

Категор

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

3

ГОДИНА ПЪРВА

1957

МАЙ — ЮНИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. 1

КН. 3

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1 9 5 7

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

* * * — Против ревизионизма в естетиката	3
Годор Павлов — Към въпроса за естетиката като наука	7
Борис Делчев — Димитър Бояджиев	24
Добрин Спасов — Някои аспекти на комичното	54
Кирил Дарковски — Фройдизмът и изкуството	69

По следите на една дискусия

Минко Николов — Действително новаторство или естетическа реставрация?	80
---	----

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Ганка Найденова-Стоилова — В творческата лаборатория на писателя Д. Талев	88
---	----

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Ламар — Бележки за Октомврийската революция	104
Желю Авджиев — За отношението на Георги Бакалов към българските писатели от 90-те години на миналия век	107

ПРЕГЛЕД

Пантелей Зарев — Труд за виден представител на българската литературна наука	114
Розалия Ликова — Непокойната пролет на едно творческо начало	119
Илия Конев — Югославски изследвания за българо-сръбските културни и литературни връзки през XIX век	124



Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Д. Полянов“ 21, София
тел.: 4-19-69, 4-36-92

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ—Сталински районен
клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 243
Тираж — 5000

Формат: 71/100/16

Дадена за печат на 5. V. 1957 г.
Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



СРЕЩУ РЕВИЗИОНИЗМА В ЕСТЕТИКАТА

Едва ли има момент от обществения живот след Втората световна война, през който реакционните сили да не са се противопоставяли на напредъка в социалистическите страни. Мирното състезание, както се казва на политически език, на двата огромни, противобореци се свята — светът на мира и социализма и на капитализма и войната — се нарушава непрекъснато. Противосоциалистическата пропаганда бе особено злостна по време и след унгарските събития. С особена ревност се нападат социалистическата култура и социалистическото изкуство. С тези нападки, естествена и закономерна проява на оня дух на разложение, който господствава сред някои среди на духовния живот в капиталистическите страни, се борят най-видните представители на съвременната реалистична литература. Естествено, ние не очакваме признаване на нашата култура и обич към нашата литература от страна на „меценатите“, „ценителите“ и „покровителите“ на изкуството, които се подвизават на Запад. Разбираме добре, че, претърпели политическо поражение в Унгария, те дият ревани на друга плоскост — културния живот. Наши съюзници на Запад са ония творци, чието дело, велико и плодносно, се подхранва от близостта до народа и от реалистичната традиция.

Не може обаче да не отбележим, че някои нездрави разбирания проличаха и сред културните среди в социалистическите страни. Необходимото след XX конгрес на КПСС преценяване на идеологическите ни оръжия и уточняване на някои от принципите на социалистическата естетика се придружи от вредно, повърхностно и лекомислено отричане на онова велико и ново, което създава нашия живот и което е в тясна зависимост от съцината на нашата действителност. Явиха се не само смели отрицатели на явните и прикрити прегрешения и на различните видове забезжски. Прозвучаха и разни несигурни гласове, гласове, които отрекоха изобицо постиженията на социалистическото изкуство в Съветския съюз, у нас и в другите народнодемократични страни. Такива прояви имаше може би най-малко в нашата страна. Те покълнаха тук-там не толкова сред писателите, колкото сред оная „литературна“ младеж, която, откъсната от живота, от целите и задачите на времето, носи плакардата на безидейната и безполезната, зле разбрана „интимна“ поезия. У нас проникнаха витийските и нездрави изказвания, представени като истина от последна инстанция в някои народнодемократични страни. Тези изказвания не са израз на едно по-широко разбиране на социалистическия реализъм, не са трезво отношение към проблемите, трезва самопреценка, а представляват наивно и анархистично отхвърляне на всичко създадено в продължение на десетилетия.

В какъв кръг се въртят „идеите“, застъпени от посочените „революционери“ и отрицатели на създаденото през годините на народнодемократичната власт? От какъв характер са критиките, свързани с култа към личността? Обикновено привържениците на „новите идеи“ заявяват, че те не отричат марксистическата идеология, че е необходимо да се отстоява истинското марксистическо мислене по въпросите на изкуството и културата. Те твърдят, че социалистическото развитие е оправдано от историята, че то израства от противоречията на миналото и води напред през борби, трудности и победи. Но според тях през последните петнадесет години истинското марксистическо гледище върху историческия процес е отстъпило мястото си на „прагматическото разбиране“, което оправдава съществуващото и го смята за необходимо, докато научната преценка би трябвало да бъде всякога критична. Според тях преобладаващото в нашата действителност днес са не положителните, а отрицателните явления. С други думи, те приемат общата идея за социализма, но отхвърлят реалните пътища за осъществяването ѝ. На тях им се привисжда в идеална светлина бъдещия свят на щастие и хармонията, но не им се иска да минат през трудностите на строителството, през изпитанията на всекидневие, през борбата за създаването на новото общество. Тези възгледи по своята същност твърде много напомнят идеите за така наречения „национален комунизъм“, макар и нещата да са поставени тук на друга плоскост. Наред с основателното отричане на неправилните методи на ръководство, възникнали в миналото, посочените теоретици отричат днешния ден, боят се на дело от сегашните задачи. А по същество това означава отричане на марксизма, отказ от истинското изграждане на социалистическото общество, ревизионизъм.

Как се изразиха тия възгледи в областта на изкуството и на художествената литература? И тук на пръв поглед като че ли се касае за правилни гледища. Посочените привърженици на отвлечения, на нереалния социализъм се обявиха за възпитателната роля на литературата. Но литературата според тях не може да измени обществената действителност. Тези, според тях, които мислят, че литературата е в състояние да влияе върху историческия процес и върху напредъка на обществото, тези, които мислят, че тя може да тласка напред мисълта и духовността на човека, са „направо казано идеалисти“. Всякакви призови, отправени чрез литературата, чрез образите на литературата за изменението на действителността, са само „заклинания“ и „литургични формули“. Не е трудно да се долови тук едно отричане по същество на действителната роля на литературата, един откъс не само от съвременното, правдиво и идейно творчество, но и от литературата на миналото, която се е градила в борба с насилието и потисничеството, в борба за свободата и справедливостта.

Според посочените теоретици главната вина за възникването на бледа, сива литература, която механично и натуралистично пресъздава процесите в живота, без да открива противоречията в него, която „панигерично“ и „оптимистично“ разкроява действителността, носи методът на социалистическия реализъм. Първото осъдително изопачаване на гледището на класиците-марксиста, според Антони Слонимски, било станало на конгреса на съветските писатели през 1936 година. „Тогавя — твърди той — опирайки се на лекомислените мнения на Горки, използвайки неговия писателски авторитет, Жданов създаде тезисите на социалистическия реализъм и раздаде този прецизен инструмент за унищожаване на изкуството...“ (Изказване на сесията на Съвета за културата и изкуството през 1956 г. във Вар-

шава). Винаги се стоварва в действителност върху един художествен метод, който е отклонение от социалистическия реализъм и няма нищо общо с онова богато и пълнокръвно възсъздаване на живота, взет в настъпателното му развитие и с противоречията му, което се изисква от социалистическия реализъм. Този метод нито предполага, нито налага да се премълчават противоречията в живота, да се пишат теорби, които разпалват и разкрасяват действителността, да се създава изкуство, което се отказва да бъде съвест и разум на революцията и на историческия напредък. Само тенденциозното гледище върху социалистическия реализъм, най-мекото казано, може да стигне до твърдения като посочените, твърдения, които стесняват изкуствено базата и възможностите на метода — за да го отрекат.

Искането да се започне всичко наново и от самото начало, без да се използват постиженията, без да се гради върху създаденото вече, без да се разширява сезищата основа на литературата, която не е скъсала връзката си с народа, с идеята за историческия напредък и с Партията, е искане типично ревизионистично не само по отношение на изкуството и литературата, а и по отношение на марксизма изобщо, каквото и да са твърденията и декларациите на авторите на „новите теории“.

Не случайно острието бе насочено именно срещу социалистическия реализъм, не случайно апологетите на „новите идеи“ се обявиха за „свободата на творчеството“ — но не свободата, при която художникът по вътрешна необходимост, съзнателно служи на големите идеи на времето, не свободата в смисъл на отгърване от костенелите схеми и догми, а „свободата“ на анархистичното мислене, на изкуството без посоки и цели, на изкуството, което служи само на индивида и забравя за народа. Няма предварително прието изкуство — твърдят някои от тези теоретици — няма изкуство с едно направление. Творческата мисъл и художествената обективна истина ще бъдат разпознати в действителната им стойност едва след години. Умните критики и дейците на културата, казват те, не бива да се намесват в творческия процес — те трябва само да изкажат развитието и след време да обсъдят кои художествени идеи са били правилни. В действителност тези гледища твърде много напомнят онази фалшива демокрация, която дава простор на субективизма, а стеснява и ограничава създаването на едно красиво изкуство, богато със своите истини и идеи.

Не случайно тук-там се обадиха и някои гласове срещу връзката между социалистическия реализъм и критическия реализъм, т. е. между съвременното изкуство и здравето, демократичното и реалистичното изкуство на миналото. Заговори се и за по-внимателно отношение към модернизма, за „значението“ на модернистичното изкуство.

Каквито и да са причините, предизвикали острата реакция срещу слабостите на съвременната ни литература, ние не можем да приемем крайностите, до които се стига, тенденцията да се виждат само грешките, несполуките и петната, а да се премълчава ценното и положителното. Не се съмняваме, че в самите народнодемократични страни, в които получиха простор посочените нездрави гледища, израз може би на справедлив и основателен стремеж да се преодолеят грешките и недостатъците на миналото, съществуват здрави сили, трезвомислящи писатели, които ще дадат отпор на неправилните схващания и ще насочат своите усилия към правилното разрешаване на трудните и сложни въпроси на художественото творчество. Наш дълг е да помогнем в това общо дело, доколкото можем, като погледнем открито и смело грешките и недостатъците си и като разкритикуваме отрицателните прояви у нас, колкото и малко да са те. Наш дълг е също

да помогнем на оная част от младите и начеващите поети и писатели, които в оправдания си стремеж да създадат богато и разнообразно творчество се наклоняват често пъти към повърхностната поезия, поезия бледа, откъсната от живота.

