваше често у мене, да му чета новите си, непечатани още работи, каквито аз тогава имах в изобилие, особено балади, които му правеха извънредно силно впечатление. В някои от писмата си той цяла година по-късно ме пита, защо още държа непечатани такива неща, като романцата Русалка. А като я напечатвам, съобщава ми, че цели седмици не четел нищо друго и повтарял само нея."

„През лятото на 1903 г., — в едно време, когато жена ми и детето ми бяха болни, д-р Кръстев наложи запор на заплатата ми за 300 лв мой дълг у Ив. Ев. Гешев (поръчители бяха Пенчо Славейков и д-р Кръстев). Заплатата ми се състоеше от 125 лв., и аз се намерих крайно затруднен. Трябва да забележа, че Кръстев нямаше право да стори това, понеже аз имах у него неприбрани сто годишни течения от сп. Мисъл, дялът ми на съредактор от преди две години. Знаейки това, Петко Тодоров дойде у дома, да ми изкаже възмущението си и да ме увери, че ще събере на подписка тия 300 лв и ще ги даде на Кръстева. Аз му благодарих сърдечно, но той повече не се вести. Това беше моята последна среща с него — среща, от която и сега аз нищо не разбирам. Незнам дали след това посещение на П. Тодоров, или наскоро преди него, съобщих с една отворена карта на Кръстева, че му подарявам стоте течения на Мисъл. Предполагах, че той ще ги натовари на една кола и ще ми ги прати; обаче не стори това".

18. ТЕЖКИ ЖИТЕЙСКИ НЕСГОДИ

Продължавайки нататък разказа си, Кирил ми изложи подробно мъчнотиите на семейния си живот, възникнали по обективни и по субективни причини, при грешки от двете страни. „Животът ми тръгна извънредно зле", признаваше той, като излагаше подробно каква отговорност се пада на характерите и каква на ред други условия и на материалните затруднения. Убеждавайки се, че никакви временни сдобрявания в течение на четири години не помагат никак за нормализиране на домашните отношения, поетът решава да се раздели през 1904 г. от съпругата и да замине за Берлин, получавайки командировка от министър Ив. Шишманов. През 1905 г. жена му, която се пренесла да живее в Кюстендил, заболява тежко. Той, при завръщане в София я посещава. Последва ново примирение помежду им, но тя почива през есента на 1911 г., 28-годишна.

Изоставяйки да изнасям засега разказа за множеството тревоги в частния и в литературния му живот, за някои от които говоря в книгата си върху жизнения път и творческото развитие въз основа на показания на поета и свидетелства от разни извори (книгата е готова за печат), трябва да добавя само това, че някои признания на поета от биографически характер върху ранните и по-късните години се съдържат и в мемоарите му „Време и съвременници", част от които са публикувани, а други части ще трябва тепърва да бъдат издадени, поне отчасти.

Част II

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ПОЕТА

1 юни 1913.

В разговор с Ал. Балабанов и мен Кирил се сърди при някои възражения на Балабанов и заявява:

„Ей на́ славянска черта! Преди всичко нужда от спор, че после нужда от истина."

Изобщо Кирил не може да запази спокойствие, когато някой не споделя неговите мнения: кипва лесно и дори оскърбява събеседника си.

*

4 ноември 1914 г.

Към 3 часа след обяд Кирил влиза възбуден в кабинета ми в Университета и ми съобщава за големи победи на австрийската войска над сърбите при Валево. Той гори от нетърпение да узнае повече новини, иска да отиде някъде, за да научи подробности около ставащите събития. Говори ми, че бил попаднал в творческо настроение и че в главата му било бързо готово стихотворение по случая. „Ей сега по пътя ми бръмна и рефренът:

И най-подир бог претроши ръката
която бе повдигната на брата."

Питам го какво означава този дистих и как му се е вестил. Отговаря ми:

„Като център на мотива, че има една върховна правда. Клетвите на тия деца и жени в Македония, които са изпитали... жестокости, са достигнали до бога. Е, слава богу, н а й-сетне има провидение, мислех. У мен това се явява във формата на образ, и то във връзка с глаголи, които драматизират."[1]

Заговарям му по този повод за Виктор Юго, който открива с невероятна леснота думи и образи за стиховете си. Кирил мисли:

„Юго не познава недоволството от израза, от думата; даже напротив, чини ми се, че го радва всяка хубава намерена дума, която изглежда, че не оставя зад себе си много недоизказано. Аз мисля, че нормално е обратното: веднага да последва недоволство, като е изразено твърде малко от онуй, което е в напор да се роди. Заключението е, че трябва да го няма (у Юго) туй много, останало зад думата."

Припомням му някои изказвания на поети за безсилието на словото да изкаже всичко почувствувано, мислено, въобразено. Кирил, като се връща на практиката у Юго, ясно свидетелство за липса на съмнения у него при подбора на думите, забелязва:

„Туй самодоволство от израза не може ни в един случай да бъде присъщо на големия художник. Защото колкото по-сполучлив израз намериш, толкова страстта към съвършен израз расте. И понеже най-добрият език е много несъвършен инструмент за улавяне ония сложни вътрешни процеси на мисълта и чувството, то не може да се предполага — особено при едно изстъпленишко творчество като това на Юго — че веднага ще попаднем на много задоволителния израз, ако има да кажем нещо твърде много."

Припомням му подобни наблюдения върху езика на Юго у биографа му, литературния критик L. Mabilleau. Кирил забелязва:

„Мислил съм върху това във връзка с влиянието на Юго върху Стоян Михайловски и Вазов... Онуй, което ме интересува най-много в едно нещо, Юго го покрива с една Витоша от красноречие, и при все туй избягва същността. Оттам и многото синоними у Юго."

В същия смисъл се изказа Кирил и при анкетата ми с него върху творческия процес, когато изтъкваше стремежа си да постигне „колкото се може по-голяма икономия" в изразните си средства, за да бъде поезията му разбрана напълно само от „читателя-творец".

*

14 април 1920 г.

Кирил ми разказва, вземайки тържествена поза:

„Ами ти не знаеш, какво ми се случи по-завчера! Може би твоите бележки за мен (в анкетата) не щяха да бъдат довършени..."

---

[1] Много по-късно ми дойде на ум една сходна тема от Вазов, в стихотворението му от 1885 г. в сбирката Сливница:

„И ще счупи. . .ръката
. . . да махна върху брата."

Кирил е могъл да запомни тези стихове, без това да означава, че се е повлиял от тях. (М. А.)

В гостилницата на Славянска беседа в съботата срещу Великден (10 април) Кирил се запива с художника Щъркелов. При тях идва и сяда на масата офицерът Паспалев, познат художник-карикатурист. Намесва се той в разговора им. Няколко пъти Кирил му забелязва: „Не се бъркай на приказката.“ Паспалев не слуша, продължава да бърбори нещо. Кирил кипва, грабва волската жила (камшика) на Паспалев и го цапва по главата. Щъркелов се спуска, хваща Кирила, намесват се и други хора. Паспалев изважда револвера си и заявява, че може да повали Кирила на мястото, но не прави нищо. Кирил, все още раздразнен, му предлага дуел и посочва като свои секунданти Щъркелов и приятеля на тогова, адвоката Григор Василев. На другия ден Кирил написва завещанието си, съставя и записка до мен и чака секундантите на противника. Такива не се явяват ни тогава, ни на другия ден. Става ясно, че работата се е разминала. Понеже не бил добър стрелец, Кирил смяташе, че щял да падне непременно от ръката на по-опитния офицер.

Случката той ми излага с видима гордост за смелостта си.

*

14 април 1920 г.

Става дума за поемата на Кирил Зевксис и Паразий, предмет на която е антагонизмът между двама даровити художници, с прикрито дадената свада между Кирил и Пенчо Славейков. По този случай Кирил ми разказва как се е дошло до разрива му с Пенчо.

„Срещам се с Пенча по улица Раковски един ден около обяд. Той носи първите два тома от току-що отпечатаната (под негова редакция) и непусната още в продажба книга фейлетоните на Алеко Константинов (т. I от събраните му съчинения, 1901 г.). Показа ми я и ми дава единия екземпляр. Отивам си на обяд в къщи. Почвам да преглеждам изданието и се натъквам на работи, които дълбоко ме възмутиха. Тук Пенчо разкрива имената на визирани от Алеко хора, които сатирикът (автор) е дал само с инициали; там, под черта, прави обидни бележки за други споменати от Алека във фейлетоните му лица. Особено ме раздразни една такава бележка, не мога я спомня точно: „Касае се за Найден Бенев, комарджия, нищожна личност.“ И аз го смятам за нищожен човек, за да не би да се помисли, че имам някакво по-добро мнение от туй, което има Славейков. Без да обядвам, грабвам книгата и отивам при Пенчо. И помъчих се да му докажа, че с подобно редактиране първото издание на Алековите фейлетони той е унизил и писателя, и приятеля, и себе си. Пенчо застана на гледището, че не бива да се прощава никому, че моите съображения са сантиментални. Препирахме се може би час и повече, все по-разгорещени. Видял, че той не отстъпва от гледището си, аз изместих въпроса съвсем на практическа почва. Напомних му, че обруганите и оклеветените могат да се обърнат към съдилището и да поискат конфискуване на изданието. И това не помогна.

„Най-после аз имах жестокостта да му кажа тия думи: — Пенчо, ти преди всичко забравяш, че обиденият не може да дойде да се разправи с тебе, както би се разправил с един здрав човек. Ти злоупотребяваш със своя недъг, поставяш се под негова закрила.“

„Лицето му изкриви горчива усмивка и той ми отговори: — Дано никога нямаш случай да бъдеш така обиден!“

„Аз си грабнах шапката и избягах със зародило се вече у мене разкаяние, че съм постъпил твърде жестоко. Аз бих могъл да възпроизведа целия тоя час, час и половина спор: така паметен ми е той в най-малките подробности.“

Добавена през май 1965 г.

Разкаянието, за което е говорел Христов някога, е настъпвало неведнъж и по-късно, както това става ясно особено от едно негово писмо до Пенчо Славейков от 1903 г., което се е пазело известно време в книжата на Пенчо, съхранявани от проф. Б. Йоцов в Сла-

вянския семинар при университета, а после биват предадени на Архивния институт при Българската академия на науките. Писмото, неиздадено досега, гласи:

„София, 8-ий май 1903 г.

Пенчо,

Подавам ти ръка за помирение, и те моля да не отдръпваш своята. — Ти знаеш, че нам е съдено да бъдем свързани по-яко и от братя: братя до живот, а ние ще пребъдем и след смъртта си един до друг в историята на българското слово. — Аз искам, Пенчо, да се простя с тебе и по друга една причина. Обвързах се с дружина македонци, и идущата седмица заминаваме. — Не бих правил тая лудина, ако животът ми отиваше от малко-малко на добре. Измъчен съм от страшна неврастения! Ако не се отпиня в Македония — да ме претрепат или да се освежа — ще трябва може би сам да посегна на себе си: или да се отровя със спирт (от някое време насам аз пия така, както никога преди не съм пил). — Днес към 11 ч. ще ти дойда в Библиотеката. Ако можеш си спомни повече добро от нашата предишна дружба, та да забравиш всичко по-сетнешно — гледай, моля те, да те заваря сам, за да си поговорим по душа.

Кирил."

Писмото, изглежда, е останало без отговор и срещата не се е състояла. Пенчо не намира никога кураж да прости на по-младия си събрат за обидата.

*

15 април 1920.

Срещам Кирил към 2 часа в градината на Медицинския паметник. Отивал той у проф. Мърквичка, художника, за да бъде довършен портретът му, захванат отдавна (гледах го в ателието на Мърквичка преди един месец, почти готов). Обажда ми, че по повод на несъстоялия се дуел от преди 3—4 дни госпожа Весела Панайотова, негова близка, която сега узнала за това, му съобщила пожеланието на сина си, когато заминавал за фронта, гдето паднал и убит. Младият Панайотов молел майка си, ако се случи нещо с него, да завещае къщата им за музей на Кирил Христов. Сам Кирил изказва по този случай желание, когато завърши дните си да бъде погребан в двора. Говори ми за това си желание съвсем спокойно, като за нещо обикновено, което може да обсъжда с близки като всяка делнична работа. По този случай става дума за стихотворението му в сп. „Слънце", гдето се говори за глас отвъд гроба. Като му казвам, че това стихотворение ме е много трогнало, той забелязва, че и Симеон Радев не спал от вълнение като го прочел.

*

16 април 1920.

Говорейки за непълното или безсистемното образование на някои наши писатели, — Пенчо Славейков, Антон Страшимиров, Пейо Яворов — Кирил мисляше:

„Велик недостатък на тия хора е, че нямат прекаран режим."

*

4 септември 1920.

Кирил ми донесе своя К р а т ъ к ж и в о т о п и с на Иван Вазов, предназначен да се отпечата в сборника за юбилея на народния поет. Обажда ми, че преди три дни имал втора атака на сърцето си, след първата преди месец и половина. Ръцете и нозете му изсти-

нали, явили се бодежи в сърцето, единия си крак почувствувал като неподвижен — нещо твърде болезнено и опасно. Мисли, че трета подобна криза не би могъл да издържи. От това анормално разширение на сърцето идело изсъхването на ръцете му, което чувствувал и днес, както и потенето дори в хладно време. Гнети го мисълта, че може „да си отиде" тъй ненадейно и скоро, имайки да каже още толкова много...

По повод на сбирката от четири едноактни драми в стихове, писани преди 18 години и издадени сега под общия наслов „Празник в пламъци", които дирекцията на Народния театър ми изпрати вчера за рецензиране, аз запитвам Кирил: от где иде този наслов. Обяснява ми, че и сам се не сеща как му е дошел на ум. Драмите предавали нещо тъй интимно и лично, неговите преживявания и борби като художник... „Мои празници са, ама парливи". Обжегвали го пиесите като пламък.

*

17 септември 1920.

Днес, у дома, Кирил ми се оплаква отново от болките си в сърцето; бил до вчера пак зле, понеже преди 4—5 дена участвувал в банкета на младия майор Николаев и пил повечко. Когато аз го успокоявам, той се възбужда гневно, понеже не търпи да се умаловажават страданията му. Посочва ми подутите вени на челото си и ми припомня как още преди пет месеца д-р Паскалев го познал по вида му, че има разширено сърце, и препоръчал на приятелите му да го съветват за редовен живот.

После Кирил ми излага плана си за устройване на едно негово утро към края на ноември в Народния театър. Искал да получи така малко пари за заминаване в чужбина. Когато му забелязвам, че след Вазовия юбилей през октомври ще бъде може би неудобно да се прави втори такъв юбилей, макар и по-скромен, той забелязва недоволен: „Нима искате да стане късно?" За да го успокоя, дадох му право и нещо повече — дори обсъдих с него проекта за издаване един сборник от статии за него по случая, който представлява собствено двадесет и пета годишнина от появата на първите му печатани стихове (месец май тази година!). Отиде си той доволен, че е наредено все пак нещо.

*

28 септември 1920.

За да се тури проектът за чествуване на поета в действие, споразумях се с двама негови приятели и почитатели, именно Димитър Подвързачов и Христо Цанков Дерижан. Съгласяваме се да привлечем и други приятели на Кирил, които да влязат в комитета за чествуването. По препоръка на самия Кирил, потърсихме за целта долуозначените лица, към които се обърнахме с писмена покана. Поканата беше съставена от самия Кирил. В ръкописа му аз внесох само думите „на нашия голям поет дан на признателност" и надписът до поканените, които трябваше да се разпишат.