Правилното поставяне на въпросите изисква веднага да кажем, че борбата с ревизионистичните идеи, с тенденциите да бъде отклонена литературата ни от своя път на развитие, като народна, демократична и реалистична литература, не означава отказ от свободното обсъждане на проблемите, от обмяната на мнения и дискусии. Така схващаме ние и оная широка принципна постановка, която получиха творческите въпроси на конгреса на художниците и на конгреса на композиторите в СССР. Ние съзнаваме, че както у нас, така и в другите социалистически страни, наред с истинните положения са натрупани и много неистини, че художественото творчество предполага всякога развитие на идеите, на възгледите, на схващанията за изкуството, изисква непрекъснато вникване в сложността на литературния процес. За създаването на богата, хуманистична и действена литература са необходими и новост на съдържанието, и идейна избистреност, и още нещо — специфични естетически търсения. Нужно е писателят да гори от желание да каже нещо ново, като следва ония възможности, които се крият в дарованието му. Всяко подценяване на специфичните художествени диференци означава да се унищожи в зародиш онова ново и хубаво, което се създава и което трябва да се създаде при социализма в областта на литературата.

Нашето литературоведение е задължено от времето ни да воюва както срещу нездравите естетически гледища, така и срещу недостатъците на художественото творчество. Отпорът на демагогските гласове, които идват от Запад, трябва да се осъществява не само с полемика, необходима впрочем, а и с непрекъснатото укрепване на естетическите ни позиции, с разширяването сферата на естетическите ни познания, с преодоляването на псевдомарксизма и на вулгаризацията, нанесли немалко поражения на нашата литература. Мъдростта на марксистическото ни знание, на марксистическото ни разбиране за нещата — освободено от всякакви формули, догми и тесногърдни изисквания — трябва да се прояви тъкмо тук с цялата си сила.



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ЕСТЕТИКАТА КАТО НАУКА

(Продължение от кн. I и II)

VII

Никоя наука не може да изясни и определи точно и изчерпателно своя предмет и основни задачи, докато въпросите за нейния предмет и основни задачи не бъдат разработени конкретно и всеотнасно от самата тази наука. Поради това има известно оправдание в практиката да се дава пълното определение на науката и на нейните основни задачи не в началото, а в края на монографиите или университетските курсове, посветени на дадена наука. Същевременно обаче как ще пристъпи дадената наука към подбор и разработка на своите собствени основни задачи, които произтичат от самия характер на нейния специфичен предмет на изследване, ако научният изследовател не е предварително, макар и в най-обща форма ориентиран, кои са именно тия задачи и къде и как те трябва да бъдат търсени? Ботаникът например няма да седне да търси, да описва и да обяснява природата и развитието на кристалите или на животните, а ще се насочи към въпроси, които действително спадат към областта на специалната наука ботаника. Ясно е, че именно след като научният изследовател или група изследователи са завършили научното изследване на спадащите към ботаническата наука въпроси, те вече могат в заключение да ни дадат пълния, макар пак не окончателен, отговор на въпроса за предмета и основните задачи на ботаниката. Същото важи и за всяка друга наука без изключение.

Но върху основата на какво и по какъв начин ботаникът може да подбира тъкмо ботаническите задачи и да не ги смесва с онези на минералогията, зоологията, социологията?

Отговорът е, че това е възможно дотолкова, доколкото в дотогавашното общо развитие на цялото и най-разнообразно научно познание вече са се очертали повече или по-малко ясно предметите и задачите на всички останали науки, в това число и на философията като най-обща наука, главният предмет на която е не структурата и структурните закономерности на разните природни, обществени и духовни неща, а отношението между битие и съзнание, респективно между обществено битие и обществено съзнание. Това важи по принцип не само за предметите на разните науки, но и за техните основни задачи или въпроси, които всяка една от тях има да реншава и фактически с един или друг успех

и пълнота е поставяла и решавала в своето досегашно развитие. Така например, въпросите за формата и съдържанието на нещата, за отношението между миросглед и специалния метод на дадена частна или специална наука, за отношението между дадена наука и човешката обществена практика и други винаги са били в един или друг смисъл и степен поставяни и решавани от всички относително самостоятелни науки, като по този начин се е очертавала общата сфера на цялостното човешко научно познание, в която сфера се включва, както е в нашия пример, дадена отделна наука — ботаниката.

А същото важи по принцип и за естетиката, взета именно като частна или специална наука, каквато тя в действителност е, а не просто или само като философия на изкуството, която е всъщност страна, съставка или аспект на едната и единна научна философия или, по-точно, на диалектико-материалистическата философия.

Излизайки на страниците на „Литературна мисъл“ с тази статия, посветена на естетиката като наука, т. е. на предмета и основните задачи на естетиката, или, по-точно, на марксистко-ленинската естетика, авторът предварително имаше съзнание за току-що казаното и не си е правил никакви илюзии, че в една подобна статия действително може да бъдат поставяни и макар относително изчерпателно изяснени всички въпроси за предмета и основните задачи на естетиката като частна или специална наука. И все пак, пристъпайки към подобен опит за макар предварително поставяне и решаване на този въпрос, ние трябваше, както вече се вижда от първите две статии, обнародвани в първите книжки на нашето списание, да се спрем не само на въпроса за отношението между философията и частната или специална наука естетика, но и на редица други въпроси, като тези например за отношението на труда, икономическата база и разните ненадстроечни и надстроечни идеологически явления към изкуството, а следователно и към естетиката, за отношението на социалистическо-реалистическото изкуство към политиката, за отношението между съдържание и форма на изкуството, т. е. на усвояването на света по законите на красотата и т. н.

Както бе отбелязано и в края на втората статия, длъжни сме да кажем сега няколко думи по-специално и по-конкретно по въпроса за отношението между миросглед и художествен метод, след като още в първата статия бе направен опит за определение на метода изобщо, взет и като научен, и като художествен.

Разбира се, в първата статия при дадения аспект на разглеждане на въпроса за метода изобщо нито беше възможно, нито беше нужно да се дава по-точно и по-конкретно определение на художествения метод като художествен, т. е. като метод на усвояването на света по законите на красотата.

По-точен, по-подробен, по-конкретен отговор на този въпрос, както и на въпроса за отношението между художествено съдържание и художествена форма ще бъдат дадени в специални лекции или статии, посветени именно на тези въпроси, като едва след това във връзка с по-подробната и по-конкретна разработка на всички основни въпроси на марксистко-ленинската естетика, за които стана дума още в първата статия, ще бъде възможно да се даде по-пълнен отговор също и на въпроса за марксистко-ленинската естетика като наука, за нейния предмет, задачи, метод на изследване и на изложение и пр.

Тъкмо тук обаче и с цел да бъде поставен по-ясно и самият въпрос за художествения метод и отношението му към мирогледа, дължни сме във връзка с някои дискусии, които стават както в СССР, така и у нас и в други народнодемократически страни, да отстраним от пътя си някои явни недоразумения, за които неведнъж и в миналото сме говорили, например в статията „Въпросът за отношението между действителност и изкуство“, обнародвана в кн. 11 от 1950 г. на сп. „Ново време“, в студията „За типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството“, а също така още в „Обща теория на изкуството“ и „Основни въпроси на изкуството“, излезли доста отдавна и, ще си позволя да кажа, преди някои съвременни професионални теоретици и критици на изкуството да бяха се заели с по-системна и задълбочена разработка на тези въпроси.

Едно от току-що споменатите недоразумения се състои в това, че доскоро, а в известен смисъл и степен и до ден днешен, някои марксистко-ленински автори — теоретици и критици на изкуството все още не правят нужното точно разграничение между предмет, респективно обект на изкуството или на художественото произведение, и идейното и друго съдържание на изкуството или на художественото произведение. Все още се срещат, за съжаление, твърдения от рода на това, че с а м а т а обективно-реална действителност, с а м и т е обективно-реални предмети съставят съдържанието било на научното, било на художественото отражение или познание. Обективно реалните неща и явления са източник на всяко научно или художествено познание, а всяко познание изобщо е субективен образ на обективно-реалните неща и явления, но не е нито абсолютно и метафизически тъждествено със самите обективно-реални неща и явления (стопроцентов идеализъм), нито пък е някакъв си символ, условен знак, йероглиф и пр. (типичен субективизъм и агностицизъм).

Всеки, бил той научен или художествен субективен образ на обективно-реалните неща е образ на общо основание, какъвто е и чисто механичният фотообраз. Същевременно той не е механичен фотообраз, а е именно субективен (психичен, вътрешен) образ на обективно-реалните неща и явления. Всеки научен или художествен образ е именно образ-идея, а не образ — механично фото или занаятчийско копие, нито, ще повторим, субективистичен и агностичен символ, йероглиф и пр. Това — от една страна.

От друга страна, доказано опасно недоразумение е, когато, поради факта, че също и изкуството, подобно на науката, може да ни дава обективната истина или правдата за живота и света, да се забравя, че съдържанието на едно научно и на едно художествено произведение (респективно изследване или изложение) не може да бъде абсолютно и метафизически тъждествено, тъй като тогава би изчезнала всяка качествена разлика между науката и изкуството. Съдържанието на научното познание е именно научно, докато съдържанието на художественото познание е именно художествено. И едното и другото е познание, и едното и другото е правда, но докато едното е именно научна истина или правда, другото е художествена истина или правда, т. е. правда-красота или красота-правда.

С други думи, ясно е, че не може да няма качествена разлика също и между научния и художествен метод, който е метод на усвояването на света по законите на красотата, докато научният метод е метод на усвоя-

нието на света по законите на научно-логичното познание. Това също твърде често се забравя или недостатъчно се отчита и в резултат се получават редица допълнителни и злокачествени недоразумения, които невъднъж са довеждали някои марксистко-ленински автори до задънените улици било на вулгарния социологизъм и типичната раповщина, било пък на субективизма и идеализма изобщо, когато и доколкото между художественото съдържание и предмета или обекта на изкуството се поставя знак не на причинно или друго отношение, а на абсолютна и метафизическа тъждественост.

Нedorазумения от подобен род имаме също и тогава, когато поради отъждествяването и абсолютното противопоставяне на познавателното съдържание и самият предмет на познанието се стига било до твърдението, че художественият метод не само търпи решавашото влияние на художественото съдържание, но и се определя от него, или пък когато, схващайки съдържанието като символ или йероглиф, нямащ нищо сходно със самия предмет, художественият метод се разбира като някакво си чисто субективистическо, интуитивистическо-мистическо отношение на субекта-творец към художественото произведение.

Както в поменатото свое изказване, предназначено за годишното събрание на Съюза на българските писатели, така и в редица други работи, а също в първите глави на настоящата статия, авторът, след дългогодишно проучване на въпроса, стигна до твърдото убеждение, че нито съдържанието може да определя художествения метод, нито художественият метод може да определя съдържанието, но че и художественото съдържание, и художественият метод, като са свързани в дълбоко диалектически взаимодействия отношения, се определят от общественото и пречупващото се през него природно битие.

Какво по-точно и по-конкретно значи всичко това и може ли да се приеме, че изкуството се определя непосредно от обществените производителни сили или пък се определя непосредно преди всичко и главно от икономическата база и класовите и други отношения и борби в дадено общество, върху чиято основа се пораядат и всички останали надстроечни идеологически обществени явления — това е въпрос, който бе вече засегнат още в първите глави на тази статия и който ще бъде предмет и на по-подробни и по-конкретни изследвания в отделни лекции или статии.

Тук за нас, във връзка с интересуващия ни въпрос за предмета и задачите на естетиката като наука, по-точно на марксистко-ленинската естетика, по-важно е да се спрем, макар все така общо и съвсем накратко, на въпроса дали и доколко художественият характер на самото съдържание на изкуството предполага и изисква свой специален специфичен предмет на изкуството, или пък предметът може да бъде един и същ и при науката, и при изкуството, а само начинът, т. е. методът на неговото отражение в човешкото съзнание, може да бъде различен.

Доказано бе, че ако приемем второто, ще бъдем задължени с абсолютна логическа необходимост да приемем, че методът и по произход, и по същина, и по задачи или роля се определя само и изключително от субекта на познанието, но не и от неговия обект или предмет. Приемем ли обаче това, ще трябва да се простим веднъж завинаги с всяка възможност да обясним обективното познавателно значение на художествения и на всеки метод изобщо, което значение е възможно само когато и доколкото методът е субективно отражение на обективно-реалното законо-

мерно движение, изменение и развитие на природните и обществени неща и явления. Тук никаква диалектика, никаква формална логика и никаква софистика не могат да помогнат. А това, от своя страна, със също такава логическа неизбежност ще ни доведе до твърдението, че и самото научно или художествено съдържание се определя изключително от субекта, а не от обективно-реалния обект или предмет. Кръгът по този начин се затваря и ние оставаме в сферата на стопроцентния идеализъм, субективизъм, релативизъм, агностицизъм и в края на краищата мистически интуитивизъм.

Тръгнем ли по обратния път, приемем ли, че съдържанието е повече или по-малко адекватно отражение на обективно реалните неща и явления, ще трябва със същата логическа необходимост, потвърдена и от цялата човешка практика, да приемем, че също и методът, бил той научен или художествен, се определя от обективно-реалните неща и явления, отразявани в научното и художественото съдържание на човешкото мислещо съзнание. Друг изход няма и не може да има.

Но щом всичко това е така, всеки опит, като разгледания вече от нас опит на др. А. И. Буров прекрасното (красивото) да бъде определено в съгласие с Чернишевски като обективно качество, но същевременно като неспособно да се реализира без субекта именно като прекрасно, означава всъщност напускане на диалектико-материалистическата позиция тъкмо по тоя основен въпрос на марксистко-ленинската естетика и преминаване върху позицията на субективизма и агностицизма. Някои съветски и наши автори все още недостатъчно съзнават опасността, която се крие в това твърдение на А. И. Буров, опасност, която прави невъзможна действителната марксистко-ленинска разработка на въпроса за красотата (resp. грозотата) или прекрасното като обективно-реално съществуващо в общественото битие на хората и в пречупващото се през неговата призма природно битие.

И някои съветски, и някои наши автори, като изхождат от безспорно вярната мисъл, че изкуството е обществено-историческо, а не биологическо явление, забравят или недостатъчно отчитат две сами по себе си извънредно важни обстоятелства.

Първото се състои в това, че обществено-историческият характер на изкуството нито отрича, нито прави невъзможно обективно-реалното съществуване на прекрасното или красивото в обективно-реалното битие на хората. Всички и всякакви опити да прикриваме своето логическо безсилие зад мисли като тези, че естетическото или красивото е отношение между субекта-човек и обекта-предмет, всички и всякакви опити да се прикриваме зад безспорната относителност на естетическите вкусове и преценки не доказват абсолютно нищо и не могат в никакъв случай да ни спасят от субективизма, релативизма, идеализма и в края на краищата от естетическия мистически интуитивизъм.

Безспорно е, че художественото отражение, подобно на всяко отражение, в това число и на научното отражение на обективно-реалните неща и явления, е по самата си природа субективно, т. е. вътрешно, психично, идеално в Марксовия смисъл на думата явление. Това обаче в никой случай не означава отричане или умаловажаване на онова съдържание на научното и художественото съдържание на съзнанието на чо-

века, което съдържание „иде“, както казва Ленин, от обективно-реалните неща и не зависи нито от човека, нито от човечеството и тъкмо поради това има характер и значение на обективна истина (научна или художествена).

Отстъпим ли от този пункт — всичко е свършено както с марксистко-ленинската естетика, така и с марксистко-ленинската логика или гносеология, които нямат нищо общо със субективизма, релативизма и мистическия интуитивизъм.

Второто от двете обстоятелства, за които стана дума по-горе, се състои в това, че поради качествено новия характер, роля и значение на естетическите явления при човека, се отрича абсолютно и метафизически съществуването на каквито и да било естетико-подобни явления при животните, растенията и неорганичната материя, например при кристалите. Да се отъждествяват изкуството на човека и изкуствоподобните или естетикоподобните явления при животните, растенията и кристалите би значило същото както и да се отрича абсолютно и метафизически фактът, че например при животните нямаме човешко съзнание, човешка психика, но все пак имаме известно, а именно животинско съзнание, животинска психика, които след това при човека, върху основата на труда, обществения живот и езика, преминават в качествено нови явления, а именно в човешко съзнание и психика, в точния и строг смисъл на тези думи.

Да се върви по тази погрешна линия би значило да се обяви за абсурдна гениалната мисъл на Ленин относно отражението като свойство, присъщо на всяка материя, родствено по същество с усещането, но не тъждествено с него. Само върху основата на тази Ленинова мисъл можем да предпазим и нашата гносеология, и нашата психология, и нашата естетика от хилозоизъм, паралелизъм, спинозизъм, епифеменоменализъм и т. н. Само върху нейната основа можем да доизградим, както това се опитах да докажа още в „Теория на отражението“, действителна диалектико-материалистическа гносеология и психология, а оттук естествено и действителна диалектико-материалистическа естетика.

Застанем ли ясно и решително върху тази основа и теглим ли последователно всички заключения от казаното по-горе, дължни сме да отговорим ясно, твърдо, членоразделно на извънредно важния, бих казал, принципен въпрос на марксистко-ленинската естетика: съществуват ли или не съществуват обективно-реално в общественото битие на хората и в пречупващото се през него природно битие явления, които, без да противоречат на причинните (каузални) явления и без да имат характер на идеалистическо-телеологически явления, представляват от себе си качествено особени, специфични естетически явления.

Или — или! Всеки опит да се заобиколи тази дилема под предлог, че тя имала формално логически характер, не означава нищо друго, освен напускане на диалектико-материалистическата позиция и открито или прикрито минаване върху чисто субективистическа, релативистическа, идеалистическа позиция.

Когато женският славей мъти през чудесните майски нощи, а мъжкият славей по цели нощи „пее“, това е явление, което има, разбира се, своите биологически причини и обяснение, но което същевременно е от по-друг характер, от по-друг порядък, отколкото, да речем, храносмилателните, кръвотворни, дихателни, асимилационни процеси, извършващи се през

същото време в тялото на двете птици и особено в тялото на мъжкия славей.

Твърде често фигуративно-поетично наричаме славея „певец“ и даже „вълшебен певец—артист“. Но славеят не е никакъв артист, никакъв певец, а просто птица, която при определени условия „пее по инстинкт“, така, както са „пели“ неговите деди и прадеди и както ще „пеят“ неговите потомци и прапотомци. Тук имаме проява не на творчество, а на инстинктивно-биологическо действие, което в никой случай не може да бъде наречено изкуство в точния и строг смисъл на тази дума.

От факта обаче, че то не е никакво изкуство, че славеят няма никакво съзнание на певец или артист, че неговите „песни“ са стереотипни и типично инстинктивни биологични прояви, още ни най-малко не следва, че между тях и всички останали каузални физически, химически, биохимически и други прояви на същия този славей, извършващи се несъзнателно за него в тялото му, няма никаква качествена разлика.

Великолепната цветна и формена украса на растенията, танците на някои животни и птици, архитектурното майсторство на пчелите и мравките, изящните форми на разните кристали — всичко това, макар да има своето причинно биологично или физично обяснение, си остава все пак явление от по-особено естество, отколкото са чисто физическите, химическите, механическите, физиологическите и други явления, извършващи се в тялото на животните, растенията и кристалите.

Казахме и ще повторим пак, тук нямаме нито изкуство в точния и строг смисъл на тази дума, нито дори естетически явления в точния, строгия, т.е. човешкия смисъл на тази дума. И все пак това са явления, които по-късно, когато човекоподобното животно се превръща в човек при класически ясно очертаните още от Енгелс условия, преминават при човека диалектически скокообразно в естетически, художествено-творчески прояви, т.е. в човешко изкуство, т.е. в изкуство в точния и строг смисъл на тази дума.