Ето самата покана, лично произведение на поета:

До Г-на Д-р С. Донев, Ив. Мърквичка, Н. Николаев и Ст. Чилингиров.

Покана

Преди двадесет и пет години Кирил Христов написа първата своя сбирка стихотворения, „Песни и въздишки". През 1895 г. бяха публикувани, главно в сп. „Мисъл", повечето от късовете на тая сбирка, а в първата половина на 1896 г. излезе от печат и цялата книжка, с която младият поет зае едно от първите места в българската литература.

Подписаните проф. М. Арнаудов, Хр. Цанков и Дим. Подвързачов, близки приятели на Кирила Христов, вземахме инициативата да се отбележи от интелигенцията по

подобающ начин тази двадесет и пет годишна трудна в много отношения и пълна с големи горчила литературна дейност. За тая цел ние поканваме означените тука господа, да дойдат в събота 9 окт. 6 ч. сл. об. в кабинета на директора на Народния театър, за да обмислим как можем да отдадем дължимата на нашия голям поет дан на признателност.

Нека още в тази покана отбележим, че по изричното желание на Кирила Христов ознаменуването на неговата 25-годишна литературна дейност трябва да стане колкото е възможно по-скромно и по-интимно.

Д-р С. Донев
Ив. Мърквичка
Н. Николаев
Ст. Чилингиров
Проф. М. Арнаудов
Хр. Цанков
Дим. Подвързачов

София, 28. IX. 920.

(Тези лица трябваше да се подпишат, че са прочели поканата.)

*

Във връзка с проектирания празник за Кирил Христов стои това мое писмо до министър Цанко Бакалов, изпратено тогава:

София, 5 октомври 1921:

Уважаеми г. Ц. Бакалов,

Ще ми простите, че Ви занимавам втори път с един въпрос, който Ви е наверно съвсем ясен и по който смятам, че има пълно съгласие в разбиранията ни. Ако повдигам пак въпроса, то е, защото имаме да се справяме с един болен писател, здравето, живота и творчеството на когото не могат да Ви бъдат безразлични: едно, защото той е Ваш другар и съвременник, и друго, защото сте в състояние да извършите нещо за спасението му. Особено сега, когато почитатели и приятели Ви устройват един заслужен юбилей, аз смятам, че Вие бихте ни лишили от удовлетворението на писателската съвест, ако не сторите хубавия жест — да отдадете все тъй заслужената дан на нашия голям лирик, Кирил Христова. Известно Ви е добре, какво място заема той в новата ни литература: Вие като поет най-верно ще доловите цената на песните и на цялото му дело; известно Ви е тъй също, че той страда жестоко — и физически, от толкова недъзи, които го държат често на легло, и морално — от нашата апатия, оставила го в мизерия, него, комуто толкова дължи поколението ни. Мисля, уважаемий г. Бакалов, че тъкмо сега, когато Камарата току-що е отпуснала Вам един народен дар, Вие ще намерите — заедно с министра на просветата, г. Омарчевски, който също е проникнат от чувство на дълг към литературата ни и цени справедливо заслугите на Кирила — ще намерите най-сгоден повод, да изискате, настойчиво гласуването на една народна пенсия както за Кирила, така и за Вашия връстник Антон Страшимирова, който има също големи заслуги за нашия разказ и нашата драма и е един от малцината, които дават печат на нашето литературно време.

Уверен, че няма да претълкувате моето подсещане, диктувано от дълга ми като професор по литература и като председател на писателския съюз, диктувано също и от уважение към Вас, аз оставам при надеждата, че Вашият юбилей ще ни донесе и радостта за заслужена награда на двамина от най-достойните Ви събратя по перо.

С най-сърдечен поздрав,
Ваш М. Арнаудов

*

5 ноември 1921.

Тази вечер се състоя премиерата на Кириловата драма Боян магьосникът, в поправена редакция.

Театърът беше наполовина празен, макар да беше съботен ден и началото на месеца. Кирил е поради това с понижено настроение и крайно раздразнителен. В ложата на директора Хр. Дерижан той се държа възбудено и със сарказъм заявява, че ще напише една жестока драма, за да си отмъсти на публиката, отнесла се тъй пренебрежително към празника му. Щял за целта да избере най-силните места от дневника си Време и съвременници.

Прологът към драмата в новото ѝ издание е лишен от всеки драматизъм. Той внася още от самото начало на представлението някаква скука. Нататък играта на артистите е крайно лоша, пък и самата пиеса не бележи истинско драматическо темпо, протича без импулсивен живот. Публиката видимо е отегчена. Излизаме с Чилингиров разочаровани от лошата вечер, със скръб за Кирил, двойно нещастен поради материалния и моралния си неуспех.

*

9 ноември 1921.

Срещнах днес Кирил. Той е вече ободрен след несполуката на първото представление на пиесата си, понеже второто в неделя излязло, според него, много сполучливо: залата била пълна, артистите играли с ентусиазъм и авторът трябвало накрая да се яви на сцената, извикан от публиката. Като изтъквам слабостите на пролога на пиесата, Кирил се защищава с това, че артистите сдъвквали стиховете и съвсем не чувствували основната идея, изразена там, именно: „този народ от добро не разбира, зле си връща за услугите". Подобна мисъл била вложена и по-нататък в драмата, в устата на Сурсувул. Прологът не бил муден и монотонен, понеже имало градация в случаите с болните, за които се говори.

Кирил се е отказал сега от идеята да пише жлъчна комедия, понеже се надява да преживее пиесата му 10 до 15 представления.

*

29 ноември 1921.

Дошел при мен, в литературния семинар на университета, Кирил ми разказва в присъствието на Михаил Кремен за осуетяването на юбилея си. От офицера Кънев, на служба при Фурту, френския дипломатически представител, Кирил узнал, че не били правени никакви постъпки от него пред българското правителство да не се устройва юбилей — с участието или без участието на правителството, все едно — и че Фурту бил готов да запита за това намесване на името му, ако станело нужда. От друга страна, Александър Дзивгов, който се познавал със сръбския пълномощен министър Ракич, известен сръбски поет, бил на мнение, че Ракич едва ли е могъл да предприеме постъпки от името на правителството си против юбилея на Кирил. Така че, мисли Кирил, ако нашият министерски съвет е решил да не се устройва юбилеят му по почин на министра на просветата Стоян Омарчевски, това би могло да се дължи най-много на внушения от страна на Коста Тодоров, наш пълномощен министър в Белград. Все пак, Кирил добавя, че Венелин Ганев, който имал връзки с Пико, военния представител у нас на Франция, узнал от последния наскоро след осуетяването на юбилея му през месец май тази година, че Франция, дори без инициатива от сръбска страна, не би позволила подобно предизвикателство към съюзника си във

войната. Но Кирил вярва, че Пико в случая не говорел за сторена вече постъпка, а само за свое евентуално намерение.

Кирил иска: Писателският съюз да се заинтересува за въпроса и да узнае, какво вярно има в съобщението на министра на просветата, че юбилеят бил забранен не по желание на правителството. Аз лично изказвам съмнение, дали Писателският съюз би желал да предприеме подобна анкета и дали един отказ от съюза за намеса във въпроса не би бил нова обида за Кирил. Сам Кирил смята, напротив, че това щяло да бъде благодарен материал за дневника му и окончателен повод да напусне той съюза. Кремен (секретар на съюза) забелязва, че тъкмо някои членове на съюза били много засегнати от Кирил и че не тяхната глупост, а тяхната вражда не би им позволила да проявят заинтересуваност от юбилея. Само след смъртта на поета щяла да се забрави личността му, за да остане поощаден поетът, като изчезне всяка вражда към него.

По този повод Кирил заговаря за своята справедливост към противниците си във Времена съвременници. Той каза буквално: „Даже към хора, които не заслужават моето щадене, съм до сантименталност нежен и мек.“ После, като става дума за грешки, които той е могъл да прави в живота си и които са пречели за правилната му оценка или са будели вражда, той забелязва: „В моя личен живот няма нищо недобро, нищо непочтено, от което утре да се срамувам. Има само една нервна безпощадност към глупостите, и тя е дразнела хората... И едно велико заблуждение е у ония, които са дирели да правят разлика между човека и поета. Грехът ми е само, че не съм правил концесии на глупостта.“

Той намира у противниците си някаква „бетонирана мания“ — и този израз, налучкан в момента на разговора, му се стори твърде щастлив.

*

5 декември 1921.

Преди няколко дни Кирил искаше, при разговора ни в университета, да се занимае Писателският съюз с изоставянето на юбилея му и аз обещах, като председател на съюза, да проверя при благоприятен случай в министерството на просветата как е станало това забраняване. Днес видях главния секретар на това министерство, д-р Филип Манолов, и от него узнах следното.

Френският представител Фурту се явил при министра на външните работи и му съобщил: Узнаваме, че ще се прави юбилей на Кирил Христов, на едно лице, което в свои стихове е величало Германия и нападало Съглашението, хулило е всякак една от нашите съюзници, Сърбия, и пр. Смятаме, че един негов юбилей, празнуван сега със или без участието на правителството, ще бъде предизвикателство към Съглашението и явен белег, че България не се е отказала от старата си политика. — Министерският съвет решил тогава, да не прави юбилея, толкова повече, че и в неговата среда някои били против ненавременното честуване. Министър Омарчевски поръчал на Манолов да съобщи това на Кирил, като го замоли да не прави капитал и да не вдига шум около станалото. Когато Манолов съобщил това на Кирил, добавил, че запрещението е също такава намеса на чужденците във вътрешните ни работи, както и намалението на армията ни, и че всичко трябва да се понесе със стоицизъм, за да не се даде повод за нови обвинения срещу България. Кирил изслушал търпеливо това и се съгласил да преглътне горчивия хап, но на другия ден дошел възбуден, съсипан и почнал да негодува.

*

28 декември 1921.

Кирил дойде да ми прочете поканата на комитета по устройството на бенефиса му за края на януари 1922 г., после ми се оплаква за здравето си: пак болки, които имат връзка

с разширяването на сърцето. Говори ми за Време и съвременници, мемоарите си, от които бързал да завърши първия том, понеже другите шест тома били готови. В Търново той ще иска да чете на писателската седмица (гдето се каня да отида и аз) части от тях, както и нещо за художествените страни на народната песен и за Алеко Константинов.

Разказва ми още, че му се е натрапила идеята за една комедия в стихове и че искал да я работи още сега, ако не бил принуден да завърши мемоарите си. Сюжетът бил: един мъж, сериозен, но и с хумор, иска да издигне по-високо жена си, която била много ограничена. За тази цел той поставя в кабинета си един скелет, който да бъде memento mori за една жена, твърде отдадена на memento vivere. Но жената облича скелета в разни дрехи, за да не го вижда. Във втора сцена мъжът, сам жив скелет, подслушва жена си с нейния любовник, като е преместил скелета другаде и е застанал на негово място наметнат със старото палто, което било дотогава върху скелета. И ето, по едно време „скелетът" тръгва към двойката... В трета сцена мъжът разбулва космогонически тайни, при гледката на звездното небе: какво сме ние, в сравнение с тази енигма?

Намерението на Кирил е да разнообрази ритма на стиховете според настроението и сцената. Ще реализира той в три действия най-строгата техника на Авонианус, Фрайтаг и други теоретици; ще даде лиризъм и комизъм от най-чиста проба. Като го запитвам, как е дошел на идеята, той ми разказва, че първоначално мислел да пише фарс Плашилото — за едно плашило в нивата, зад което се е скрил някой, който подслушва влюбена двойка. Но после намерил сюжета вулгарен и, по някаква чудна асоциация, открил новите положения и характери, при дегизация от по-висок стил.

Като заговаря за противодействието, което иде от всички, когато трябва да предприеме нещо, той смята за виновник средата, с нейната неспособност да прецени таланта без злобата на посредствеността. Аз си позволявам да му изтъкна отговорността за много недоразумения на неговия характер, раздразнителен и обидчив. Той ми възразява, че обиждал някои само след много и дълго търпение и че по-скоро трябвало да се чудим на добродушието му.

*

Декември 1921.

В разговор върху някои общи въпроси на литературното творчество Кирил изказа мнението:

„Ако ме запитат за една дефиниция на творчеството, бих казал, че то е една по-висока степен на равновесие."

*

Януари 1922.

Получих от Кирил в дар един голям негов портрет с надпис на лицевата страна: „Кирил Христов, 1 януари 1922 г." и с посвещение на обратната страна:

„На учения мъж и добрия приятел Михаил Арнаудов, който знае стойността на моето дело в едва мъждеещия живот на България и който много добре може да измери, каква сила на духа е нужна, за да се понася до последен час черната неблагодарност на един несправедлив и безкрайно зъл към своите избраници народ.

София, 1 януари 1922.

Кирил Христов."

(Нова забележка: този портрет предадох, заедно с други документи от Кирил, на Архивния институт при БАН.)

29 април 1922.

В разговор с Кирил върху мемоарните трудове на писатели и върху дневниците на братя Гонкур във Франция и Фридрих Хебел в Германия, от които аз черпех доста примери за психологията на поетическото творчество, Кирил забелязва за дневника си В р е м е и с ъ в р е м е н и ц и:

„Моят дневник не прилича нито на дневника на Гонкуровци, нито на тоя на Хебеля. Той е един обвинителен акт срещу неправдите, извършени към мен, и не за всички, а за някои от най-големите документи на атентата против мен и работата ми."

*

16 юли 1922.

В А н т о л о г и я т а на К. Христов, издадена от просветното министерство през 1922 г., която авторът ми изпрати с надпис: „На Михаила. София, 17. VII. 1922. Кирил", е препечатана на стр. 104 епиграмата:

Прости го — македонец е; на въже
ще те играй, ще мами и ще лъже. . .
Покривай, че плачи,
откривай, че храчи.

Писана в 1902 г. и насочена против книгоиздателя Хр. Олчев, от когото Кирил се оплакваше, че бил ощетен материално, тя влиза отначало в И з б р а н и с т и х о т в о р е н и я на Кирил от 1903 г., стр. 224. Тогава тя не бива забелязана от никого като обидна за македонците изобщо. Но Ал. Балабанов я използува в 1922 г., цитирайки я във вестника си Р а з в и г о р, за да настрои македонците против поета, с когото бе влязъл в полемика. По повод на кампанията в печата, повдигната от Балабанов, аз отправих следното писмо до Кирил:

Своге, 16 юли 1922.

Драги Кириле,

Прочетох днес в П р я п о р е ц една злобна бележка за твоята А н т о л о г и я, вдъхновена, както личи, от статията на Балабанов в предпоследния брой на Развигор (от вестниците научавам, че и в последния Р а з в и г о р имало нещо ново против тебе). Мене еднакво ме възмущава както дръзкото отрицание на цялото ти дело (по милост или от хорски срам са пощадени няколко младежки твои стихове), така и поведението на Балабанов като денунциатор пред македонците. Колкото за първото, няма какво да се каже: то само̀ пада, щом отрицанието е в такава абсолютна форма и преследва временната цел — да се угоди на известна пасмина критици, загрижени да те унищожат пред читателите. Но второто обвинение е наистина не само недостойно, но и пакостно, при нашите условия и нашенските обществени предубеждения. То прикрива най-низка злоба и е добре пресметнато. Чувствувайки, че няма как другояче да те компрометира — без много приказки и без доказателства — и скривайки същевременно своята фигура между невинно оскърбените македонци, за да се направи жертва на сатирата ти именно в тая точка, не повече, той сочи твоята ужасна несправедливост към поробения брат. Той добре знае, че не всички македонци попадат под ударите на сатирата ти, че ти имаш пред вид само известни герои на нашето време — измежду политиканите, хъшовете и литераторите — които всички се знаят и сочат, а не и хора като Димитър Матов или Гоце Делчев напр.; но тъй му отърва да представя работата. . . И към всичко това — прави те голям сподвижник на Омарчевски!