Но тъкмо защото всичко това е така и тъкмо защото човешките естетически прояви и най-висшата измежду тях — човешкото художествено изкуство—се появяват и развиват върху така очертаната обективно-реална основа, налага се с логическа необходимост да се приеме, че естетичното изобщо и по-специално красивото или прекрасното имат обективно-реално съществуване, произход и значение, а не са и не могат да бъдат нито чисто субективни човешки преживявания, нито каквито и да било отношения между естетически чувстващия и мислещия субект и нямащите нищо естетическо в себе си обективно-реални предмети и явления.

До къде може да се стигне, като се тръгне по противоположния път, може да се види от факта, че някои наши — и не само наши — естетици трябваше да се върнат към идеите на Лок за първичните и вторични качества и, смесвайки самия червен цвят като обективно качество с лежащите в неговата основа електро-магнитни светлинни вълни с определена честота, да обявят червеното к а т о ч е р в е н о за наше субективно усещане и да признаят обективното съществуване само на електромагнитните светлинни вълни, с които се занимава физиката и без които червенината к а т о ч е р в е н и н а не съществува и не е възможно, но които сами по себе си като електромагнитни светлинни вълни притежават определена честота и други физически качества, не притежават обаче червенина, зеленина и пр., които са обективно-реални ка-

чества на излъчващите или отразяващи определени електромагнитни светлинни вълни материални вещи (предмети).

Ако разсъждаваме логично и последователно докрай, като прилагаме същата методология и по въпроса за естетическите усещания и предстиви, с логическа неизбежност ще стигнем до извода, че никакви обективно-реални естетически предмети и явления не съществуват в света и че следователно те се появяват и развиват по-нататък само след появата и по-нататъшното развитие на естетически възприемащия и мислещ субект-човек.

Тази мисъл няма нищо общо с гениалната мисъл на Чернишевски за обективния характер и значение на красивото или прекрасното, което възприето и отразено повече или по-малко обективно-вярно в човешкото съзнание може да претърпи в него определени изменения или модификации, в резултат на внасяните в един или друг смисъл и степен от самия субект елементи, моменти или страни в цялостното естетическо човешко възприятие или представа.

Това привнасяне е факт и без него ще се окажем безсилни да разграничим предмета от неговото образно-идейно съдържание в съзнанието на човека, т. е. ще бъдем заставени да поставим между тях знак на абсолютно и метафизическо тъждество, т. е. да напуснем позициите на диалектическия материализъм, въпреки всички предупреждения и указания на Ленин и да застанем на позициите на иманентите, ремкеанците и други идеалисти и субективисти. Точно така както, ако обявим цялото съдържание на нашите идеи-образи за чисто субективно, т. е. за такова, което не съдържа в себе си нищо „идецо“ от самите обективно-реални неща, ще изпаднем в йероглифизъм и символизъм, т. е. в субективизъм и агностицизъм.

Тръгнем ли по този път, ще се окажем абсолютно неспособни правилно да поставим и решим също и въпроса за типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството. Защото ще бъдем принудени или да приемем, че в обективно-реалната действителност не съществуват никакви обективно-реални типични неща и явления, които след това, да си спомним пак мисълта на Маркс, се „пресаждат“ и „преработват“ в човешкото съзнание и по тоя начин се получават нашите субективни образи за тях или пък, което с нищо не е по-добро, ще бъдем задължени да обявим типизацията за чисто субективен, чисто психичен, чисто вътрешен човешки процес. И следователно типичните художествени образи ще изгубят всеки характер и значение на правдиви, т. е. повече или по-малко обективно верни, субективни образи на обективно-реалните неща и явления.

И пак: или — или! Никаква „диалектика“, т. е. софистика тук не може да помогне и изходът за марксистко-ленинската естетика е само един: безусловно признаване на съществуването на обективно-реалните типични неща и явления в общественото и пречупващо се през него природно битие и превръщането им при определени условия по пътя на „присаждането“ и „преработването“ им от човешкото съзнание, в субективни художествени типични образи на обективно-реалните неща и явления. Друго решение този въпрос няма и не може да има, както ще видим това по-подробно в лекциите или в евентуални статии за типичното и художественото му отражение в изкуството.

Да се върнем сега към въпроса за ми­ро­гле­да и ху­до­же­ствен­ния ме­тод. Красотата и грозотата на обективно-реалното обществено и пречупващото се през него природно битие не са нито механически, нито химически явления, а явления от особен порядък, именно естетически явления. В какво по-точно те се състоят, ще видим също в специални лекции или статии. Тук ще вземем само един пример за илюстрация.

Когато срещнем девойка или младеж с избодено око, с подуто и поси­няло от болест или от други причини лице, с изкривени ръце, крака и гръбнак, с кожа разядена от язви, с прегракнал глас, потъмнел поглед и пр., ние всички единодушно признаваме, че този младеж или девойка са физически грозни. А когато тяхната физическа грозота се съчетава и с органична психическа разстро­еност, с ненормални душевни прояви, престъпни склонности, тъпота — морална и умствена и пр., ние всички казваме, че те и психически са грозни.

Когато пък у някой младеж или девойка констатираме тъкмо обратното, ние всички единодушно казваме: ето физически и духовно красив младеж или девойка, независимо от това, дали очите са черни или сини, косите руси или кестеняви, ръстът обикновен, по-висок или по-нисък от обикновения и т. н. Същото по принцип, макар с известни, посочени вече по-горе, уговорки, можем да констатираме за дадена котка, роза, бреза, планински кристал и пр.

Речем ли пък да обобщим тези и редица други подобни явления, неизбежно ще стигнем до логическия извод, че човешкият организъм и изобщо организъмът е хубав, красив, изящен, грациозен, хармоничен и пр., когато, общо взето, той, разгръщайки цялостно и успешно своите специфични наследени природни или социални качества, е даден в такова взаимодействие с конкретната обществена и природна среда, че има всичката възможност да осъществява и да развива успешно и все­странно по-нататък присъщата си физическа и духовна природа, да се намира в относително равновесие със своята среда, да е приспособен адекватно към нея и същевременно, когато става дума особено за човека, да е способен творчески и прогресивно-целенасочено да ѝ влияе, да я изменя, да я пресътворява в съгласие с конкретно-определените условия, задачи или цели на дадено общество, народ, класа и пр.

В този смисъл твърдението на Чернишевски, че прекрасното е живот, е в своята основа, както виждаме, вярно, макар че животът като такъв е по-широко, по-сложно и по-съдържание, и по обем понятие, като включва в себе си не само естетическите явления, но и явления от друго естество, които макар и сами по себе си да са съществено важни, а понякога и от определящо значение за човека и обществото, нямат естетически характер и значение. Прекрасното е живот, но не всичко в живота е прекрасно, а има в него неща и явления, които са естетически безразлични, неутрални, или пък, както току-що видяхме, имат отрицателно естетически характер, т. е. характер и значение на антиестетически, грозни, отвратителни неща и явления.

Без да се впускаме засега в по-нататъшен анализ и оценка на естетическите или безразлични в естетическо отношение обществени и пречупващи се през тях природни явления, дължни сме във връзка с въпроса

за предмета, задачите и метода на изкуството да си поставим въпроса: вярно ли е, че изкуството като изкуство може и трябва да отразява, да изобразява всички и всякакви обективно-реални неща и явления, или пък то може и трябва да има като свой специфичен предмет и задача да отразява нещата и явленията, но не откъм всичките техни страни или аспекти, а когато и доколкото те се оказват носители на определени естетически свойства, прояви, отношения.

Ние, марксистко-ленинските теоретици и критици на изкуството, сме единодушни в това, че изкуството трябва да възпитава в комунистически дух масите, да бъде комунистически партийно целенасочвано и действено, да развива социалистическия патриотизъм и пролетарския интернационализъм и с една дума да служи в ръцете на художника инженер на човешките души като мощно и с нищо незаменяемо средство или оръдие за идейно, емоционално и волево понататъшно развитие и превъзпитание на хората.

Това е действително така. И то се доказва от цялата практика на всяко прогресивно изкуство и особено пък на социалистическо-реалистическото изкуство. Да се спори по този въпрос нито е възможно, нито е нужно. С това обаче въпросът не се изчерпва.

Всъщност целият въпрос се свежда към това дали, защо и доколко изкуството именно като изкуство може и трябва да изпълнява всичките тези функции. Или с други думи, ако е факт, че изкуството или, по-точно, социалистическото-реалистическо изкуство трябва да бъде революционно, комунистически партийно, не е ли факт също така, че то може и трябва да решава тази своя задача не така, както решават същата задача педагогиката, правото, моралът, философията, историята, публицистиката и пр., а да я решава именно като изкуство, т. е. със средствата и методите, усвоени по законите на красотата?

Дори и когато рисува грозни, отрицателни, отвратителни обществени и природни явления, самото изкуство като изкуство е длъжно да бъде прекрасно, красиво, естетично в най-висшия и пълен положителен смисъл на тази дума. Без да се ограничава изключително с търсенето и изобразяването на обективно-реалните красиви неща и явления, то трябва и самото да бъде красиво, да ни помага да превърнем цялата обществена и природна действителност във все по-красива, все по-прекрасна. Като се интересува от основните политически, морални, културни, мирогледни и дори специално-научни нужди и проблеми на своето общество и време, то трябва да ги отразява именно художествено правдиво и действено, като по този именно начин изпълнява ролята си на усвоение на света по законите на красотата.

Като съм изхождал от тези основни положения на марксистко-ленинската естетика, неведнаж съм се опитвал да докажа, че „правдата на нашето социалистическо-реалистическо изкуство не е абстрактна, вън от времето и пространството правда, и не е просто научна, публицистична или политическа правда, а е правда, която, имайки дълбоко научно и политическо значение, същевременно се твори и възприема по законите на красотата или, с други думи, е не само правда изобщо, а е художествено оформена правда, правда-красота или, което е все същото, красота-правда“.

Във връзка с това неведнаж съм се опитвал също така да докажа, че „красотата е велика рожба на живота, велико негово оръдие или орган за всестранно развитие, радост и щастие на човека. Но красотата на чо-

вешкото изкуство, именно защото е човешка красота, е немислима във и още по-малко против дълбокото диалектическо единство на художествената форма и художественото идейно съдържание, на художествения метод и правилният прогресивен мироглед, на обективния живот и субективното му отражение в човешкото съзнание, на пълноцветието и пълнозвучието на човешкото изкуство, на безкрайното многообразие на всичките му видове, жанрове и стилове, на неговия колективен, народностен, класово партиен и същевременно дълбоко личен, творчески индивидуален характер и значение“ („За марксистеска естетика, литературна наука и критика“, т. втори, стр. 332 и 355).

Логическият извод от всичко това е, че изкуството, въпреки несъгласието на А. И. Буров и редица съветски и наши теоретици и критици на изкуството, има за свой обект или предмет не само, не просто „обществения човек“ — „характер“ или „тип“, но и самото общество като цяло, не само общественият живот на човека изобщо, но и пречупващия се през неговата призма живот или битие на органичната и неорганична природа. Неправилно е да се твърди, както твърдят това Буров и някои негови съветски и наши съмишленици, че с обществото като цяло се занимава само науката, т. е. че изкуството като изкуство не е способно нито да търси, нито да намира правда-красота в обществото като цяло, а не само в отделните, пък макар и обществени и типични характери, герои и пр. Както изкуството може и трябва да търси правдата-красота и в индивида, и в обществото като цяло, и в пречупващото се през тях природно битие, така и науката може да се интересува от всички тях, но да ги разглежда откъм онези техни страни, свойства и аспекти, които са обект или предмет именно на научното познание, а не на усвояването на света по законите на красотата, не на истината-красота или, което е все същото, на красотата-истина.

Ние всички сме съгласни с Чернишевски, че животът на човека или, с една дума, човекът е обект на изкуството. Но ние всички знаем, че човекът е предмет и на философията, и на частните науки, и на етиката, и на правото, и на педагогиката, и на публицистиката. Навремето си Чернишевски беше абсолютно прав, когато формулирайки своята мисъл, я насочи успешно срещу всички и всякакви идеалистическо-мистически възгледи за красотата изобщо, за мистичния характер и значение на изкуството, за противопоставяне естетическия идеал на обективно-реалната историческа действителност и т. н. Това беше колосална историческа крачка на материалистическата мисъл на Чернишевски и на материалистическата естетика изобщо. Но ние сега знаем също, че Чернишевски не можеше да се освободи от известни влияния на Фойербах и други материалисти и че самото обществено и културно развитие от негово време до днес наложи и налага не да се отрече, не да отхвърли, а да се доуточни, да се конкретизира и да се развие по-нататък самата мисъл на Чернишевски.

Това стана особено ясно и нужно още преди, а особено пък след Великата октомврийска социалистическа революция, когато политиката, етиката, правото, възпитанието и публицистиката се развива свободно и в небивали до тогава форми и степени, а заедно с тях се разви също така свободно и в небивали форми и степени новото, социалистическо-реалистическото изкуство. А което е особено важно — тъкмо новото, социалистическо-реалистическото изкуство и естетика, повече от всеки друг път трябваше да воюват не само срещу формализма и натурализма,

не само срещу декадентството и мистицизма, но и срещу вулгарния социологизъм, раповщината, схематизма и догматизма.

И тъкмо затова днес повече от когато и да било от Чернишевски насам социалистическо-реалистическото изкуство е исторически задължено да встъпи напълно и окончателно именно в ролята си на изкуство, т. е. на усвоение на света по законите на красотата и в качеството си на такова да изпълнява и своите по-обща политически, етически, възпитателни и други задачи.

За да бъде действително социалистическо-реалистическият художник инженер на човешките души, той е длъжен да бъде именно социалистическо-реалистически художник-творец, а не просто публицист, и не просто политик, и не просто педагог, и не просто юрист и т. н. А всичко това ще рече, че тъкмо социалистическо-реалистическото изкуство за пръв път в историята на човешкото изкуство и на науката за него, без да отрича или подценява, а обратно, като признава и съответно оценява своите велики идеологически, възпитателни, етически, политически и други задачи и цели, е длъжно да се осъществява и да действа именно като изкуство, т. е. като такова усвоение на света, което търси и отразява великата красота на нашия исторически победен ход от капитализма към комунизма, на цялото наше социалистическо и комунистическо строителство, на целия наш обществен строй, на новия, социалистическия човек и, седна дума, на цялата обективна красота на нашето обществено и пречупващо се през него природно битие.

И в тоя именно смисъл специфичен предмет на изкуството не е нито обществото изобщо, нито човешкият индивид изобщо, нито природата изобщо, а са и обществото, и човешкият индивид, и природата, взети обаче откъм естетическата си страна или аспект, т. е. взети както и доколкото са обективно-реални естетически явления. Като такива именно те се „пресаждат“ „преработват“ в човешкото съзнание, за да се получат не субективни изобщо, а художествени субективни образи на обективно-реалните неща и явления.

Само така марксистко-ленинската естетика намира действително своя същностно-специфичен, свойствен именно и само на нея предмет. Само така тя действително може да бъде особена, относително самостоятелна частна или специална наука и да има правилно отношение и към научната философия, а особено и по-специално към философията на изкуството. И само като се върви по този именно път може действително да бъде творчески разработвана по-нататък марксистко-ленинската естетика, взета и като обща теория на изкуството, и като теория на литературата, музиката, живописата, архитектурата и пр.

Всички и всякакви опити естетиката да бъде противопоставена на „изкуствоведението“ не са нищо друго, освен резултат на неправилно поставяне и решаване на основния въпрос на марксистко-ленинската естетика — въпроса за нейния специфичен предмет, а оттук и за нейните специфични основни задачи.

Друг е въпросът, че логиката, психологията и технологията на изкуството, неговата теория и история, литературната и друга художествена

критика и пр. са въпроси, които очакват, в духа на основните, завещани от класиците на марксизма положения да бъдат цялостно, системно, обективно-вярно и идеологически целенасочено разработени.

Тук ще се задоволим с казаното по-горе, като ще добавим само следното във връзка с отношението между художествения метод и марксистко-ленинския миروглед на художника-творец и неговия читател, зрител, слушател.

IX

В доклада, изнесен в Чехословашката академия на науките на 8 февруари т. г., „Някои въпроси на социалистическия реализъм“, както и в статията, обнародвана неотдавна в „Литературен фронт“ — „Още веднаж за социалистическия реализъм и за някои други неща“ бе направен опит да се даде стъпка на очерталата се ревизионистическа вълна в естетиката и литературната критика, която между другото се изрази в това, че открито или прикрито се отрича социалистическо-реалистическият художествен метод, като се замества било с индивидуалния стил, било с някакъв си „художествен миروглед“, било пък с просто „поетичен поглед“ върху света. Подобни опити предприеха полският професор Ян Кот, чехословашкият критик Иржи Хаек, чехословашкият публицист Франтишек Врба и др. За съжаление, известен данък на тая ревизионистическа вълна плати също и иначе талантливият и общо взето стоящ на марксистко-ленински позиции чехословашки литературен теоретик и критик Владимир Достал.

Смятам за ненужно да приповетарям всичко казано в поменатите работи, още повече че в кн. 2 на „Философска мисъл“ е напечатан вече самият доклад, изнесен на тържественото събрание в Чехословашката академия на науките.

За нас, марксистите-ленинисти и социалистически реалисти, е аксиома, че социалистическият реалист трябва да има правилен марксистко-ленински мироглед, който му помага да се ориентира вярно в сложната и многостранна социалистическа и световна действителност и по този начин да ни дава със своите произведения обективно вярна и същевременно високо художествена картина за обществото и света. Неправилно е обаче, неточно е да се твърди, че великите художници в миналото, понеже не са имали марксистко-ленински мироглед (те и не са могли да имат такъв), не са ни оставили забележителни, а някои и ненадминати художествени произведения. Марксистко-ленински мироглед те не са имали, а някои от тях изобщо не са имали никакъв научен, материалистически мироглед или пък са имали мироглед, в който наред с материалистически прогресивни елементи или моменти са били налице и редица непрогресивни, а често и направо реакционни елементи или моменти, какъвто е случаят с Балзак, с неговия легитимизъм и клерикализъм, с Толстой, с неговия възглед за непротивене на злото и т. н.

Същевременно мнозина от художниците в миналото, а също и в наши дни в капиталистическите, пък дори и в народнодемократическите страни са имали живо и богато сетивно-представно, емоционално и действено отношение към света и живота на човека, притежавали са огромен жизнен опит или материал, голямо стилово, технологическо и езиково майсторство, а мнозина от тях са били надарени и със здрава художе-

ствена интуиция, какъвто е случаят например с Балзак, която интуиция обаче няма нищо общо с бергсониянската мистическа интуиция. Поради всичко това те са могли да създават и наистина са създавали значителни художествени произведения, влезли в златния фонд на световната художествена литература и изкуство.

Ние и днес имаме — пък и не само ние у нас — писатели и художници, които нямат оформен марксистко-ленински мироглед, но които все пак ги считаме за талантиливи писатели и художници-реалисти, често път и с прогресивна романтика, какъвто е случаят например и с талантиливите български белетристи Димитър Талев, Стоян Загорчинов и др. И ние не насилваме с административни мерки нашите писатели и художници на всяка цена и веднага да усвоят марксистко-ленинския мироглед, за да го прилагат творчески след това и в своето художествено творчество. Ние сме убедени, че борбата трябва да се води не по тази линия, а по линията на самото творческо съревнование между писателите и художниците, които имат правилен марксистко-ленински мироглед и го прилагат правилно в художественото си творчество, от една страна, и талантиливите реалистически и прогресивни писатели и художници, които обаче още не са си изработили правилен марксистко-ленински мироглед и не умеят да го използват правилно в своето художествено творчество — от друга страна. Творческото съревнование може да бъде спечелено не с административни мерки, а по пътя на доказване със самото наше творчество предимствата на социалистическо-реалистическото изкуство пред всички останали.