Не зная мислиш ли да реагираш на тая нова кампания — в моите очи жалка и безсилна за по-дълго време — но аз мисля, че ще сториш най-добре да обречеш на презрение

злобата и доноса и да подириш въздуха и тишината на природата, ако не си вече негде към Костенец. Защо не дойдеш за ден-два в Своге? Не мога да ти обещая много красота и поезия, а само малко почивка. Бих искал да поговорим за едно, за друго. Ако ти приляга, вземи трена в 7 ч. или 9 ч. заран и ела.

Твой предан

М. Арнаудов."

(Това писмо е вписано в дневника на К. Христов Време и съвременици на К. Христов, том IX, който г-жа Ноеми Христова ми даде да прегледам в 1947 г.)

*

1 септември 1922.

Получих писмо от Кирил, изпратено ми в Своге и препратено тук, в София. Взема си сбогом, заминавайки за Германия. Отивам дома му, към 2 и половина часа, намирам квартирата му заключена. Отваря ми г-жа Панайотова, която случайно идеше от вън. Каза ми тя, че Кирил бил страшно нервиран тази заран: трябвало вече да замине с влака за Лом, а се успал, не го събудили, и той се сърдел много на г-жа П,. заплашвайки я дори с убийство.

Намирам го доста отпаднал и външно и духом. Има намерение да замине за Иена, да постъпи на първо време в някой санаториум. Не ще се върне никога в България, дори ако гладува в чужбина. Разказа ми за мизериите, които му правели някои македонци: един от тях стрелял дори в прозореца на коридора му, когато го нямало в къщи. Излага ми историята на злополучната епиграма, която даде повод за враждебната демонстрация, подклаждана от Балабанов. Истината била тази. Когато Олчев издал в 1896 г. сбирка на Кирил Песни и въздишки, отпечатал вместо уговорените две хиляди екземпляри пет хиляди. После, все той искал от Кирил да не препечатва ни едно стихотворение от сбирката, докато не бъде разпродадено цялото й издание. Ядосан силно, Кирил му писал тогава: — Ако всички македонци биха били като тебе, заслужават наистина да бъдат изклани от турците. Олчев му отмъстил тогава, като факсимилирал във вестниците писмото му в една част, без началото и края му, така че текстът да добие съвсем друго, укорно за македонците значение. Това било тъкмо когато излезли в навечерието на Коледа 1903 г. Избрани стихотворения. Три дни вестниците не излизали; македонците заплашвали Кирил, възмутени основателно; и чак след празниците Кирил оправил работата в печата.

Сега, след писаното в Развигор, и в. Македония писал в няколко броя против Кирил. Илинден обаче не отбелязъл нищо във връзка с епиграмата. Екземплярът на Антологията, по който Балабанов правел бележките си, бил зает от Ал. Божинов, карикатуриста, комуто Кирил бил дал един от първите три екземпляра на изданието. Подробно ми изложи Кирил разговора си с един селски учител, който с ентусиазъм застанал на негова страна в полемиката.

*

9 ноември 1930, Сливен.

Среща със Стефан Гидиков, роден на 8 октомври 1871 г., следвал в Париж и Брюксел и редактирал през 1897—1898 г. две годишнини от списанието Живот. Разказва ми той следното:

С Кирил Христов се виждал често, било в Сливен, гдето Кирил идвал от Стара Загора, било в София, когато бил още ученик. Гидиков познавал поета като роднина на Стоян Киров (вуйчо на Кирил), който водел неговата сестра, поминала се още в 1901 г. Оставал Кирил по десетина дни в Сливен.

„Беше, разказва Гидиков, много своеобразен характер — буен, груб, малко парадоксален в разсъжденията си. В София сме се срещали по-често у вуйка му, който го съдеше пред мен за неговите безразсъдства, без да се стеснява. По-после Кирил започнал да гуляе... у него ме е шокирала винаги една недооценка на себе си: той говореше с една самоувереност . . . Писал ми е грубиянски писма, за сбирката си Т р е п е т и (издадена като премия на сп. Ж и в о т, 1897 г.), задето е отпечатана с грешки. Приказвали сме често около свадата му с д-р Кръстев: намирал съм, че не трябваше да реагира тъй силно; че това, що говори и върши, е безразсъдно и даже безчовечно; но никой не можеше да го убеди в противното. Себе си надценяваше и биваше груб към другите, нямайки познание, че противникът му може да бъде прав. Когато се хвалеше за своите любовни завоевания, отиваше до цинизъм и ексхибизъм.“

*

21 октомври 1938.

Бях отбелязал в очерка си за първия голям етап в творчеството на Кирил (стр. VI в юбилейния сборник К и р и л Х р и с т о в от т. г.), че той е бил повлиян в Италия от поетите Стекети, Прати, Панцани и д'Анунцио. Кирил отрича това влияние, когато става днес у дома дума за наченките му в лириката. Той не бил чел в Италия ни Панцани, ни Стекети, влиял се е по-скоро от Данте, а още по-рано, в София, като ученик, от Пушкин и Лермонтов, особено от техните романси.

*

20 април 1941.

Получих днес, изпратена от София до мен в Княжево, последната поетическа сбирка на Кирил (адресът му: ул. Цар Самуил 2), с посвещението:

„На Михаила Арнаудов, със старото неизменно приятелство.

Кирил Христов.“

София, 18. IV. 41.

*

20 септември 1942.

Кирил поръчал на г-жа Ноеми да ме повика по телефона и ми каже да ида при него, бил по-зле, искал да ме види.

Отивам в болницата, неделя след обяд. Намирам го потиснат духом, отслабнал. Оплаква ми се: „Чувствувам се изчерпан.“ Разговаряме за разни неща: за Раковски, за Македония. . . Постепенно той се ободрява, благодари ми, че съм му възвърнал доброто самочувствие. Говори ми за литературните си планове. Трябвало да довърши един дневник (в проза) за Костенецкия водопад: някогашни преживявания. Какъв е сега водопадът, какъв ще бъде някога, когато бъде открит наблизо нефт (очаквало се)! Оплаква се от едно близко лице, на което не станало приятно, когато напоследък му казал, че сам отивал по-добре, че ще оздравее. „Развали му се (на това лице) настроението, млъкна...“ Като че ли му било желанието, да е поетът по-зле. Мразело то Ноеми. — Опитвам се да го разубедя от впечатлението, казвам, че може би тъй му се е сторило, но не мога да го отклоня от подозрението; според мен напълно безосновно (при погрешно тълкуване на мълчанието, изтекло от състрадание). Кирил обвинява това лице, че и то носело отговорност за здравето му, понеже откак се върнал от странство то го водело всяка вечер по кръчмите.

Това обвинение дойде по повод на забележката ми, че Кирил прекалява с пиенето; той се съгласява с мене; признава, че скланял на ума на млади писатели и пиел наравно с тях до късно през нощта, забравяйки годините си.

Завчера изпратих на проф. Геземан характеристиката си за Кирил.

*

Декември 1942.

На екземпляра от пиесата си М а й с т о р и Д я в о л, „сцени из живота на българите в началото на X столетие“, излязла през 1939 г., която ми поднася сега, Кирил поставя посвещението:

„На Михаил Арнаудов, възкресител на големи и малки от българското възраждане.

Красно село, С приятелска преданост

Коледа 1942. Кирил Христов.“

В този надпис личеше известно недоверие към трудовете ми, посветени на миналото. Те му се струваха пренебрежение към новата епоха. И в писма от по-рано той ме е подканял да поизоставя изследванията си върху личности от епохата на българското възраждане, за да мина към проучвания и оценка на съвременните писатели, мислейки преди всичко за самия себе си. Аз не бях обаче склонен да напусна при научните си интереси една епоха на „големи и малки“ български дарования, сформила духа на новите поколения и завещала ни големи морални и идейни ценности. За съвременните литературни постижения имаме вече кой да се грижи, при възможност за проучвания без особени мъки и ровене в архивното наследство.

*

22 февруари 1943.

Кирил ми съобщава, че характеризирал в поемата си Ч а д а н а Б а л к а н а княз Фердинанд въз основа на показания, които му бил дал на времето Стоян Михайловски. Думите на княза, приведени в поемата, били възпроизведени тъкмо по репликите между него и Михайловски към 1905—1906 г., когато Михайловски бил канен често у княза, за дълги беседи.

(Сравни сега и писаното по случая в З а т р у п а н а С о ф и я, стр. 123.)

*

27 юни 1943.

Избор в Академията на науките на трети член (писател) в новооснования „Литературно-художествен клон“, покрай избраните по-рано Влайков и Елин Пелин. Повикани бяха на общото годишно събрание и трите клона за окончателно одобрение на новите членове. При гласуването за Кирил, най-неочаквано за мен, бяха подадени 13 положителни гласа от общия брой 26, според което той се сметна за пропаднал, понеже нямаше необходимите по закона две трети гласове с „да“. Резултатът беше толкова повече изненадващ, че в Историко-филологическия клон при гласуването всички бюлетини бяха „да“, без ни едно изключение с „не“ или бяла бюлетина. Такъв единодушен одобрителен избор беше нещо съвсем рядко в Академията и Кирил би имал пълно основание да разчита на безусловно потвърждение от най-високата инстанция. Смаян от получения отрицателен вот, аз изказах възмущението си от сторената неправда и поисках настойчиво повторен избор. Но такъв беше недопустим по правилника и така поетът стана жертва на някакво странно

недоразумение в мненията на академиците от другите два клона, естествено-научния и философско-обществения.

Веднага след провалянето на Кирил Елин Пелин ми заяви смутено, че бил гласувал за Кирил (нещо, което аз не повярвах), макар да не бе пожелал да приподпише доклада, който бях внесъл в заседанието на клона за избор на Кирил. (Подканен от мен да го подпише, за да има два необходими по правилника подписа, той отказа изпърво, после се съгласи, а накрай пак отказа, и тогава аз помолих секретаря на литературно-художествения клон, скулптора Лазаров, да се солидаризира с мене и се подпише вместо Елин Пелин.) Но проф. Романски тутакси ми обади, че Елин Пелин агитирал по-рано скришом в събранието да не бъде гласувано за Кирила! След закриване на заседанието Б. Филов, П. Стайнов (композиторът) и сам Елин Пелин (преди да съм узнал за изневярата му към Кирил) ме придумват да се прехвърля аз от историческия клон в литературно-художествения, за да може той, поради провалянето на Кирил, да почне сам да избира нови членове. Заявявам, че не одобрявам сторената неправда и че не желая да спасявам едно положение, влошено не по моя вина.

Как да обадя на Кирил печалната новина? Реших да ида веднага при него, за да не се измъчва той в неизвестност или да не чуе истината за провалянето си в обидна или опасна за здравето му форма, от другиго. Заварих го в Овча купел легнал в стаята си на изток, от която се открива изглед към зеленината. В спокоен тон му заявих, че изборът се е отложил. — Как отложил, пита той? — Не се получи положителен резултат, казвам аз, понеже са гласували 13 за в полза и 13 за неизбирането на кандидата, и така се налага да се прави нов избор. — Значи, пропаднал съм! — въздъхва той. — Да, но може при нов избор да опитаме пак щастието си, обръщам аз разговора. За всеки случай, място за отчаяние няма. Напротив, ти трябва да проявиш сега самообладание и да си горд, че посрещаш спокойно такива удари. Спомни си, че Молиер и Балзак не са били удостоени да бъдат членове на Френската академия, гдето са били избирани толкова незначителни лица...“ — И Зола, прекъсва ме Кирил, не беше избран, макар да се представяше редовно! — Ти имаш, продължавам аз, твоето точно определено място в литературата ни и отказът на неколцина непосветени в делото ти, но повлияни от интригата и клюката на критиката, не може да ти напакости в нищо...“

Кирил ме гледа с измъчен вид на лицето. Пипа си сърдечната област и забелязва, че сърцето пак почва да се обажда. Казвам му: — Бъди мъж! Не падай духом! Приемай и това ново нападение като нещо, необходимо за личния стил на живота ти!“

Но той се бои за материалното си положение. Успокоявам го, че това, което би му дала Академията, ще го сторят негови почитатели, че лично аз ще се постарая да организирам издръжката му след като той след една година няма да бъде вече на служба: има хора, способни да жертвуват нещо за него.

„Впрочем, заявява той със сподавен глас, след няколко месеца няма да има нужда от нищо. Аз си отивам...“

И той ми благодари, че съм му предал новината в такава безопасна, мека, тактична форма. Опитвам се да го ободря — и вярвам, че съм успял в течение на час и половина (от 1 и половина до 3 ч.), преди да съм ходил у дома за обяд, да го запазя поне временно от дълбоко униние. Обещах му, на отиване, да го споходя пак.

*

14 юли 1943.

При Кирил, за да поговоря за отказа на Хаджиев от издателство „Хемус“ да се печата книгата му Затрупана София. Хаджиев му отказал под предлог, че издателството печатало сега шестдесет книги и че било трудно да се товари то с нови задължения към автори. Кирил ми беше писал вчера за тази неприятност, като намесваше в отказа, по свои подозрения, Ран Босилек и Елин Пелин.

Той се чувствува по-добре, но е с понижено настроение. Разказва ми как неколцина негови приятели, с Димитър Митов, отишли при издателя Куюмджиев и го склонили да отпечата както Затрупана София, така и новото издание на Чедана Балкана. По този повод, и за да отговори на едно искане на приятелите си, Кирил е решил да отстрани всички анжамбмани в поемата си. „Как всички? — питам аз. Няма ли да се накърни стилът й?“ Той отговаря: „Не всички, а само някои“, и добавя, че това било сравнително „лесна работа“. Аз намирам:

1. че анжамбманът изобщо не допуска чести злоупотреби с него, и

2. че ако Кирил разбута цялата поема, съставена вече с повече анжамбмани, той рискува да повреди.

Настава спор, дали един автор може да преработва основно старите си неща — както Кирил вярва, че има право — или пък че той е длъжен да се ограничи с малки поправки, за да не внася премного студена рефлексия и нова техника в неща, родени от друго вдъхновение. Кирил стои на своето мнение, аз на моето, и така се разделихме все пак най-приятелски и при хубаво настроение. Той ме изпрати късно от квартирата си до Овча купел.

*

1 февруари 1944.

Не бях ходил при Кирил в Овча купел от Коледа, преди бомбардировката на София на 10 януари. Не го намерих в къщи, не беше се завърнал още от града. Ето го след малко пристига към 3 часа, заморен доста от ходене и под силното впечатление от виденото. Обиколил много улици, за да има пълна представа за пораженията. Мислел да опише всичко като нова Затрупана София. Сега било още рано за такава работа. „Болно е, не се поддава още на художествено изображение“. Замислил е между другото една „ненаписана песен“ от Дантевия Ад, в терцини, в която пращал на най-страшното място в ада главните виновници за ужасното човешко изтребление.

От десетина дни е разстроен доста — благодарение на една родственица, която била настанена у него, преди да замине за Кюстендил. Тя пиела и пушела и с това го предразполагала да върши същото, макар то да било опасно за него. Зарадва се, че не я срещнал днес, когато тя дошла от Кюстендил в София. Всяка нейна среща му носела досада и влошаване на болестта. Дойде след това друго едно близко лице, заедно с жена си. С него отношенията били по-добри, макар и то да знаело само да иска услуги (напр. да говори на министра по избора му за ...). Това ми съобщи г-жа Ноеми преди завръщането на Кирил.

За изхода на войната Кирил е, както преди, песимист. Германия върви надолу и Хитлер ще увлече целия си народ, без да бъде спрян от близките си. Кирил желае да бъде повлиян в оптимистичен дух от събитията.

*

28 април 1944.

Отидох с приятеля си д-р Д. Чолаков при Кирил. Намерих го загърнат в палто, поради студеното и влажно време, и твърде отслабнал, пустал. Оплаква се, че бил пак зле от някое време, че здравето му вървяло назад, че стигнал до 62 килограма тегло, нещо опасно при неговата конституция.

Говори ми по политическото положение: песимист относно Германия, предвижда близкия й край, поради изчерпани човешки резерви. Заговори и за литературната си работа. Мисли да напише нова песен към Дантевия Ад, за разрушена София. Бои се от Овча купел, гдето живее, понеже имало наблизо германци и паднали по-рано бомби. Жена му приготвила два куфара с дрехи, за да ги изнесе бързо при запалване на къщата.

За преводите си от чужди езици. Най-рано превел К а и н от Байрон и М а н ф р е д от същия. Превел ги от руски. Били твърде слаби. После превеждал М а н ф р е д от немски, като сравнявал с английския оригинал. Превеждал тази и други работи почти винаги по искане на книгоиздатели. Илия Миларов (директор на Народния театър) му предложил сто лева на действие за В и л х е л м Т е л. Тогава Кирил имал нужда от допълнителен доход, приел поканата. Директорът Божан Ангелов му поискал С и р а н о от Ростан, като нещо сценично. Чипевци (наследниците на Чипев) искали да преиздадат М а н ф р е д в първата му редакция, но той не се съгласил. Те му предложили тогава да приготви нов превод. Дантевата П р е и з п о д н я превел, за да оправдае критиката си на Величковия превод.

Българският език като оръдие за творчество и за преводи. Намира го превъзходен. Като чел Ч е д а н а Б а л к а н а заедно с професор Геземан, последният постоянно изтъквал, как немците нямат някои сполучливи български форми и изрази. Свободното ударение и мъжките рими са едно много ценно качество на езика ни. Френски и полски език нямат мъжки рими, затова на тези езици Ф а у с т от Гьоте напр. губи енергията на мъжките си рими. Затова на френски и на полски стиховете се превеждат обикновено в проза. Като забелязвам на Кирил, че загубата на инфинитива у нас не е никаква придобивка, той не се съгласява с мене, намира, че инфинитивът бил излишен, подобно на падежите, и че вместо него езикът ни знае не само останки от инфинитива, като напр. „не може д о д и", „можем к а з а" и т. н., но и аналитични изрази. Той мисли дори, че може би липсата на литература у нас през няколко века е дала възможност на езика ни да се развие по-свободно и да отиде напред. По въпроса за достойнствата на езика ни той се е изказвал и в стихове и в статии.

*

9 май 1944.

При Кирил, заедно с лекаря д-р Д. Чолаков. Той е на легло. Става, оплаква се, че е все зле, че слабее. Показва ми една рентгенова снимка, на която личат опасни места в дробовете му. Бои се от туморни явления. Докторът се старае да разсее съмненията му. Кирил се сърди, както всякога, когато събеседниците не споделят страховете му за болестта. „Нямам нужда от успокоение, аз излагам нещата както са", забелязва той. Като става дума за страха на някои приятели при последните бомбардировки на София, той твърди парадоксално, че най-страхливи били хората със здрави нерви и най-храбри — тези с разнебитена нервна организация. И привежда той примери с някакъв млад офицер в кооперацията, в която живее сам Кирил, който пръв бягал в полето при тревога.

Разговор на литературни теми. За достойнствата, т. е. бездарността на поети като С., с когото Кирил пак дружал, макар младият автор да му е писал обидно писмо във връзка със статията на Кирил за Пенчо. (Причината на дружбата, предполагам, е във връзка с очакваната премия от страна на Софийската община, гдето С. служи.) За техниката на драмата: Кирил знаел там няколко секрети, които давали възможност на всекиго да бъде добър драматик за сцената. Аз му възразявам иронично. За преводите на Ф а у с т, като отхвърля напълно превода на Балабанов, понеже Балабанов не подозирал нито смяната на римите и на ритма, във връзка със съдържанието, нито необходимостта да се превежда точно.

Кирил не пише сега нищо свое, продължава да чете романи. Продължава и да пуши, което му вреди. И когато д-р Чолаков му препоръчва да прекрати пушенето, той отговаря: „Ще престана тия дни..." Но аз не виждам никаква воля у него за подобно решение.

*

9 ноември 1947.

Три години и половина, след последната ми среща с Кирил.

Посещение у г-жа Ноеми К. Христова, в Овча купел, № 5 (кооперация).

Кирил починал на 7 ноември 1944 г., надвечер, от рак в дробовете (в хилуса).

Ноеми ми прочете завещанието му от 1940 г., което я прави универсална наследница и с което подарява всичко свое на Общинската библиотека, София. Прочете ми и съгласителния договор с Анна и Владимир К. Христови от 1946 г., за трайната подялба на имот и доходи, оставени от К. Христов

Общината обявила, по искане на Ноеми, къщата, в която Кирил е живял в Овча купел, и която е собственост на Ноеми, за къща-музей. Ноеми пази в една държавна каса дневниците на Кирил, Време и съвременници. Мисли тя да издаде някои негови работи, евентуално части от дневника му, доколкото не са засегнати там децата му и други живи лица.

Потвърдих й, че ще й донеса Кириловите ръкописи, оставени на съхранение у мене.

(Добавка от по-късно: Това сторих наскоро след посещението си, имам разписка от г-жа Ноеми за получаването от нея ръкописи на Кирил.)

*

23 декември 1964.

Получих от г-жа Ноеми следното писмо, датирано от 20. XII. 1964 г.:

Уважаеми професор Арнаудов,

Позволявам си да Ви пратя няколко страници спомени за последните месеци на живота на моя Кирил, които сте бил поискал, както ми пише синът на Кирил Христов, академикът д-р Владимир Христов.

Тези спомени са много скромни и непълни, но Вие ще ме извините. Паметта ми не е вече силна както по-рано, а желанието да възкръсвам тежки моменти и времена също не мога да усилвам, при слабите си нерви. Вярвам, че Вие ще бъдете снизходителни и ще се задоволите с това, което Ви пращам.

Благодаря Ви за живия интерес към това, което се отнася до живота и делота на Кирил Христов и Ви пожелавам много здраве, сили и успех във Вашата работа, особено в Новата Година 1965!

С учтив поздрав,

Ноеми К. Христова.

ПОСЛЕДНИТЕ МЕСЕЦИ ОТ ЖИВОТА НА КИРИЛ ХРИСТОВ.

През тия последни месеци Кирил се чувствувал много слаб и немощен, уморен и нервен. Той имаше — аз го разбирах много добре — постоянни болки, понякога и такива тежки състояния на сърцето, кризи, при които аз винаги бързах да потърся негов лекар или сестра (по-късно във Врачеш).

Запазих една бележка от лятото 1944 — още преди лекуването на Кирил в село Врачеш (Ботевградско). Беше преди едно съвещание с доктора Русев, какво да му кажа, когато дойде? Приготвям си главните точки, за да не забравя нещо: Кирил е обзет от отчаяние, той е решил да ускори края на живота си чрез небрежност — с помощта на бомбите, от които никога не бяга и не се предпазва от тях; никога няма намерение да бяга, да се спасява — това е вече подготовка към самоубийство... Той сам признава, една бомба отгоре ще му бъде, казва, добре дошла... Кирил пуши сега повече, отколкото му е позволено от

доктора. А като кашля, все посяга към сърцето. Той живее съвсем затворено, няма достатъчно въздух, а аз нямам достатъчно морално влияние върху него. Д-р Русев по може да му влияе със своя лекарски авторитет, да се лекува радикално, за да намери доверие към лекуването. Д-р Русев изобщо има в това отношение добро влияние върху него. Приятелите намират, че Кирил е много отслабнал. Ако мисли д-р Русев, че облъчването с рентгенови лъчи ще има успех, нека той сам решава, кога да се почне. Дано самия д-р Русев присъствува при пренасянето на Кирил в санаториума във Врачеш. Преди два месеца Кирил сам почна да се интересува за лечение в санаториума, — днес обаче той отблъсква всичко, което би значило той да се грижи за здравето си.

Летото на 44 — юли и август — прекарахме все пак във Врачеш; приятелите се погрижиха да бъде пренесен с болнична кола (преди всичко милия Петър Славински, който ни съпровождаше). Във Врачеш намерихме удобна стая при много добри хора, а Кирил беше всекидневно в най-грижливо лечение, предмет на грижите на отлични лекари и сестри. Няма да забравя също добрите сестри, които Кирил ценеше много; особено сестра Мара Владимирова го посещаваше често и му помогна с бърза помощ при не една криза, когато ние вече се отчайвахме.

Още пролетта на 1944 г. ние никак нямахме пролетно настроение. Не очаквахме нищо добро. Също и здравето на Кирил се възстановяваше много бавно. Трябваше да си наредим и приготвим някои неща за всяка евентуалност, и все отлагахме. Щях да се радвам, ако Кирил беше приел поканата на своя добър приятел, да заминем за едно село в Средна гора. По това време софиянци бяха в постоянно движение, пренасяха юргани, кревати и др., носеха си запаси храна от опустошените си жилища.

София имаше чуден вид. Магазините почваха да се отварят навсякъде след бомбардировките, но мляко се намираше най-лесно в центъра на града. Витрините и прозорците бяха повечето заковани с дъски; най-елегантните витрини имаха в средата на дъските едно миниатюрно стъкло. Но настроението на всички оставаше потиснато. Кирил особено не се чувствуваше добре, наблюдавах неговото растяще безпокойствие. Не даваше да се продума за някакво пътуване при приятелите, не намирал сили в себе си за едно дълго пътуване, към непозната среда.

При все това се почудих на енергията му, с която (още през февруари 1944 г.) той с мене преместихме някои мебели — все по една част на библиотеката във всяка стая, а в хола оставихме само едно легло-пружина за евентуални гости — бежанци (нашата верна помощница Кръстанка и дъщеря ѝ Марийка). Тези две жени най-често преспиваха у нас, тъй като живееха по-близко до центъра на София и бяха в по-голяма опасност от бомбите.

Последн. месеци на живота си Кирил прекара с мене, както е известно, в Овча купел. Той се стараеше, въпреки своите болки, да си подрежда ръкописите и книжата, изобщо, сядаше на малкото столче при писалищната маса в своя малък кабинет, и се уморяваше от самото навеждане, а преди всичко от нравственото напрежение. След малко трябваше пак да си легне на кушетката в хола, между прозореца и главните врати на апартамента. Така той можеше направо да гледа Витоша, която той много обичаше и често ми казваше: „Аз ѝ дължа още един цикъл сонети, на тая красавица! Не се виждаше много от нея, но все пак една част от величествените върхове.

През целите 1—2 последни години на живота му аз бях особено загрижена за него, слушайки често от устата му такива намеци: „Трябва да се примириш, мила, че един ден ще изчезна. Не понасям вече този живот. Интересувах се, каква е най-леката смърт, и разбрах, че това е: измръзване. Когато дойде снегът, ще се разхождам из градината и ще легна някъде в мекия, бял сняг...“ Когато го възспирах да не мисли за такива страшни работи, той добавяше: „Ти ще се примириш... малко ще си поплачеш...“ Тия меланхолични настроения не бяха нови за мен, но през последната година те зачестяваха, сигурно наред с усилването на болките и на грижите за ръкописите му. Сигурна съм, че много и различните лекарства, които той трябваше да взима вече дълго време, наистина за облекчение, все пак понижаваха неговата жизнерадост и неговата енергия, които той притежаваше по-рано.

Безспорно — всички лекари, които го лекуваха, му бяха едновременно приятели или почитатели, и правеха всичко за да намалят мъките му. Не ще забравя напр. как д-р Б. Бойчев му донесе един ден, освен съвет и лекарство, също и една хубава буца прясно масло и едно канче пчелен мед. Тогава такива работи бяха мъчно достъпни. Кирил беше много трогнат тогава.

Болките, които се обаждаха често, както Кирил казваше, в раменете му, той ги приписваше на новите гумени тиранти, които го притискали, а може би той знаеше вече каква страшна болест се развива в него, но искаше да заблуждава мене, уж че не разбира от какво друго би идвали тия постоянни болки. Само да ме успокоява!

За най-последните седмици и моменти не искам вече да си спомвам с всички подробности. Това, което преживях, и което той стоически е понасял — вече без роптание — нека никой не съживява — това се понася само еднаж в живота. Кирил вече не можа нищо да яде, нито да пие, без да усеща някаква вътрешна пречка и болки. Агонията му трая няколко часа, и още преди да настъпи тя той показа своята безкрайна нежност към мене, — и след това угасна; не чух нито вик, нито стон...

Както сам той беше желал, така си отиде:

И ново се желане буди в мен:
Да си замина аз през есен ясна,
Да бъде слънчев сетния ми ден
И с кървавий му залез да угасна.

Ръка да се не свива на пестник
И моята изстрадала душица
да отнесе с себе плахий клик
На закъсняла към гнездото птица.

(Из сбирката — Кирил Христов, Последни пожари, „Желание")

15. XII. 1964

Ноеми К. Христова

ФРЕНСКАТА ЕСТЕТИКА И ПРОБЛЕМАТА ЗА СБЛИЖЕНИЕТО МЕЖДУ НАУКА И ИЗКУСТВО

Симеон Хаджикосев

Един от най-интересните проблеми на съвременното изкуство — за неговото съотношение с науката — се налага на днешната естетика. Старата функционална връзка изкуство — общество днес вече не е загадка за никого, но във втората половина на XX век социално-общественият фактор наука придобива относителна тежест, каквато не е обладавал никога досега.

Миналото столетие беше време на забележителен подем в областта на обществените и на естествените науки. Геният на Маркс и Енгелс преобрази философията, политическата икономия и историята, поставяйки ги на истински научни основи. Археологията също се превърна в наука. Епохалните открития на Дарвин в областта на геологията, на Менделеев — в химията, дадоха силен тласък за развитието на природните науки. След изживяването на романтизма през втората половина на века започнаха да се очертават няколко аспекта на сближаване между художественото творчество и науката. Общото в тези аспекти беше използуването на научни процедиви в подготвителния етап, предшествуващ създаването на една творба (предимно на художествената литература). Естествено този процес беше в органическа вразка с порасналия кредит на посочените науки.