Казано бе вече, че съдържанието на художествените произведения не трябва нито да се отъждествява абсолютно и метафизически, нито да се противопоставя абсолютно и метафизически на обективно реалните, отразявани в изкуството неща и явления. Самото съдържание може и трябва да бъде не съдържание изобщо, а именно х у д о ж е с т в е н о с ъ д ъ р ж а н и е, т. е. съвкупност от художествени идеи-образи за обективно-реалните неща и явления. А разбираемо именно така, то може и да не носи мирогледно научен характер и все пак да бъде художествено, т. е. да бъде поетично, без да бъде научно. Когато обаче то е поетично, художествено и същевременно има и научно-мирогледно значение, т. е. съгласувано е с научно-мирогледните възгледи върху битието и съзнанието, общественото битие и общественото съзнание, то, художественото съдържание, придобива несравнимо по-голяма и познавателна, и художествена стойност. И като такова именно то вече може да оказва не само голямо, но дори и решаващо влияние върху художествения метод на автора.

Всичко това ще стане още по-ясно, когато разгледаме по-точно и по-конкретно трите основни черти на изкуството — типизацията, идейната наситеност и естетическата емоционалност във връзка винаги, разбира се, с диалектическото единство на изкуството и социалистическата практика.

В случая по-важно е за нас, че самият художествен метод така, както бе определен в първите глави на настоящата статия, като търпи голямо, а понякога и решаващо влияние от страна на художественото съдържание, сам от своя страна може да оказва обратно действено влияние върху художественото съдържание и да помага следователно на автора да доизясни идейното съдържание до степен на съгласуването му с основните марксистко-ленински мирогледни идеи. Тази възможност се обяс-

нява с това, че художественият метод, макар да търпи понякога решаващото влияние на художественото съдържание, сам от своя страна се определя в последна сметка не от съдържанието, а от обективно-реалното обществено-историческо битие в дадена страна, народ, класа, време.

Ако съвпадаше абсолютно и метафизически със самите обективни закони на изменението и развитието на обективно-реалните неща и явления, художественият метод не би имал такава способност, но тъкмо защото не съвпада абсолютно и метафизически с тях, а само обективно вярно ги отразява, художественият метод, в качеството си на форма и з о б щ о на човешкото мислене, търпи влиянието не само на художественото съдържание и на научния мироглед, но и на редица други условия, които лежат било в конкретната обществена среда, било в личния жизнен опит, школовка и ерудиция на автора, било пък в някои особености на неговата психика, темперамент, характер, в активното му участие в обществения живот на своя народ, класа и време.

Именно всичко това прави възможно художественият метод да притежава определено качествено своеобразие и относителна самостоятелност както по отношение на съдържанието, така и по отношение на предмета, а следователно и определена способност да им влияе обратно в една или друга посока и степен и по този начин да служи в ръцете на автора, респективно на неговите читатели, слушатели и зрители, като мощно и с нищо незаменимо средство и за правилното художествено познание-отражение, и за по-нататъшното прогресивно естетическо изменение на обществената и природна действителност.

Един по-внимателен и по-задълбочен анализ на художествения метод на поменатия наш талантлив белегрист Димитър Талев, както и на други някои наши, също талантливи писатели и художници, би могъл да докаже и да илюстрира тази мисъл по-конкретно и следователно поубедително. Струва ми се, че това е една от задачите, която сътрудничката на нашето списание Ганка Найденова-Стоилова си е поставила със своята анкета върху творческия опит на Димитър Талев, особено в третата част, обнародвана в настоящата книжка на нашето списание.

Но трябва да се отбележи, че при поставянето и решаването на подобни задачи, наред с опита да се проникне все по-дълбоко в самата творческа лаборатория на писателя, нужно е литературният теоретик, критик, психолог и педагог да не се бои да си служи, където и когато трябва, и със здрава творческа критика, а не само с описания на авторския опит, възгледи, настроения и пр.

В тази именно светлина проблемът за социалистическо-реалистическия художествен метод и за художествения метод изобщо не винаги се поставя достатъчно ясно и целенасочено и като краен резултат се получава това, че ние твърде често говорим за решаващото значение на мирогледа върху художествения метод, но твърде рядко, а понякога и изобщо не си поставяме дори и задача да отговорим конкретно на въпроса дали и доколко при разните автори техният художествен метод е оказал едно или друго, по-голямо или по-малко обратно действено влияние върху техния научен мироглед, а оттук и изобщо върху художественото идейно съдържание на техните произведения.

Задачата е безспорно трудна и в някои отношения действително нова. Но тя е реална задача и тъкмо на марксистко-ленинската естетика и литературна и художествена критика предстои да се заемат с нейното

правилно решение. И тъкмо по този начин ще бъде даден не само критически, но и творческо-положителен отговор на всички и всякакви опити било да се отрече изобщо художественият социалистическо-реалистически метод, било да се замени той с „художествения мироглед“ или с „поетичния поглед върху света“, било пък най-сетне да се отъждестви с научния мирогледен метод, както това се получава у вулгарните социолози и раповците и както, за съжаление, от това не са се напълно освободили и ден днешен дори и някои съветски и наши, иначе талантиливи, ерудирани и смели марксистко-ленински теоретици и критици на социалистическо-реалистическото изкуство.

Накрая не може да не бъде, макар все така най-общо и съвсем накратко, засегнат и въпросът за така наречения нормативен характер на естетиката.

Ясно е, че марксистко-ленинската естетика, както вече видяхме и в по-първите глави, си служи и трябва да си служи с диалектико-материалистическия метод, приложен, конкретизиран и творчески разработван по-нататък в специалната област на проблемите на социалистическо-реалистическото изкуство и на изкуството изобщо. Казано бе също, че тя може и трябва да си служи като с помощен метод и със сравнителния исторически метод, с метода и на павловската физиология, психология и т. н.

Тя не може обаче да си служи с идеалистическия метод на така наречената нормативна естетика. Идеалистическата нормативна естетика не изхожда от действителното развитие, тенденции и задачи на самото изкуство, а от предварително метафизически, субективистически и вкрая на краищата интуитивистично-мистически формулиран естетически идеал, който след това служи като основа или отправна точка за формулиране и прилагане на тъй наречените естетически норми.

С такива норми и с такава нормативна естетика ние, марксистко-ленинските естетици и литературни критици, не можем в никой случай да се съгласим.

Същевременно ние не отричаме съществуването и нуждата от идеал изобщо. Самият комунизъм дълго време беше, пък и досега още е идеал за всички нас. Този идеал обаче не е изсмукан от пръстите, не е постулиран метафизически и интуитивно-мистически, а е научно обобщение на самия обективно-реален ход на цялата човешка история и особено и по-специално на историята на борбите на работническата класа в съюз с трудещите се селяни и народната интелигенция. Нашият естетически идеал е от същото естество, само че той е именно естетически, т. е. отнася се до ония исторически задачи и цели от естетическо естество, които работническата класа и цялото прогресивно човечество заедно с нея си поставят съобразно с обективно-реалния ход на цялото историческо развитие, с неговите обективно-реални възможности и тенденции. А оформен веднаж именно така като висш естетически идеал, качествено различен от естетическите идеали на всички предходни обществено-исторически формации и класи, той може да ни служи и действително ни служи като основа или отправна точка не само за правилното научно обяснение на явленията на изкуството, но и за тяхната правилна преценка с оглед на това дали и доколко те ни водят до осъществяването на висшия естетически идеал, или пък ни отдалечават от неговото осъществяване. И в този смисъл именно ние можем да говорим и говорим за норми в естетиката, както говорим за норми в стопанския

живот, в строителството, в етиката, в педагогиката и т. н. Тези норми обаче нямат нищо общо със субективистично-идеалистическите и интуитивистично-мистически норми на Кантовата, пък дори и на Хегеловата естетика, за да не говорим за естетиката на техните съвременни епигони — идеалисти, субективисти и мистици.

Това се вижда особено ясно в литературната и изобщо в художествената критика, която изпълнява по същество роля на приложна естетика, на приложна литературна теория и методология. Въпросът за литературната критика и за художествената критика изобщо е много интересен и важен и същевременно много сложен и труден. Но той не влиза в обсега на настоящата статия и с него ще имаме случаи да се занимаем по-специално по-нататък в отделни лекции или в отделни статии на страниците на нашето списание.

Във всеки случай може да се каже още сега, че естетиката изпълнява по отношение на литературната и изобщо на художествената критика роля, подобна на ролята, която изпълнява например теоретическата биология по отношение на приложната агробиология. Понеже по този въпрос вече съм писал в работата си „Изкуство и живот“, ще се задоволя засега с току-що казаното.

Накрая ще повторя още веднаж, че авторът на тази статия не смята, че всичко казано в нея е последна дума по въпроса за естетиката или, по-точно, за марксистко-ленинската естетика като наука, тъй като, ще повторя пак, този въпрос, за да се реши действително правилно и цялостно, ще трябва да бъдат разработени всички ония основни въпроси на естетиката, за които стана дума още в първата статия и за които неведнаж ще става дума и занапред на страниците на „Литературна мисъл“.



БОРИС ДЕЛЧЕВ

ДИМИТЪР БОЯДЖИЕВ

Хвърли ли човек поглед към миналото на литературата, много често му се натрапва сравнението, че творците на художествени ценности приличат на благородните метали. Случаят може да ги затрупа с пръстта на пренебрежението, няколко поколения могат да минат равнодушни покрай техните забравени гробове, но рано или късно те ще бъдат изровени от иманярите на културата. И тогава, излезли отново на бял свят, те заблестяват с познатия галещ поглед на старото злато, който радва окоето и не се плаши от влагата на времето.

Тази съдба на несправедливо хвърлените във временна забора беше отредена за доста години и на изящния лирик Димитър Бояджиев. Но като всички свои събратя от всички времена и той надделя наложената му несправедливост, за да се покаже на читателите от следващите поколения в своя пълен ръст.