Най-напред в парнаската доктрина (изявена най-пълно у Льоконт дьо Лил) целта на поезията се схваща като възвръщане към миналото с помощта на науката и позитивистката философия. За осъществяването на такава поезия (например „Антични поеми“ на Лил) е необходима истинска научна ерудиция в областта на историята. В съгласие с позитивистския домарксов възглед парнасци изповядват и схващането, че формите на примитивната мисъл се определят от климата, сред който тя се е зародила. Най-сетне особеностите на художествената форма у парнаската школа в значителна степен се определят от позитивисткото разбиране за безличност на художественото изображение и щателното изучаване на античната скулптура, както и от подражаването на присъщите ѝ особености.

Тенденцията към сближаване на историята и художествената литература е особено ярка в жанра на историческия роман. Достатъчно е да припомним „Хрониките“ на Проспер Мериме или гениалната Толстоева епопея „Война и мир“. Стремежът към добросъвестно проучване и научна обработка на фактите, обективистичното отношение към художническия труд, с течение на времето щеше да доведе до появата на натурализма. Известна е огромната изследователска работа на Флобер, извършена около написването на романа му „Саламбо“.

Грубостта на емпиричния биологизъм, целта на всяка цена да се докаже предпоставената теза (макар че тя бе благороден протест срещу безчовечието на капиталистическите порядки), доведе до безкрилото описателство на натурализма, до невъзможността за широки обобщения. Само могъщият гений на Зола спаси това течение от пълно дискредитиране и доказа, че регламентирането на художествената литература като разновидност на науката не може да доведе до нищо.

Най-сетне трети, особен аспект в сближаването на науката с изкуството през XIX век бе оня жанр, който впоследствие получи наименованието научна фантастика. По онова време романите на Жюл Верн бяха изолирано явление във Франция, но рядката удача на техния талантлив автор още тогава недвусмислено показваше блестящите перспективи от съюзяването на научна хипотеза и художествено повествование (често пъти на базата на авантюристично-приключенческия сюжет у Жюл Верн).

Влиянието, което обществените и природните науки оказаха върху литературата на XIX век, беше несъмнено благотворно. Двадесети век наследи в основни линии аспектите на сближаване между науките и изкуствата, развивайки — в съответствие с историческия момент, някои нови, неподозирани дотогава. В областта на историческия роман традициите бяха блестящо продължени от Алексей Толстой, Стефан Цвайг, Фойхтвангер, Арагон, Дрюон и др. Научната фантастика като самостоятелен литературен жанр днес се радва на милиони читатели по цялото земно кълбо и наброява няколко десетки ярко изявени пера. Тя извоюва свое самостоятелно място и в най-младото изкуство — киното.

Новият аспект на проблема, който внесе изкуството на XX век, беше стремежът да се интегрира творческата същност на природата с процедивите на художественото творчество, да се интуивитизира то до степен да се превърне в непроизволен изразител на един прастар космически принцип, с други думи — аспектът „космизация" на изкуството. Особено плодотворна почва намери той в практиката на пластическите изкуства, но в една или друга степен засегна и останалите.

Развитието на науката и техниката в края на миналия и началото на настоящия век, причинило бързото практическо усвояване на такива открития като дизеловия двигател, киното, самолета, постиженията на експерименталната физика, общественият резонанс от Айнщайновата теория на относителността, „психоанализата" на Фройд, както и въздействието на редица комплексни фактори от обществено-политически и социален характер, издигнаха пред съвременния художник редица сериозни проблеми, свързани с настоящето и бъдещето на изкуството, а и преобразиха неговата психика. Развитието на киното и художествената фотография постави гносеологическия проблем пред живописта и обуслови кризисното ѝ състояние в рамките на буржоазното изкуство оттогава насам. През първото десетилетие на века повикът на младото поколение творци не само във Франция, но и в цяла Западна Европа беше за обновяване на съвременното изкуство. Един от акцентуваните моменти се съдържаше в постановката, че то в никакъв случай не бива да изостава от науката и техниката. Не само в живота, но и в изкуството се втурна бесният динамизъм на епохата, който препускаше лудо, за да възпламени адския механизъм на първата световна война.

Появата на унанимизма, кубизма, пароксизма и симултанизма, динамизма — във френското изкуство, беше пряк резултат от модернистичния стремеж да се скъса решително с традициите на „старото" изкуство, за да бъде сътворено ново, съответствуващо на индустриализирания етап, в който навлизаше човешкото съзнание. Тенденцията към обективизъм и безличност на изображението, която в периода на прехода от капитализъм към последния му, висш стадий, в съгласие с позитивистката философия намери израз и в естетическите концепции на парнаската доктрина, и в натурализиращия се реализъм на Флобер, в края на първото десетилетие на нашия век се прояви отново като реакция срещу своеобразния експресионизъм на френските синтетици (нео- и пост-импресионисти) и се изяви под формата на рационалистично дирене на „космическо" съзнание и „космически" човек.

Групата „Телемско абатство", обединяваща неколцина талантливи поети, даде основата на унанимисткото направление. (Наименованието е било усвоено от излезлия през 1908 г. стихотворен сборник на Жюл Ромен — La vie unanime). Година по-късно, излагайки програмата на унанимизма, същият Жюл Ромен пише: „Неотдавна родилото се ново съзнание се стреми да излезе вън от пределите на човешкия дух. Досега мисълта и душата имаха за свое видимо местопребиваване и като свои органи личността, индивидуума. Най-великите души — Гьоте или Юго — никога не са излизали вън от границите на личността. . .

Сега започват да утвърждават свръхличното си битие най-малките и най-големите групи. . . („Revue bleu“, 1909 г).

Разбира се, утвърждаването на свръхличното битие на дадена обществена единица няма нищо общо с понятието „колективизъм“, па макар и в явен ущърб на личността. Касае се за „свободната“, чисто произволна връзка на случайно формиращи се в големия капиталистически град групи от хора, която уж пораждала унанимистично чувство (т. е. свръхличното битие на безличната маса) и според теоретиците на това направление е истинският обект на всяко художествено творчество.

Заслужава внимание и пароксистко-симултанеистическата концепция на Никола Бодуен за „космическия“ човек като субект на „динамическата красота“, изложена както в програмната му поема „Космическият човек“, така и в теоретически изказвания.

Аз съм космическият човек,
вселената се облече в моето тяло.

Независимо от библейско-витийския характер на подобни изявления, несъмнено е, че пароксистко-симултанеистичната естетическа концепция отразява в своеобразен вид обективно съществуващи на времето социални и научни тенденции. Динамичният ѝ аспект е разгърнато следствие от по-ранния урбанистичен момент като тенденция в западноевропейската поезия (Верхарн), довел по-сетне футуризма, а симултанизмът (за отбелязване е, че той има свой аналог и в живописта) е пряк отклик на усъвършенстването на моторните двигатели и широкото навлизане (най-напред през войната) на най-бързото транспортно средство — самолета. Логиката на този аспект е твърде елементарна, но не бива да се забравя, че това е било преди всичко логика на живота, а в изкуството обикновено тя се пречупва под формата на възторг от постигнатото и известно надценяване на практическите му възможности. От подчинен, човекът започваше да се превръща в суверен на пространството. Линдберг беше прелетял Атлантика. Преди десетилетия месеци бяха необходими, за да се прекоси надлъж Франция с карета, а скоро самолетния маршрут Лондон — Париж щеше да се превърне в забавна разходка за снобите. Модернизиран, човекът преживяваше успехи и искаше да сграбчи планетата между дланите си — с изгревите и залезите ѝ, с екзотика и модернитет, в един миг, синхронен с всемогъществото му. Независимо от крайностите, присъщи по начало на къснобуржоазното изкуство, симултанизмът като тенденция беше законна рожба на съвременната епоха. Практически той окончателно освободи изкуството от отдавна занемареното класицистично „триединство“ на Боало и с това широко разтвори пътя за ретроспектиращите похвати в изкуството, които ознаменуваха разкрепостяването му и от темпоралните закономерности. Може би трябва да се припомни обстоятелството, че едно от оригиналните произведения на социалистическата драматургия — „Мистерия Буф“ на Маяковски, е осъществено до голяма степен на базата на симултанеистичния принцип.

Преки наследници на „космическия“ аспект в естетическите постановки на унанимисти, пароксисти, симултанисти и пр., са съвременните жреци на абстрактното изкуство.

Съвременните абстракционисти са такива заради това, че са се отказали от творческо възсъздаване на обекта със средствата на живописта. По-точно — той е изчезнал от техните платна. Художникът не възпроизвежда това, което вижда — твърде остаряла за него е класическата концепция на реализма, а рисува — по израза на един абстракционист — своя собствен жест. На този интуитивизъм а la Бергсон някои френски естети се опитват да скроят прилична дреха с подобаваща подплата идеалистическа философия. Така в статията на литературния критик Мулу, посветена на последния труд на видния френски буржоазен естет Микел Дюфрен — „Поетика“, читателят се натъква на следната знаменателна мисъл: „Тези анализи върху онтологичната основа на съзнанието ни довеждат до утвърждаването на поезията като проява на поетичната същност на природата, която назовава творбата като свой автентичен език“. Фактически обобщението на Мулу важи не само за поезията, а за цялото изкуство. Не творецът създава едно автономно, чисто човешко изкуство, а тъкмо напротив — в последна сметка той се оказва медиум, несъзнателен по-

средник между „поетичната същност на природата“ и простосмъртните консуматори на неговото изкуство.

Има обаче и друг момент в сближаването на изкуството с науката. Може би единственото плодотворно поле на посоченото сближение беше практиката на архитектурата и излизащите от нея направления пуризъм и конструктивизъм. Тази епоха в развитието на съвременната архитектура е свързана с плодоносните усилия на забележителните архитекти Льо Корбюзие, Озанфан и Жанре да създадат нов архитектурен стил — стил на съвременността. Практическите им усилия се увенчаха с успех, тъй като в архитектурата функционалността беше все още и дори — преди всичко — в центъра на творческото внимание. Касаеше се не за голо експериментиране, за самозадоволяваща се игра на обществени сили и сръчности, а за изнамирането на стил, съобразен с изискванията на съвременната урбанистика. „Петте принципа“ на конструктивистката архитектура, издигнати от Льо Корбюзие, са в основата на съвременното градостроителство и днес.

Изходната точка на пуризма лежи в сериозното усилие да се преразгледат някои основни естетически понятия от нов, позитивно-рационалистичен, строго научен аспект. На страниците на в. „Elan“, (1917), „L'esprit Nouveau“ (1920—25), както и в книгата „La peinture moderne“ (1925) Озанфан и Жанре излагат принципите на своята „естетика на пуризма“. Те излизат от схващането за постоянния характер и еднотипността на основните физиологически усещания. Възприемането на организирания порядък се оценява като едно от най-големите удовол ствия за разсъдъка, а перцепирането на порядъка на продукта на художествения труд е своего рода „математически лиризъм“. В съвременната епоха на огромна технизация и индустриализация човешкото око се усъвършенствува по своеобразен начин, то става геометрично натренирано. В книгата си „La peinture moderne“ Озанфан и Жанре дават дори следната, дадаистки оцветена, характеристика на човека: „Човекът е геометрично животно и умът му е геометричен по своята природа.“

Геометризиращите навици на човешкото око естествено се свързват с принципа на икономичността. Човешкото възприятие се стреми следователно към чистите, опростени линии, форми и конструкции, които трябва да бъдат елементите на новия конструктивен стил в архитектурата. Този стил ще претендира за универсалност, защото се корени в научно анализираните основни перцептивни реакции, основани на физиологическата автоматика.

Конструктивистката естетика на Льо Корбюзие не се различава по същество от естетиката на пуризма. В основата и на неговите възгледи лежи геометризиращата концепция за простото, икономично, но хармонично и благородно балансиране на линии, форми и плоскости в съвременното здание, но великият архитект настоява особено много на естетическия ефект от архитектурния комплекс. За него преди всичко архитектурата е изкуство и това е подчертано особено ярко в теоретичния му труд „Vers une architecture“ (1924) под формата на афористичен постулат: „Архитектурата е дело на изкуство — емоционално явление — извън въпросите на конструкцията — над тези въпроси“.

Особен, но плодоносен момент в сближаването между наука и изкуство във френската естетика представя близката на пуризма и конструктивизма „естетика на машината“, основните положения на която формулира през 1923 г. в сатия под същото заглавие видният френски художник и декоратор Фернан Леже. Обявявайки безпощадна война на традиционната живопис, Леже отхвърля нормативността на естетическото понятие „красота“, родена от „болното“ изкуство на Ренесанса. Подобно на конструктивисти и пуристи и той счита, че в основата на възприятието за прекрасно лежат обективни закономерности, присъщи на сетивно-възприеманите линии и форми, които са свързани с геометрията. Една кратка екскурзия из античната архитектура, според Фернан Леже, само би доказала правотата на това утвърждение. По интересен начин и в основата си вярно интерпретира той и съотношението между категориите „целесъобразно“ и „красиво“. Целесъобразността на даден предмет (употребяваме понятието в най-широкия му смисъл — като продукт на човешкия труд) в никакъв случай не бива да бъде препятствие за неговата красота.

И независимо от това, че при фабричните предмети красотата им често зависи от случайността, има всички основания да се твърди, че тези две категории са взаимно обусловени. Достатъчно е да се обърнем към древното изкуство, за да схванем, че много от неговите произведения са били красиви без оглед към красотата. Тя се е явила като функция от тяхната целесъобразност. Постулирайки: „Красивата машина е красивият предмет на съвременността", Леже мечтае за един свят, в който човек ще бъде окръжен от красивите плодове на своя творчески труд. „Естетиката на машините" на Фернан Леже набеляза една линия в сближаването на естетиката с индустрията, чиито резултати е интересно да се проследят до наши дни. В статия, посветена на индустриалните образци, френският изследовател Шоай изтъква, че основното в тази област е търсенето на стандарта (прототипа). Според него той обладава троен смисъл — етичен, логичен и естетически, в който съответно се разкриват обществените понятия за равенство, истина и красота. Интересно е тук да се прокара аналогия с Леже. Той хранеше утопичната вяра във възможността да се изгладят обществените конфликти чрез създаване на красиво обкръжение за всички. У Шоай тази идея достигна логическото си развитие като абсурд. Съзнавайки историческата неизбежност на социалните революции, той предполага, че „използувайки индустриалната революция, прототипът става инструмент на социалната революция".

Както в архитектурата преходът към нецелесъобразна, безформена архитектура дори само като експеримент стана възможен едва в наши дни, кризата в „Industrial design" на Запада се корени също така в тенденцията към заличаване на функционалността. Облечено в терминологията на Шоай, това е завой към и р о н и я т а и п о д б и в а (к. м.), присъщи на част от авангардисткото изкуство. Чудесна илюстрация на този подбив са последните мебелни модели с по един крак, дело на Сааринен и Иеймз.

Разглежданата дотук тенденция към сближаване на художественото творчество с науката, към една своеобразна симбиоза на тези два автономни дяла на човешкото познание в произведението на съвременното изкуство намира най-завършен израз в т. н. кибернетическо изкуство. За съжаление ограничените рамки на настоящата статия не позволяват да се спрем на този въпрос.

Изключително сложният характер на проблематиката е предложен сравнително твърде опростено и изтъкването на някои аспекти в сближаването на науката с художественото творчество посредством естетиката предимно на базата на френската култура по необходимост придобива характер по-скоро на информация, отколкото на подстъп към научно изследване.

ПРЕГЛЕД

«ПАНОРАМА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА»

Съвременната ни литературна наука и критика вече изтъква дейци, които по значение на творческите си резултати не само се изравняват с обективната стойност на достигнатото в миналото от най-значителните наши литературни критици и историци, но сочат и едно по-високо, качествено ново идейно-естетическо развитие. Сред тях с вярно естетическо чувство и проникновеност на изследователския си талант изпъква Пантелей Зарев. Първият том от неговия нов труд „Панорама на българската литература“ е начало на забележително явление в съвременната ни литературна наука. В него ярко се изявяват особеностите на метода и стила на Зарев като литературен критик и историк и изпъква убедително големият му принос в изграждането на марксическа, научна история на българската литература, интерпретираща литературния процес в неговата сложност и противоречивост, с оглед вътрешните му естетически закономерности.

До „Панорама на българската литература“ П. Зарев идва след богата и разнообразна литературоведска дейност. Споделил общите недостатъци на нашата литературна критика и история през един период, когато догматичните постулати и едностранчивият социологичен подход се отразяваха неблагоприятно върху творческите й усилия, той е един от тези, които бързо и резултатно се освободиха от тях. Начало на нов етап в неговото развитие, който най-пълно се изявява в „Панорама на българската литература“, са „Стил и художественост“, „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм“, „Класика и съвременност“. В литературно-критичните и теоретични студии, поместени в тях, стремежът да се утвърждава голямото изкуство органически се слива с разкриване богатството и творческата същност на марксистко-ленинския подход към литературните явления. Вниманието на критика е привлечено от актуалните проблеми на марксисткото литературознание — метод, стил, художественост, идейност, партийност и др., които разглежда във връзка с изграждането на един нов поглед към литературното ни наследство или за преценка на най-значителните художествени явления на съвременността. В тези трудове на Зарев намира израз една широка философска и естетическа култура, на която той се опира, за да пристъпи към голямото обобщение в „Панорама на българската литература“ и разкрие в нея още по-пълно идейно-образното богатство в творчеството на нашите най-добри писатели от миналото до ново време.

Зарев нарича своя мащабно замислен труд „Панорама на българската литература“. По този начин, както и чрез историчното му жанрово определение в началото на изложението като „критично-оценъчно изследване“, той не само загатва особености на критичния си стил, но се стреми да предпази и от неправилно тълкуване на творческия му замисъл, от предявяване на необосновани претенции. По структура и проблематика „Панорама на българската литература“ не е „История на българската литература“. В нея не се взема отношение към всички проблеми на литературното наследство, не са представени всички писатели, творчеството на които има литературно-историческо значение. Зарев търси и очертава литературния процес не толкова откъм неговата количествена, колкото откъм неговата качествена страна, обръщайки особено внимание на спорните и неизяснени моменти в него. В основата на Панорамата стоят литературни студии за най-значителните наши писатели, които бележат възходящата линия на литературното ни развитие. Като жанр те се отличават от обикновено срещаните литературно-критически статии. В тях научният подход се съчетава с живо чувство за индивидуалността на писателя и за красотата на художестве-

---

[1] П. Зарев, Панорама на българската литература, том първи, част първа, София, 1966.

ната творба. Ако перефарзираме думите на автора за таланта на Алеко да чувствува и пресъздава богатството на комичното, би трябвало да кажем, че литературните студии на Зарев завладяват не само с научната интерпретация на литературния процес като обективен процес, но и с вътрешното, естетическо изживяване на богатството и красотата, които той крие в себе си, като ни среща с необикновените съдби и таланти на големите ни писатели. Философската и естетическа подготовка на автора, свободата, която е дал на въображението си, склонността му към аналитично изследване и есеистично вживяване в артистичния свят на писателя — всичко това се е отразило върху жанрово-стиловата постройка на студиите, върху техните оригинални качества.

Като изтъкваме тези особености в жанровата структура на „Панорама на българската литература", трябва да посочим, че П. Зарев е постигнал в своя труд повече от това, което заявява в уводните думи. Без да е история на нашата литература, „Панорама на българската литература" разрешава основни проблеми на литературно-историческия процес. В нея Зарев, използувайки умело гъвкавостта на „своя" литературно-критичен жанр и възможностите, които той разкрива, за да се освободи от нехарактерното и случайното, успява да проникне в зигзазите на литературното развитие, да схване основната му насока и го изследва в неговата сложност и противоречивост като борба и смяна на литературни направления и светогледни посоки, като развитие на стилове и жанрове. Динамиката на литературния процес, сложният диалектически противоречив път на развитие на нашата литература от Възраждането до Първата световна война в редица отношения за пръв път е обрисуван така пълно и конкретно.

„Панорама на българската литература" има едно предимство, ако се сравни с някои колективни литературно-исторически изследвания, излезли напоследък у нас. Това е нейното вътрешно единство — идейно, методологическо, жанрово и композиционно. В нея няма разностилие, нито противоречивост в оценките. „Панорама на българската литература" е опит за изясняване на някои от най-съществените страни на литературно-историческия процес и творчеството на големите български писатели от последователно прокарана и издържана до край методологическа позиция. Единната теоретическа и критическа концепция на Зарев придава вътрешна логика на изследването. Затова е особено важно да се преценят, характерните черти на този единен методологичен подход, защото той определя в значителна степен и научността на творческия резултат.

„Фактолог" ли е Зарев в „Панорама на българската литература", с нови, „точни" методи ли си служи или е в плен на старомодния „психологизъм" и „есеизъм"? Книгата на Зарев дава повод наново да се поставят тези методологически проблеми. Същевременно тя доказва колко безпредметен е фанатизмът, с който ожесточено, но абстрактно, далече от конкретната литературна практика, се изтъкват и защищават предимствата само на един от горните литературно-научни методи. Зарев явно избягва традиционното фактологическо изложение. Той съвсем рядко влиза текстуално в спорове с критиците, писали преди него за авторите, които разглежда, нито пък има за цел да ни запознае с всички стари и нови факти за техния живот и литературно творчество. В труда на Зарев могат да се открият реминисценции, произходът на които всеки осведомен читател би посочил, но те са вътрешно усвоени и подчинени на оригинална концепция за литературния процес и за естетическата стойност на отделните литературни явления. Той не се стреми да класифицира различни гледни точки, а търси изява на своята творческа личност в самостоятелен поглед върху литературната панорама. Дълбоката причина на тези методологически предпочитания трябва да се търси както в органически присъщия му стремеж към артистично проникване в особеното и значителното за художника, така и в зрелостта на критическия талант, почувствувал своята сила да открива нови естетически истини, в широката философско-естетическа и литературно-теоретична култура, която го насочва към нови, оригинални проблеми.

Съвсем неправилно същевременно е да се смята, че подчертаният стремеж към естетико-психологически анализ, артистичността на стила, както и липсата на библиографски апарат са израз на пренебрежително отношение към литературните факти. По-задълбоченото вникване води до извода, че тяхното солидно познаване е в основата на естетическата чувствителност и широтата на обобщенията. Зарев обаче не остава при фактите. Почерпил необходимата информация от социалната и литературна действителност, той се устремява към естетическата същност на явленията, към закономерностите на литературното развитие. За литературно научния и критичен метод на Зарев е характерно именно това своеобразно съчетание на рационална преценка, на здраво чувство за литературната реалност с полет на естетическото чувство, с богатството и естетическата пълноценност на критическата интерпретация. Литературно-кри-

тическият метод на Зарев е чужд както на ограничения и безкрил фактологизъм, така и на субективистичния есеизъм, който у някои негови представители достига до елиминиране на литературното произведение, до самоанализ, вместо до литературен анализ. Трудът на Зарев е едно творческо разрешаване на методологическия спор, което остава зад себе си абстрактните тези.

Като изтъкваме сложността и гъвкавостта в критичния и научен подход на Зарев, трябва същевременно да посочим, че той коренно се отличава от безсилния и безличен методологичен еклектизъм. Сред богатството на средства, с които критикът разполага, за да открие литературната истина, има такива, които предпочита и които придават целенасоченост и вътрешно единство на творческите му търсения. Те са именно стремежът към органическо проникване в творческия свят на художника, към естетико-психологичен анализ, успешното използване на рационалното от психобиографичния метод. В началото на повечето от неговите литературни студии се чувствува настоятелният му стремеж да навлезе в интимния свят на твореца, в сложността на художествените му търсения, да схване неповторимо човешкото у него, оригиналността на таланта му. Задълбоченото вникване в личността на твореца, в неговото светоотношение, без да се забравя социалната обусловеност на изкуството и връзка с живота на народа, помага на критика да излезе от абстрактните социологични схеми, да държи сметка за авторската индивидуалност, да улови своеобразния ход на художествената мисъл, да достигне до стила на художника. Така марксистко-ленинският подход към литературата, намерил конкретно методологическо превъплъщение в естестическо-психологическия анализ на творци и творби, в артистизма на стила, носи успех на Зарев, който с първия том от „Панорама на българската литература“ слага началото на представителен труд за нашето литературознание и литературна критика. Книгата на Зарев възвръща от блясъка на родната ни литература, потъмнял и поизтрит от дългогодишните усилия да се вмести богатството на литературния процес и красотата на нейните най-хубави творби в сковаващата вулгарно-социологична схема, от изместването на естетическия анализ от фактологичното описание. Тя буди любов към родната литература. В това е най-голямата ѝ заслуга.

Приносът на Зарев в „Панорама на българската литература“ идва и от стремежа му да проследи литературния процес в някои неизследвани досега аспекти. В анализа на литературното развитие Зарев особено внимание обръща на влиянието, което оказва неговата закъснялост, и от там неговата ускореност, сгъстеност. Тази идея, която теоретически и върху ограничен литературно-исторически материал беше разработена от съветския литературовед Д. Гачев, тук се конкретизира и проверява спрямо цялостния литературен процес от Възраждането до ново време. Зарев обяснява редица особености на националното ни литературно развитие като застигането и преплитането на литературните направления, своеобразието на жанровата система, привлекателността на модерното изкуство от началото на XX век за някои наши писатели като резултат от историческата съдба на народа ни и от естествения стремеж да се настигнат отишлите напред чужди литератури, да се изравним със завоеванията на общочовешката естетическа мисъл. Закъснялостта на литературното развитие ражда парадоксите и своеобразието, но тя предизвиква и изключителна творческа енергия, която бързо преодолява тежките последици от многовековното робство и регионалната ограниченост.

Този основен аспект в литературно-историческото изследване на Зарев се свързва естествено с друга негова основна цел. В „Панорама на българската литература“ той се стреми, като разкрие естетическите ценности на нашето литературно наследство, да ги съпостави с постиженията на големите литератури, с общочовешки идеи и образи. Дали това не е естественият завършък на един процес на национално утвърждаване, който води началото си още от Възраждането? Паралелите и аналогиите, които Зарев прави в хода на литературния анализ, разрушават нихилистичните представи за национална малоценност. В „Панорама на българската литература“ може да се види първият по-последователен опит да се изведе нашата литература сред големите литератури, като се изтъкне съизмеримостта на нейните естетически и идейни постижения с върховете на общочовешката естетическа мисъл.

*

Първият том от „Панорама на българската литература“ започва с обширна студия върху светогледните посоки, жанрове и стилове в нашата литература от Възраждането до Първата световна война. Тя има важно методологическо значение и поставя основата, върху която се разглежда след това творчеството на нашите големи писатели от този период. В тази студия литературно-историческият процес е обхванат от най-съществените му страни, като особено внимание се обръща не само на смяната и развитието на литературните

направления, но и на жанровото и стилово обогатяване на литературата, което досега не е било предмет на по-специално внимание. Обхващането на литературния процес в различни аспекти помага на критика да избегне социологичните построения и да го очертае в цялото му многообразие и противоречивост преди всичко като развитие и израстване на художественото мислене.

Изтъквайки като специфични особености на нашето Възраждане демократизма и патриотизма, Зарев се стреми да разкрие причините за „чудатостите" в литературното ни развитие, изхождайки от обстоятелството, че нашият народ начева своя духовен и културен възход с едно закъснение от четири века, като започва да открива света и да се увлича в свободомислието и ренесансовата жизненост тогава, когато в Европа вече са актуални други явления и задачи. Зарев се стреми да изтъкне както общочовешките, типологичните, така и специфично националните черти на този възродителен процес. Като особеност на нашето литературно развитие той посочва на първо място господството на просветителски идеи преди ренесансовият светоглед да завладее нашата литература. Делото на Паисий с неговия просветителски замах още в началото на Възраждането, както и на рационалистите от първата половина на деветнадесетото столетие предваря ренесансовата чувствителност, пробуждането на интереса към личността, към жената, към чувственото начало в поезията на П. Р. Славейков и Н. Геров. Зарев се стреми да разкрие по-конкретно и националната модификация на общоевропейските литературни направления. Той внимателно отбелязва различните форми на проява на сантиментализма в прозата и поезията и неговата връзка предимно с еволюционисткото разрешение на национално-освободителния проблем, докато патосът на романтичната насока според него идва от възходящото развитие на революционното движение. Същевременно Зарев сочи, че литературните направления във възрожденската ни литература не се проявяват в своята „чиста", типологична форма, както тя се очертава в западноевропейските литератури. Сложното смешение на различни светогледни и литературно-творчески принципи е друга особеност на литературно-историческия процес. Постепенно то води към високи художествени постижения и утвърждаване на реалистичните принципи. „Ето я панорамата на литературата ни с нейните върхове: сантименталистът Петко Славейков, който е романтик и реалист, критическият реалист Любен Каравелов, който е и сантименталист, и понякога романтик, реалистът Христо Ботев, който е в еднаква мяра и реалист, и романтик, който хиперболизира явленията и ги възсъздава под въздействието на крайно засилени субективни представи." В развитието на жанровата система критикът също търси националното своеобразие, връзката с повелите на съвременността, с утвърждаването на творчески личности и на художествен стил. Така литературният процес през Възраждането в трактовката на Зарев се разкрива в неговата сложност и пълнота като своеобразно и противоречиво развитие, което постепенно води към забележителните художествени завоевания в поезията на Ботев.

Следосвобожденската литература поставя други проблеми пред литературния историк, които в още по-голяма степен изискват творческа зрялост и научна дълбочина. В нейната панорама той успява да разкрие сложното съотношение, в което се намират новаторските и традиционни явления като израз на едно постъпателно развитие. Той вижда не само борбата на противоположни тенденции, но и приемствеността в литературния процес. При това от неговото внимание не отбягна главното — развитието на художествените й възможности, разгръщането на нейните творчески сили. Така в литературата на 80-те години се изтъква не само тематичната и идейна връзка с предосвобожденската действителност и постепенното й насочване към новия живот, но и промяната в художествеността, която личи при едно сравнение между прозата на Каравелов и Вазов.