Димитър Бояджиев (1880—1911), може би единствен от добрите ни поети на миналото, и до сега не е застъпен с нито една своя творба в нито едно ръководство по литература. Затова учащите се, които се ограничават с школското образование, нямат понятие за неговото творчество и дори не познават името му. Но за сметка на това най-добрите неговии стихотворения, минали през изпитанието на времето и намерили място в добрите антологии от последните три десетилетия, се помнят наизуст от всички, които живеят с вълненията на българската поезия. Жизненият път на поета не е очертан досега от нито един биографически очерк, но неговият образ, обкръжен от тайната на трагичния му край, става все по-близък на нашите читатели. И днес вече творческото дело на поета, макар все още недостатъчно познато, не се отрича от никой истински ценител на българското художествено слово.

★

Димитър Бояджиев е от онези поети, които печелят нашето съчувствие не само със своите песни, но и със своята съдба, със своята личност, неотделима от техните най-съкровени поетически вълнения.

Взрете се във физическия образ на този млад човек¹ и вие ще добиете впечатление, че препрочитате някоя от неговите елегии. От портрета ви гледат добри кротки очи, чийто поглед, помътен от някаква тъга, се старае да проникне отгатък видимостта на нещата. Голямото открито чело на мъдрец и продълговатото изтощено лице — правилно, нежно и мо-

¹ Интересни данни за физическия и духовен портрет на Димитър Бояджиев дават Александър Божинов (статия „Нашият приятел“ към второто издание на „Стихотворения“ от 1940 г.) и Петър Нейков (в книгата си „Техните образи“, София, 1955 г., стр. 116 и сл.).

мински хубаво — разкрива физическия образ на вродено душевно изящество. Рядката младежка брада, избуялите мустаци и гъстата къдрава коса, надвиснала небрежно над очите, придават на поета някаква апостолска, почти неземна причудливост, характерна най-често за хората, чиято душевност не обхваща дребните практически грижи на всекидневието. От целия образ лъха сдържаност, душевна чистота и чувствителност. Такъв вид имат обикновено тихите дълбоки натури, съсредоточени в себе си, които зад външното спокойствие ревниво крият напрегнат емоционален живот, без най-често да му дават обекчаващ израз чрез доверяването на близък човек или чрез някаква външна активност. Това са хора на обуздания възторг и несподелената болка, на спотаената радост и на мълчаливото страдание, на тихото вътрешно горене, което опожарява, но не дава пламък.

Познатите и близките на поета са почти единомисленици в характеристиката, която му дават. Те го описват като мълчалив, тих и сантиментален мечтател, с изострена чувствителност и с крехко здраве на отшелник, винаги усмихнат и винаги ласкав към другите. Неговата чистосърдечна усмивка обаче, родена от любвеобилност и топлота към човека, е сдържана и нито предразполага към свойщина, нито потулва сянката на меланхолия, паднала върху лицето му. Той е пестелив на думите, и макар да е чужд на недоверчивостта, избягва общуването, не допуска никого до своя съкровен вътрешен свят, предпочита да остане сам в мълчалив разговор със себе си. Поради това дори и най-близките му хора, домашни и приятели, не са могли да проникнат до неговите душевни трепети, да узнаят неговите съмнения, да облекчат страданията му. Само понякога те са успявали да доловят неговата спотаена скръб, без да си дават достатъчно сметка за нейните причини и за нейните възможни трагични последици. Не случайно някои от тях едва след смъртта му узнаха, че бяха общували с един от приживе неразпознатите светли образи на епохата.

Въпреки своя затворен и необщителен характер, Димитър Бояджиев беше далече от всякаква себичност и човеконенавистничество. Той търси средата на своите близки и на литературната бохема от своето време, макар да предпочита мълчаливото общуване с нея, пише хумор, макар този хумор да излъчва меланхоличен дъх, обича живота и желае да вкуси от неговите прелести, макар често да го връхлитат мъчителни съмнения. Той е от крехките цветя на човешкия род, които въпреки своята нежна структура са напълно жизнеспособни, стига да бъдат поставени в обществена атмосфера, подходяща за тяхното естество, стига да намерят широко съчувствие, разбиране и отклик на своите вълнения. В такъв случай недовъзможността им би се смекчила и нахлулата у тях озонирана струя би разпръснала задухата на раздвоението, би подсилила тяхната жизненост и би дала тласък на техния порив. Но Димитър Бояджиев не беше от щастливците. Той се роди и живя в преходната епоха между двете столетия, когато ентусиазмът на Възраждането беше заглъхнал и когато великите идеи за обществено преустройство още не бяха проникнали дълбоко сред народа, не бяха станали значителна обществена сила. В онези години жаждата за натрупване на материални богатства беше изтласкала на заден план ламтежа към култура, паричната страст задушаваше артистичните пориви и само неголям брой самоотвержени просветители залягаха да озарят съзнанието на младата още работническа класа в България с идеите на социализма. Поетът почувствува за известно време повей на новите обществени мечтания, но не можа да устои срещу злетворните влияния

на времето и не остана за дълго при хората на бъдещето, за да се подкрепи от тяхното оздравително въздействие. И естествено, това улесни пристъпите на меланхолията, подхранена от нищетата и лишенията на неговата мъчителна младост.

★

Ако проследи онова, което е писано върху Димитър Бояджиев, човек ще добие впечатлението, че поетът е останал затворен изключително в света на своите индивидуални възвращения, че не е излизал вън от кръга на личните си страдания. Това се дължи на факта, че повечето от неговите тълкуватели обикновено са се ограничавали с преценката на по-късните му работи, без да градят своите твърдения върху цялостното му творчество и без да държат сметка за неговия развой като художник и човек. Но това схващане е едностранчиво и не отговаря на историческата истина. То не дава възможност да се разбере както основният патос на младежките му работи, тъй и някои от характерните черти на зрялото му творчество.

Бащата на поета Иван Бояджиев, който на младини, преди да потърси препитанието си в Пазарджик, е пасял чуждите стада по склоновете на Родопите, е бил не само вещ майстор в бояджийския занаят, а и природно умен човек, с богата душевност и с културни влечения, които го издигали над неговата среда¹. Ограмотил се с лични усилия и почувствувал потребата от общуване, той разширява своя кръг на познати и се сближава с някои интелектуалци от града, в това число и с някои от привържениците на идеята за революционно-обществено преустройство. Това обкръжение дава храна на неговото природно ученолюбие и подсилва охотата му за четене. Така в неговата къща започват все по-често и по-често да проникват някои популярни книги и периодични издания. Когато той умира и остава в тежко състояние своята съпруга и многобройната си челяд, в семейството съществува вече известна културна традиция, която не изчезва и през настъпилите тежки години. Тя оказва влияние и върху най-големия му син — върху бъдещия поет.

При смъртта на бащата, Димитър Бояджиев е още дете. И поради невръстността си, и поради липсата на практически усет той не може да продължи работата на баща си и нищетата скоро похлопва на портите. Но младият човек, заплашен вече от туберкулозно заболяване, носи у себе си бащината схватливост и ученолюбие, семейната среда е и негова среда, близките на родителите му са и негови близки. Добитото домашно възпитание и ласкавата предупредителност на майката подхранват естествената благост и чувствителност на неговия характер. Четенето на художествена литература, към която младежът е проявил влечение още от най-ранни години, и особено четенето на „Клетниците“, които са били настолна книга за цялото семейство, са подсилили неговата любов към бедните и онеправданите. По-късно той се сближава с някои от пионерите на социализма в своя град² и под тяхно влияние неговите хумани-

¹ Данните за семейната обстановка и за ранните години на поета са събрани от неговите близки: от брат му Иван Бояджиев, с когото лично съм разговарял, и от сестра му Евгения Попова, получени чрез Иван Сестримски.

² Установено е, че и бащата и синът Димитър Бояджиев са били близки на Георги Стефанов — учител в града, а по-сетне адвокат, който е бил основател на първата социалдемократическа организация в Пазарджик. Очевидно за него говори и Петър Нейков в книгата си „Техните образи“ (София 1955 г., стр. 122) и с право подчертава положителното му влияние върху бъдещия поет. Обаче не може да се приеме, че през юношеството си Димитър Бояджиев е бил деловодител в адвокатското му бюро: Георги Стефанов става адвокат много по-късно — към 1900 г.

тарни вълнения започват да се осмислят и да придобиват определен мирогледен характер. Брошурната литература завършва процеса на узряване и седемнадесетгодишният юноша вече се смята достатъчно подготвен не само да изучава социалните въпроси, а и да пише върху тях от гледището на социализма. И то да пише не където и да било, а в централния теоретически орган на социалдемократическата партия. За това свидетелствуват две негови рецензии в първата годишнина на списание „Ново време“: едната върху книгата на И. Кетлер „Какво нещо е женската еманципация“ и другата върху брошурата на Георги Плеханов „Работническото движение в Русия“.¹

Тези рецензии изненадват и днес с ясната логическа мисъл, с убедителността на доводите и със своя стегнат публицистичен език.

Младият автор не се задоволява само да излага съдържанието на книгите, които разглежда, а насочва своето внимание върху самата същност на засегнатия проблем и взема принципно отношение към него. Когато възгледите на автора не отговарят на неговите, той не се колебае да ги подложи на критика.

Така, като се спира върху книгата „Какво нещо е женската еманципация“, Димитър Бояджиев открито казва: „Мненията, които се прокарват в нея по женския въпрос, ни се виждат малко о с т а р е л и за сегашното състояние на този въпрос, а средствата, които се препоръчват — малко наивни“. В какво вижда той несъстоятелността на схващанията, защитавани от авторката? В това, че тя отъждествява еманципацията с формалното равнопоставяне пред законите или, както той обобщава възгледа ѝ: „мъжете да позволят на жената да заема длъжности и служби по всички клонове на науката и промишлеността“. Ако това е същността на проблема, както си въобразява авторката, тогава и средствата за неговото разширяване ще стоят на същото принципно равнище: „достатъчна е добрата воля на немските мъже и жени — казва младият рецензент не без ирония — и всичко ще се свърши повече от добре“. Но в това ли се състои еманципацията на жената — една от великите освободителни задачи на човечеството? Не в това, разбира се. И той казва: „Според нас, нито същността на женската еманципация се състои в това, нито пък средствата са тези“. Накрая, отбил неправилните схващания на авторката, Димитър Бояджиев изтъква своето становище. „Женският въпрос — пише той — е въпрос социален, въпрос свързан с коренни промени в общественото устройство. Докато не се осъществят тези промени, женската свобода ще бъде само голи думи. А тези промени, това социализиране на обществото е повикан да осъществи пролетариатът. И ето защо жената трябва да се нареди заедно с него в редовете на борбата и заедно с него да се бори за своята свобода“.