90-те години привличат вниманието на Зарев с богатия духовен живот, с художественото израстване на нашата литература, която се превръща във все по-пълноценно естетическо отражение на съвременността. Преценката на сложните и противоречиви литературни явления от този период е пробен камък за методологическата основа и естетическия вкус на литературния критик и историк. Зарев с успех се справя с трудните задачи, разкривайки дълбочината и принципиалността на марксистко-ленинския си подход към литературното наследство. В преценките на литературните явления през 90-те години у Зарев няма естетическа уравниловка. Той се стреми да улови специфичното за таланта на всеки значителен художник и да утвърди това, което води към идейно обогатяване и художествено усъвършенстване на нашата литература. Очертавайки богатството и стиловото разнообразие на критическия реализъм като господствуващо литературно направление, той обръща особено внимание на т. н. от него „етичен", „психологичен" реализъм, пръв представител на който в нашата литература е П. Сла-

вейков. Поставянето и разрешаването на проблема за направлението на етичния, психологически реализъм е един от значителните литературно-исторически приноси на Зарев, който разкрива умението му да се справя и с най-сложните и противоречиви литературни явления. Зарев отхвърля както причисляването на Пенчо Славейковото творчество към чистото декадентство, така и неговото сливане с критическия реализъм, каквато тенденция се прояви в по-ново време като реакция на вулгарно-социологичната преценка. Анализирайки задълбочено идейните и художествени особености на Пенчо Славейковото творчество в тяхното противоречие и единство, той достига до тезата, че реализмът на П. Славейков не е стилово течение в границите на критическия реализъм. Реализмът на П. Славейков е етичен, психологически реализъм. Той пресътворява живота „с една психологическа пълнота и поетичност, ала с поглед предимно към етичното и човешкото, с туширане на класовата конфликтност". Той е свързан със стремежа към създаване на трайни художествени ценности, със стремежа за приобщаване на националното към общочовекото. Подчертавайки като важен типологичен белег по-слабата социална активност на този реализъм, Зарев предупреждава да не се забравя социалният подтекст, който носят психологическите и етични проблеми в творчеството на неговите представители, макар те да нямат тази дълбочина и обществен резонанс, който имат в творчеството на критическите реалисти от 90-те години. В студията си Зарев търси нови доказателства за подкрепа на своята теза. Той се опира на авторитета на Чернишевски, открива аналогични процеси в руската класическа литература в творчеството на Куприн. Трябва да отбележим обаче, че както преди няколко години, когато за пръв път разработи своето схващане, така и сега Зарев заявява, че „понятието „етичен, психологически реализъм или битово-психологически реализъм с интерес към битово съкровеното" предстои да се уточни. Несъмнено е, че в анализа на Пенчо Славейковото творчество Зарев с основание вижда началото на ново направление с реалистична определеност. Несъмнено е, че предложеното название „етичен, психологически реализъм" в голяма степен отговаря на неговата естетическа същност. Но фактът, че Зарев вижда необходимостта от уточняване, сам по себе си говори, че той трябва да разшири теоретическата обосновка на своята теза, като я съпостави по-широко с основните въпроси от теорията на реализма в цялост. От своя страна това би помогнало още по-уверено да се навлезе в естетическия свят на творци като П. Славейков, Й. Йовков, Е. Багряна и други.

Друг сложен проблем, свързан до голяма степен с творческото дело на П. Славейков, е преценката на сп. „Мисъл" и критичната дейност на д-р Кръстьо Кръстев. Като критикува и отхвърля теоретическите му и философски позиции, Зарев изтъква, че „тъкмо този неокантианец утвърди и разчопли някои автори — А. Константинов, Яворов", че „като не се съгласяваме с теоретика, не можем да не отбележим стойността на човека и критика". Според мен конкретният анализ, който Зарев прави на целокупната дейност на д-р. К. Кръстев по-точно очертава нейната обективна стойност, отколкото една от окончателните преценки, че „все пак делото на Кръстев в нашата литература не е без значение". То има точно определено значение, в което трябва да се изтъкне обективният му принос за художественото развитие на нашата литература.

Като характеризира литературните направления през 90-те години, Зарев с топло чувство говори за началото на пролетарската литература като израз на нова светогледна и творческа насока. Ето накратко как в стила на книгата, есеистично е представено времето: „През 90-те години споменът за революционните освободителни борби е някъде далече. Сякаш станалото е вече там, в безкрая на едно отминало време. Впечатление за значимост остава днешното, сегашното. Но тъкмо то не носи за личността никаква сигурност. И ето, нов ентусиазъм и нова вяра припламват в душите. На новите хора спира дъхът и се завива свят от мисълта за възможното социално преустройство. Носители на тези идеи са обикновено бледи младежи с пламтящ поглед и вдъхновени движения — ранните социалисти. Във времето на късите вратовръзки и широкополите шапки те се отделят рязко от обикновения гражданин. Те спорят до късно и осъмват в разговори и мечти за етичност и социална правда. . . От джобовете им се подават книжки и брошури, в които се разрешават световни и национално-исторически въпроси. Те се занимават с неща, които малко вълнуват трезвите и практически мислещи хора. Но надъхани от своята вяра, от своето знание, те са и стремителни, и дръзки. Те са като нов живот, който се заражда. Те са като изключение, а то се възправя винаги срещу сивата и безлична маса. . ." (стр. 77). Посочвайки още ограничените художествени възможности на пролетарската литература, Зарев изтъква новия дух, който тя внася като начало на традиция, която подхрани появата на поети като Смирненски и Вапцаров.

Вниманието на критика по-нататък, след характеристиката на социалистическото ху-

дожествено творчество, е привлечено от литературната панорама в началото на века. Изтъквайки характерната тенденция към една проблематика в сферата на етичните отношения, която прониква даже в творчеството на критически реалисти като Елин Пелин (съпоставката между „Ралица“ и „Спасова могила“), търсенето на нови художествени средства за по-сложно изобразяване на човека, той насочва своето внимание към изясняване естетическата същност и литературно-историческото значение на символизма като ново явление в нашата литература. За да проникне в неговата сложност и го прецени обективно, Зарев търси различните причини, които го пораждат. За него те се коренят не само в обществено-историческото развитие, в социалната действителност, която има решаващо значение, но и в стремежа към нова, модерна литература, в който той отново вижда резонанса на закъснялото ни литературно развитие. Зарев обръща внимание даже на чисто психологическата страна на въпроса — привлекателността на символизма за някои наши поети с новото, което те откриват в него по силата на контраста с националната традиция. Търсейки характерните страни на литературното направление, Зарев държи на един диференциран подход към отделните му представители. За тях той не говори вкупом, защото те се различават доста помежду си. Ръководната мисъл на Зарев при разплитане сложността на литературното явление е: „Вниманието трябва да бъде отправено не само към школата, а и към отделния творец.“ Излизайки от този принцип, Зарев изтъква противоречивостта на нашия символизъм. Той го свързва с упадъка на буржоазната култура, но не приема широко разпространеното до скоро мнение, че със своето творчество поетите символисти служат на буржоазното общество. Като не амнистира техните идейни и художествени слабости, той търси и изтъква онези моменти в творчеството им, които са израз на връзка с живота, на въставане срещу заобикалящата ги действителност, макар и от естетски позиции. Зарев сочи дори транспонирането на народностни черти и национални особености върху съвсем субективистичната плоскост на тяхното светоотношение. Същевременно съпоставяйки лиризма в поезията на Яворов и Траянов, на Д. Дебелянов и Н. Лилиев, той изтъква творческото своеобразие на всеки един от тях и основната тенденция към все по-голямо отдалечаване от жизнената образност. Тези характеристики служат не само за изясняване сложността и противоречивостта на нашия символизъм, но сами по себе си са вярно проникване в художествения свят на поети като Яворов, Дебелянов, Лилиев, Траянов, Ясенов, разкриващо особеностите на поетичния им стил: Яворов — с „усещащата се реалност на изживяването“, с „дневното осветление на образа“, с „непосредствения подтик на поетичната изповед“; Траянов — с „трансценденталната емоционалност“ на неговата поезия, с потискането на жизнения мотив и мистицизма, с абстрактността на чувството; Ясенов — с неговата „звънтяща музикалност, сякаш бият литаври и зовят тръби, с неговите бойни напъни и рицарски видения“; Лилиев — с „музикалното изживяване на света“, с отслабването на пластичната образност за сметка на музикалността; Дебелянов — „най-нежният и най-сърдечният ни лирик“. Заслужават особено внимание и наблюденията на Зарев за неразвитата идейно-философска основа на нашия символизъм. Нашите символисти се учат предимно от поетичните образци на руските и френски символисти, които не могат да бъдат такива едностранчиви възпитатели, както педантичната теория. Това обстоятелство, свързано с основното — непреодолимата гравитационна сила на живота, въпреки бягството от действителния свят, обяснява противоречията в нашия символизъм.

Панорамата на нашата литература от Освобождението до Първата световна война в студията на Зарев става още по-изразителна и цялостна, защото се проследява и развитието на жанровата система като израз на художественото й усъвършенстване. Нашата литература не само жанрово се обогатява с появата на нови литературни видове — късия разказ, идилията, романа, стихотворния епос и др., но вече широко разпространени лирични и епични жанрове претърпяват интересна модификация. Зарев изтъква богатата емоционална палитра на лириката от началото на века и жанровата й гъвкавост, която я прави все по-художествен израз на душевните вълнения. Особено внимание той обръща на засилването на нейната музикалност, на напредъка в ритмичната и строфична структура, на усъвършенстването на поетичния език. Зарев отбелязва и жанровото разположение през определени периоди — преимущественото развитие на лириката и епоса през 80-те и 90-те години, новия живот на драмата в началото на века, своеобразието, което придава нахлуването на хумора в творбите на писателите по същото време и др. Така литературно-историческият процес се обхваща в неговата цялост като развитие и на художествената форма, което също има свои закономерности и особености.

*

В първия том от „Панорама на българската литература“ освен студията за развитието на литературно-историческия про-

цес от Възраждането до Първата световна война са поместени като втори дял литературно-критически очерци за Петко Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов и Алеко Константинов. Зарев е строг в своя подбор. Той разглежда конкретно творчеството само на тези писатели, които са изразители на нови светогледни търсения, нови стилови насоки и отбелязват по-висок етап в художественото развитие на нашата литература. Тези очерци не само подкрепят с богатството на поетичния материал литературно-историческата концепция, разкрита в първата студия, но създават жизнената красота и разнообразие на литературната панорама.

Още първият очерк за Петко Славейков разкрива своеобразието в литературно-критическия подход, възприет от Зарев, способността му да интерпретира поетичното в неговата непосредственост и конкретност, да схване особеното в личността на твореца. Той успява да разкрие обаятелния облик на Петко Славейков като патриот-демократ и гражданин, хвърлил своите сили за просвета на народа и в черковната борба и същевременно напора на ренесансово светоусещане в неговата поезия, прекрачващо границите на рационално мисловното и слагащо началото на чувственото свободомислие. Зарев прониква дълбоко в поетовата душа, за да разкрие нейното богатство и вътрешно единство, за да открие за нас Петко Славейков като жизнена съдба и самороден поетичен талант. Дълбочината на критичната концепция помага да схванем като естествено раздвоението между безсъзнателно сантименталното романтично състояние и съзнателно борческото състояние, между скръб и резигнация и героичен апотеоз, между граждански и анакреонтични мотиви. В интерпретацията на Зарев любовната лирика и хедонистичните стихове в поезията на Петко Славейков, когото той вижда и като „български Анакреон“, и като „първия бохем в нашата литература“, не са в противоречие с гражданския му патос и патриотизъм. В тях критикът открива „поетично долавяне на най-таените ренесансови жизнелюбиви чувства на българина“. С истинско вдъхновение пише Зарев за тези стихотворения на Славейков, разкривайки безпочвеността на една традиция, която ги смяташе по принцип незначителни и подражателни, за чужди на съкровеното и значителното в поетовата личност. Широтата в погледа на Зарев, която не намалява изкуствено регистъра на чувства и мотиви в поезията на Петко Славейков, му позволява да проникне и в силата на гражданските елегии и ги посочи като най-значителни художествени постижения. Цялостният анализ и основните изводи, които Зарев прави, потвърждават отново тезата, че макар в поезията на Петко Славейков да се срещат стихотворения и мотиви, които имат значението на предходници на социално-критическия реализъм, те не са характерологичното и определящото.

Творчеството на Любен Каравелов, което Зарев разглежда в следващия очерк, обикновено е било предмет на отрицание от нашата литературна критика и история. Най-често грешките тук се дължат на липсата на исторически подход, на преценката му от абстрактно-теоретични, догматично-естетически и формалистични позиции или от критерия на един съвременен стил, който обикновено в него вижда само архаични художествени похвати и художествена непълноценност. В своя очерк Зарев се стреми да разкрие обективното естетическо значение на Каравеловото творчество, излизайки от неговия анализ като основен и важен момент от развитието на художественото мислене в нашата литература. Чувството за историчност, за постоянно модифициране и обогатяване на художествеността му помага и тук да създаде своя концепция, обогатяваща каравелознанието. За да разкрие „най-истинския Каравелов“, „тоя Хефест на революцията“, „бог-титан измежду титаните на късното ни възраждане“ Зарев анализира подробно неговата личност, мироглед и революционна дейност. Към особеностите на неговия стил той тръгва от такива черти на личността му като огромната мощ на интелекта, склонността му към „философстване“, от една страна, и изненадващата свежест на поетичното въображение, от друга. Тези контрастни качества довеждат до противоречията в таланта, който на места досажда със силно тенденциозни и публицистични черти, а другаде увлича с красотата на поетическото възсъздаване. Тяхното щастливо съчетаване и допълване води обаче и до аналитичния, интелектуален стил на Каравелов в някои негови произведения, който заслужава особено внимание и на който критикът е трябвало да се спре повече, защото именно „той и днес поднася сложни художествени загадки“. Точни са наблюденията за жанровото разнообразие в белетристиката на Каравелов и предпочитанието му към художествено-публицистичния жанр, за майсторството му в гротеската, за разнообразието на ироничните фигури и др. Детайлно Зарев проследява и развитието на творческия метод на писателя от романтизъм и сантиментализъм към утвърждаване на критическия реализъм. Към този очерк могат да се направят и някои частни забележки. Каравелов е изживял сложно и противоречиво развитие и затова проблемите, които поставя неговото творчество, трудно се обхващат без една по-строга

историко-литературна трактовка на материала. Зарев не се е съобразил напълно с тази особеност на материала и затова на някои места се срещат повторения, нарушава се органичната композиционна и жанрова определеност на статията. Някои наблюдения също се нуждаят от доуточняване. „Българи от старо време“ се разглежда като една от „московските“ повести на Л. Каравелов, без да се вземат предвид поправките, които той прави при превода ѝ на български през 1872 г. Те ѝ придават окончателно завършен вид и я правят произведение всъщност на букурещкия период. Освен това особеното в „Българи от старо време“ не е поставянето на въпроса, както отчасти твърди Зарев, за „националната ни провинциалност (к. м.), за духовното ни и битово изоставане“. В „Българи от старо време“ отсъствува проблемата „ние и Русия“ или „ние и Европа“ като израз на недоволство от провинциално изоставане. Битовата ни и духовна изостаналост се осмива не от чувство за национална малоценност, а от позициите на едно прогресивно развитие у нас, което е довело до нови идеи и стремежи. Тези и някои други пропуски не намаляват значението на концепцията, която Зарев изгражда за художествения стил на Каравелов, но те сочат, че той има с какво още да я допълни и усъвършенствува.

Христо Ботев е наша национална гордост. И колкото и парадоксално да звучи, неговата поезия рядко е намирала своя проникновен тълкувател, който да разкрие нейните естетически богатства. Очеркът за Христо Ботев е от най-хубавото в първия том на „Панорама на българската литература“. Необикновената личност на поета, който се бори не само за национална свобода, а „носи идеала за спасението на цялото човечество“, страстността и драматизма на чувството допадат на Зарев като критик, който се стреми към големите явления в литературата. В отношението на Зарев към Ботевата поезия личи един подход, обогатен от естетическите и теоретически достижения на съвременността, които му помагат да намери измерения на великото в нейните идеи и образи. Очеркът за Ботев завладява читателя и с непосредното естетическо изживяване на критика. Зарев не се страхува да говори за своите чувства, когато препрочита стиховете на поета или осезава неговото величие. Така той премахва усещането за познато у читателя и го кара наново да се приобщава към една поезия, всмукана с майчиното мляко, но засияла пред него с нова красота.

В студията на Зарев Ботев се извисява в цялото си величие на национален и световен поет, „най-вдъхновена еманация на дейния дух на народа ни“, носещ идеята за свобода във всичките ѝ аспекти: личен, национален, общочовешки, етичен и социален. Зарев чувствува, че при Ботев са нужни за измерение върховете на световната революционна поезия и свободолюбив дух. Само те са по силата на нашия гигант. Зарев сравнява лириката на Ботев, от една страна, и на Байрон, Лермонтов, Петьофи, Шилер, от друга, като самостойни и съизмерими естетически ценности, а не за да търси влияния и взаимодействие. На нас някои от аналогиите ни се виждат непривични. Ние още не сме свикнали да търсим близостта на нашата литература до общочовешките идеи и образи. Опитът на Зарев, при тези обстоятелства, е симптоматичен и в основни линии сполучлив. В някои случаи обаче той е трябвало да бъде по-прецизен при паралелите. Съвсем далечни и съвсем свободни са напр. аналогиите между Чавдар и Прометей, между образа на любимата в „На прощаване“ и Антигона, между Ибсеновата Нора и „млада, хубава Стояна“ от „Пристанала“ и др. Така например аналогията между Чавдар и Прометей е правилна що се касае до това, че както Прометей от народния мит преминава в личното творчество на Есхил, Гьоте, Байрон, Шели и т. н., така и Чавдар от народната песен преминава в личното творчество на Ботев. Но аналогията се търси и в най-общото — борци за свобода, което всъщност я обезсилва. Специфичното богоборческо начало и хуманистична жертвоготовност, най-характерното за Прометей, не можем да открием в образа на Чавдар. Трябва да отбележим също, че на „Хайдути“ Зарев с основание отделя голямо място в своя анализ, но в стремежа си да подчертае величественото, романтичното стига до някои характеристики, които не намират подкрепа в художествения образ. Прекалено свободна е характеристиката на малкия Чавдар като „въплъщение на свободния човешки ум (к. м.) и символ на горд дух и борческа воля“, усложнява се и психологизмът в образа: „Неговата душевност е твърде противоречива, тя ни разкрива мъчителната диалектика на сложно протичащия вътрешен живот“ (к. м.). Надценени са и естетическите достойнства на стихотворението „Ней“ при сравнението с Шилеровото „Свободомислие на страстите“. От съвсем различен характер са образите в „Куклен дом“ и „Пристанала“, за да се изтъква, че Стояна напомня Нора, но „за разлика от Нора носи съзнанието на революционер“. Такива по-свободни аналогии се срещат и в другите очерци на Зарев, напр. сравнението на Софрониевото житие с „плутовския роман“ на западноевропейската литература. За да изпълнят благородната цел, която Зарев

си е поставил, сравненията и паралелите трябва да бъдат по-конкретни и оттам — по-съдържателни.

Макар да отделяме повече внимание на сравнението на художествени и идейни ценности в очерка, съвсем не те са основното в мотивировката на критика. За Зарев значение имат преди всичко високите художествени достойнства и идейното съдържание на Ботевата лирика. Затова той задълбочено и с любов я анализира. Нейното разглеждане се изгражда върху проникновено вживяване в титаничната и необикновена личност на поета. От нея Зарев излиза, за да разкрие свободолюбивия патос в неговата поезия, интелектуалното и емоционално богатство, диалектическото единство на оптимистични и трагични мотиви, на лично, национално и общочовешко. Така Ботев се очертава като велик световен поет.

Интерес представлява разглеждането на Ботевия поетичен стил чрез цялостно сравнение със стила на народната песен, от която Ботев се учи. Зарев проследява как от народно-поетичното, с което е сроден спонтанно, Ботев отива към голяма индивидуална поезия. Богатството на Ботевия поетичен стил се създава от произведения, които излизат от традициите на народната песен и водят към интелектуално-психологическа, рефлективна лирика. Зарев обръща особено внимание на творческото използуване на народно-песенните похвати. Образът на хайдутина у Ботев придобива и общочовешки черти, неговото душевно състояние е разкрито по-вглъбено. Фантастичната хиперболизация, както и митологичното придобиват други особености. Митологичното създава не религиозно-митологическа, а поетично-митологическа атмосфера. Като съществена черта на Ботевия поетичен стил се сочи също сливането на романтизма и реализма върху основата на цялостното преодоляване на сантиментализма. В тази част от студията за Ботев в критическия метод на Зарев взема превес точното литературоведско изследване. То му помага да разгледа с вещина и особеностите на Ботевия език и стих.

В студията на Зарев за Ботев е достигната в най-голяма степен правдива, научно-естетическа интерпретация на неговата поезия. Генералният извод, че Ботев не само стои наравно с най-големите в световната поезия, но и превъзхожда някои от тях, не е голо, интуитивно твърдение, а доказано от убедителен литературоведски и естетическо-психологически анализ на съвременно равнище.

Вазов е не само най-популярният, но и най-добре изученият български писател. За него много се пише и днес. Затова усилията на Зарев в очерка за Вазов не са насочени към разрешаване на спорни литературно-исторически проблеми около творчеството на писателя. Нищо ново напр. в това, което се казва за патриотизма на Вазов, дори неговата личност в началото е обрисувана с познати характерни черти. Но и в този очерк Зарев изразява своите стилови предпочитания. Докато за поемите на Вазов пише съвсем малко, а за драмите му и историческите му произведения — почти нищо, тъй се стреми да изтъкне общочовешките мотиви в неговата поезия, спира се повече и по-конкретно на пейзажната му лирика. В центъра, разбира се, са „Епопея на забравените“, „Немили-недраги“, „Чичовци“, „Под игото“, разказите. Най-същественото в творческите усилия на Зарев е да достигне свежест и дълбочина на литературно-критическия анализ, да напише за тези произведения, за които има толкова много литературно-критически статии и изследвания, с още по-вещо проникване в тяхната художесвеност. Зарев сполучливо анализира богатството на поетичното във Вазовата лирика, различните му тематични и жанрови прояви. Той успява още по-пълно да характеризира патетичния стил в „Епопея на забравените“. Зарев набляга на лиризма в „Немили-недраги“, на преплитането на романтично чувство и реалистична правдивост, търси принципите на хумористичната поетика в „Чичовци“. Интересно е обяснението за появата на „Чичовци“ наред с „Немили-недраги“ и за изчезването на ведрия смях по-късно в творчеството на Вазов: „Когато създава „Чичовци“, бил е още в света на здравия хумор, ведър, слънчев, живял е с комичната жизнерадост на Ренесанса. По-късно вече болезнената усмивка, усмивката на отвращението, бърчи здравото му лице“. В анализите на Зарев, например анализа на „Под игото“, има детайли, като напр. отбелязаната многотоналност и стилова многоплановост на романа и др., които обогатяват нашата представа. Но, за да бъде последователен, Зарев и тук е трябвало да отиде по-напред, например в едно по-здраво свързване на анализа с теорията на реалистичния роман, за да се разкрият още по-пълно не само неговите жанрови особености, но и традицията, която създава. В очерка за Вазов има и някои моменти, които будят възражение. Макар че отива по-напред от това, което е писано досега за природата в поезията на Вазов, той допуска и някои неточни твърдения. Така например не е вярно, че стиховете на Вазов за българската природа са емоционално-импресионистични, а не картинно-пластични, че „изразяват повече налетялото го чувство, отколкото впечатленията на окото в една картина“. У Вазов има емоционално-импресионистични стихотворения за българската природа,

но оди като „Към природата“, „При Рилския манастир“, „На Ком“ и др. се отличават с една пластична и монументална изобразителност, стигаща често до географска точност. Почти винаги Вазов излиза от конкретното съзерцаване и изображение на пейзажа, за да премине към поетическо изживяване. Защо напр. само се загатва, без да се каже по-точно, че в „Люляка ми замирисa“ се чувствува благотворното въздействие на развитието, което нашата поезия вече е изживяла в една насока, различна от тази, по която върви Вазов. Подценен е също романът „Нова земя“.

Очеркът за Алеко Константинов е сполучлив завършек на първия том от „Панорама на българската литература“. Рядко други критици са проникнали така дълбоко в художествения свят на писателя. За да улови разнообразните интонации в хумора на Алеко, за да разкрие промяната в отношението му към неговите герои, както и богатството в изживяването на комичното, Зарев излиза от личността на Алеко, разкривайки нейното обаяние и сложност: „Да, и в неговата личност се е побирало много: и хуманна нравственост, и твърда борческа воля, и бликаща жизнерадост, и артистично безгрижие“. Зарев не само посочва въздействието ѝ върху творчеството на писателя, не само я изтъква като образец на гражданска честност и достойнство, както са постъпвали и други преди него, но той свързва по-конкретно нейните особености с протичането на творческия процес, в който изтъква артистичното изживяване на комичното. Алеко, правилно отбелязва Зарев, не само ни кара да се смеем над злополуките на своите герои, например над бай Ганьо, но и сам се увлича в смеха си, сам изживява естетически откриването на комичното. Зарев също така сполучливо интерпретира и допълня широкоизвестни концепции, като определението на Д. Благоев за социалната същност на образа на бай Ганьо, на П. Славейков за фейлетоните от типа на „Разни хора — разни идеали“ като „свой жанр“ за писателя. Интересни са новите наблюдения върху художественото майсторство на Алеко, например върху начина, по който той използува битовия детайл. В разказите на Алеко, отбелязва Зарев, битовият детайл играе второстепенна роля. Той се ражда пътем, например битовият детайл-„рефрен“ в третия от фейлетоните „Разни хора — разни идеали“. Вниманието на Алеко е насочено преди всичко към създаване на комична атмосфера и комичен конфликт като основа на хумора.

Първият том от „Панорама на българската литература“ изисква трезва и обективна преценка. Утвърждаването на постиженията и на положителните черти в стила и метода на критика ще го импулсира да завърши успешно започнатото дело, а посочването на пропуските и недостатъците ще предпази от тяхното повторно появяване в следващите томове. Към следващите книги от „Панорама на българската литература“ бихме отправили няколко по-съществени пожелания. В анализа не трябва да се срещат, макар и рядко, случаи, когато той стига до подчертан преразказ, например в първия том анализите на „Изворът на Белоногата“, „Не пей ми се“ и някои други случаи. Бихме искали относителният дял на теоретичните обобщения да се увеличи. Във втория том по-конкретно в теоретичен план би трябвало да се разгледа проблемата за т. н. етичен, психологичен реализъм. Бихме искали също свободата в артистичното изживяване на естетическите ценности да не отклонява от по-точна литературно-историческа преценка, когато тя се налага. Така например не би трябвало да се срещат случаи като този на стр. 104 от първи том, където се казва, че делото на П. Славейков „внася хубав тон в литературата ни“ и след това, че критическата дейност на д-р Кръстев „не е без значение за литературата ни“.

Първият том от „Панорама на българската литература“ е сериозен успех в развитието и обогатяването на езика и стила на критика. С удоволствие и лекота се четат отличаващите се с психологическа проникновеност и жизненост характеристики на Петко Славейков, Христо Ботев, Любен Каравелов и Алеко Константинов. Книгата увлича както с майсторството на есеистичния стил, така и с интелектуалната дълбочина и професионална зрялост на литературно-научния стил. Ето напр. как Зарев пише за патоса на „Епопея на забравените“: „Вазов е писал тия си стихове под давлението и на въпроса: има ли съвременността хора с такава промисъл, с такава щедро одарена душа, с такава прометеевска сила, с такава романтична красота като хората на Възраждането. Искал е да изрази и укор с въодушевлението, и тъга с гордото народностно самочувствие за равенство с най-великите. Емоциите му са фантастично силни, динамиката на стиха изключителна. В стиховете всичко се движи и кипи, отделната дума е нажежена до побеляване. Всеки израз има освен смислова сила още и допълнителна експресивност. Сякаш се пръскат гейзери, сякаш играят стихии, сякаш се сменят светлини и сенки, сякаш са изтървани могъщите, „демонски“ сили на речта. Словото се изпълва ту с полемична страст, ту с ропот, ту със закана, ту с тържествуващ възторг, ту със смирено преклонение. Но никога, нито за миг, не се успокоява. То е толкова богато в тия нюанси, живо в хиперболичната образност, рязко в антитезите, в непрекъснатите

изброявания, в смисловите арабески (стр. 400). Трябва да се изтъкне също точността и яснотата на езика в „Панорама на българската литература". Витиеватото слово, което се срещаше по-преди в работите на Зарев, е отстъпило място на изразителната, но логична фраза.

В текста се срещат, макар и много рядко, някои шаблонни словосъчетания, случаи на усложнен синтаксис и отделни неточности. Авторът трябва да има предвид, че такъв шаблон като „кореспондирам с. . ." е завоювал известно място в неговата реч („Високото самочувствие на Хаджи Генчо кореспондира с действителните му качества на невежа", стр. 242). Някои неточни изрази влияят върху съдържателността на анализа. Не може например да се приеме, че песента на жетварките в „Хаджи Димитър" се възприема като „сладка" песен от умиращия юнак („Героят лети с мечтите си по пътя на борците, а слухът му долавя с л а д к и я (к. м.) протяжно-мъчителен глас на жетварската песен в полето" — стр. 310). Не са догледани някои фактически неточности. Трябва да се обърне сериозно внимание на отпечатването на книгата, в която има доста отбелязани и особено непоправени печатни грешки.

Първият том от „Панорама на българската литература" от Пантелей Зарев със своите постижения е радостно явление в нашата литературна наука. В него се отразява убедително творческото израстване на литературния критик, историк и теоретик Зарев през последните години. За много от авторите, обхванати в първия том, той е писал и преди, но сега пише за тях действително по новому. Книгата на Зарев показва колко несъстоятелна е практиката анализът на новите му работи, както и на новите прояви на редица други наши критици, да започва с традиционното връщане към стари грешки. Първият том от „Панорама на българската литература", посрещнат с голям интерес, заема предно място в съвременната ни литературна критика и литературна история като успешно изследване на постепенно разгръщащите се художествени възможности и творчески сили на нашата литература от Възраждането до Първата световна война. Той дава основание да се вярва в творческия успех на Зарев при окончателното реализиране на неговия замисъл.

Любомир Георгиев

SOMMAIRE

Pantéléï Zarev — Dimtcho Débélianov 3

Krestiou Kouioumdjiev — Kiril Christov pendant les années 90 du XIXe siècle 39

Valentin Anghélov — La vie de l'image artistique 73

Tzveta Oundjiéva — La formation de Lioubène Karavélov prosateur 97

Enquête Littéraire

Académicien Mikhaïl Arnaoudov — Apport à la biographie de Kiril Christov 115

A travers la vie littéraire à l'étranger

Siméon Hadjikossev — L'esthétique en France et le problème du rapprochement de la science et de l'art 149

REVUE

Liobomir Ghéorghiev — „Panorama de la littérature bulgare" 154

Адреси — на редакцията : сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел. 8-42-89

на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон

Годишен абонамент — 4 лв.

Поръчка № 396 Формат 71//100/16 Дадена за печат на 8. VII. 1966 г.

Тираж 4500 Печатни коли 10,25

Набрана и отпечат на в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул. 36