В рецензията върху книгата на Плеханов, след като споделя с читателя някои данни от прочетеното, Димитър Бояджиев насочва своя поглед към характера на съществуващото до тогава революционно движение в

¹ Първата от тези статии е публикувана в кн. 6, а втората в кн. 7 на списание „Ново време“ (год. I, 1897). И двете са подписани с инициали Д. И. Б-ев. Сестрата на поета си спомня, че по поръчение на своя брат лично е отнесла плик с материали (не стихове) в Пловдив, където е следвала гимназия по това време, и ги е предала на Вела Благоева. Димитър Бояджиев, както потвърждава тя пред Иван Сестримски, с нетърпение чакал да види отпечатани работите си.

Друга статия на поета с подпис Д. И. Б. намираме в г. II, кн. 1 на сп. „Ново време“ (1898).

Русия. „Революционните движения до сега, в теоретическо отношение — пише той — представляваха малко или много утопически вреди, а в практическо — руските революционери, с някои малки изключения, не са отивали по-далече от терора. И затова единичните усилия на досегашните революционери, геройската им самоотверженост и непоколебимост не са направили нищо, или почти нищо, за руския народ“. И по-натък, в съпоставка с миналото, той изтъква настъпилата промяна в характера на руското революционно движение, което започва да заменя утопическите мечтания с идеите на научния социализъм и усилията на отделните дейци — с масовото движение на една нова обществена сила: работническата класа, станала „вече сила, и сила мощна“. „Чак сега. . . руският безправен работник — продължава той — ще почне да съзнава, че за неговото по-нататъшно развитие е нужна политическа свобода, и че тази свобода той трябва да извоюва със собствените си мощи“. И авторът на рецензията заключава с тържествуващ политически оптимизъм: „Крепостите и Сибир не ще могат да одържат вече руския царизъм. Неговите дни са прочетени и дните на цялата европейска реакция“.

Както се вижда, независимо от някои неточности, наложени от духа на времето, Димитър Бояджиев говори с езика на убеден социалист, запознат с основните обществено-политически проблеми на своето време.

Наистина, може да се предположи, че ръкописите на седемнайсетгодишния юноша, минали през ръцете на Димитър Благоев, са претърпели някакви редакционни поправки, както често пъти става в такива случаи. Не е изключено дори в тях да са добавени и някои отделни пасажки. Във всеки случай рецензиите са изградени много здраво, отделните периоди са свързани логически един с друг и нищо не говори за външна намеса. При това положение трябва да приемем, че дори в тях и да са били нанесени някакви редакционни поправки, тези поправки са били напълно в духа на писаното и не са засегали по същество основните положения на изложението. Както и да е, не подлежи на спор, че по това време техният автор е боравел твърде умело с писменото слово, живял е с парливите проблеми на съвременността и е имал към тях изработено социалистическо отношение. В неговите първи печатани работи личи оформящият се вече млад писател.

★

Същевременно, както си спомнят неговите близки, Димитър Бояджиев е пишел и стихове. За жалост тези стихове не са запазени и ние не можем да съдим пряко за техните идейни и художествени качества. По всичко изглежда обаче, че колкото и несръчни, те не ще да са били просто любителски опити по стихосложение, през които минават голям брой от младежите на тази възраст, а сигурни проявяващи на поетическо дарование. Това се потвърждава от факта, че те са направили впечатление на вещи хора в литературата и са създали известност на поета въсред местната градска интелигенция. Можем да допуснем, че някои от тези младежки поетически произведения са били изпращани за печат и може би едно внимателно изследване ще открие дири от тях в тогавашните вестници и списания. Но дори и да не се открият такива литературни отломки от този ранен период, ние можем да съдим за характера на поетическите възгледи, с които е живял младият поет, по някои съществуващи околни данни. Това са няколко негови превода на стихотворения от С. Я. Надсон, публикувани

във втората и третата годишнина на списание „Ново време“¹ — първите му стихотворни работи, известни на нас досега.

Какво показват тези преводи?

Те потвърждават по безсъмнен начин, че юношата Димитър Бояджиев е водел напрегнат културен живот. Той не се е задоволявал с това да прави първите си стъпки в поезията и да следи проявите на българската литература, а се е стараел още да се добере до творчеството на някои чужди поети. Макар смъртта на бащата да прекъсва неговото образование, той успява да изучи достатъчно руски език, за да се ползува в оригинал от руската литература и дори да се реши на тази възраст да превежда. И изборът му пада върху стихотворенията на С. Я. Надсон. Случайно ли е това? Не е случайно. В края на века С. Я. Надсон стана широко известен поет в средата на народническата и революционно настроена интелигенция в Русия и у нас, която се занимаваше с проблемите за социално преустройство. Неговите стихове, пропити от любов към народа, можеха много често да се намерят и в някои периодични издания със социалистическа насока. По всяка вероятност Димитър Бояджиев най-напред е срещнал името на своя руски събрат в някои от българските списания, заинтересувал се е за неговата поезия и след това е потърсил стихотворенията му в руската периодика и в руските книги, които в онази епоха широко и безпрепятствено проникваха у нас.

Сантиментално-правоучителната муза на С. Я. Надсон ще се е харесала на нашия поет преди всичко със своето съчувствие към страдащите и отритнатите, със своите социални мечтания. Нейният сълзлив хуманитарен патос без съмнение е съвпадал с неговите вълнения, с порива на един младеж, отправил поглед към бъдещето — един младеж, който обичаше хората и желал да бъде обичан.

Тълпата не мрази! Понявга нека тя
е пуста и дребнава, и бездушна.
Но има часове, кога пред теб стои
не жалката тълпа — робиня малодушна,
а божество — тълпа, титан — тълпа! . . .
Пред нея ти си крив: когато тя страдай,
ти с нея не страдайш. . . Ти, неин роден син,
избягваш я без срам, когато тя ридай
и любиш издалеч и чувствуваш самин! . . .
Върви се слей със ней! . . . Иди при ней тогаз,
когато е измъчена жестоко,
за да те срещне тя с отворени ръце
и със признание искрено, дълбоко! . . .

Лесно е да се разбере, че тези стихове на С. Я. Надсон, все едно какви са художествените им качества, са намерили лесен отзвук в едно съзнание, почувствувало вече първия полъх на социалистическите идеи.

Но, по всичко изглежда, не само любовта към народа и социалните мечтания са допаднали на нашия поет. Минал през заплахата на тежко гръдно заболяване,² потиснат от страха за неизцеримост и от голяма нищета, Димитър Бояджиев е живял с тревогата на пожертвувания човек. Затова сигурно той много остро е почувствувал воплите на С. Я. Надсон,

¹ Сп. „Ново време“, год. II, кн. 11/1898 и год. III, кн. 1/1899. Подпис на преводача: Д. Ив. Бояджиев. По всичко личи, че преводите са изпратени в редакцията наведнаж и поради значителния им обем са отпечатани в две книжки.

² Няколко лета младият Димитър Бояджиев е бил отвеждан в Чепинското корито, за да укрепва здравето си.

неговата непреодолима скръб и обреченост. Можем да допуснем с голяма вероятност, че в неговата съдба той е прозирал своята предполагаема бъдеща съдба, че е открил в него свой брат по злощастие.

Потвърждение за това намираме в друго едно от преводните стихотворения в „Ново време“:

Понякога, злочест, презирам се аз сам —
до толкоз съм безпомощен. Страдая,
че нямам мъжество, та с собствена ръка
на свойте клетки дни да туря скоро края. . .
За мен си не скърбя: в житейските вълни
загиват хиляди безпомощни кат мене.
Но само ми е жал, че нямам сили аз
народа да спася от тежко робско бreme.
Ах, жал ми е. Живот без цел ще догори
и няма аз борец да съм между борците,
а само отдалеч. със завист във гърди,
ще гледам как стърчат тям тръне по главите.

Ако сравним този превод със стихотворението „Вечерен трепет“, което е писано четиринайсет години по-късно и представлява предсмъртен вик на поета, ще бъдем изненадани от един неочакван факт: и в едното и в другото се прави тревожна възхвала на самоубийството („гневната разплата“), и в едното и другото, макар съдържано, смъртта е въздигната в единствено възможно избавление. Димитър Бояджиев завършва своя творчески и земен живот със същия мотив на отчаяние, с който е започнал някога в най-ранната си младост. Имаме ли основание да смятаме това за игра на сляпата случайност? Нямаме никакво основание. Напротив, ако проследим етапите, през които е минал поетът, ще дойдем до пооснователното заключение, че той е намерил в преводния стихотворен текст на С. Я. Надсон една своя мисъл, която е послужила за негласно мото на много от неговите най-съкровени поетически възмущения. Тази мисъл, усмирявана от оптимистичния полет на първата младост или пък потулвана от един необщителен характер, понякога е била изтласквана в потайните кътища на неговото съзнание, друг път е оставала незабелязана, но никога не е изчезвала и не е преставала да витае над него като злокобна закана. За това говори не само безнадеждността на елегите му от последните години на неговия живот, а и горестната тревога на някои от младежките му стихотворения, в които повишеното оптимистично настроение е прорязано на места от внезапните светкавици на тежки предчувствия.

*

След краткотрайното сътрудничество в списание „Ново време“, следите на Димитър Бояджиев се губят. Очевидно, грижите на младия човек по издръжката на осиротялото семейство са му отнемали много време, потискали са творческите му възмущения и са пречели на литературната му работа. Само така може да се обясни последвалото продължително откъсване от периодичните издания. За един неукрепнал поет със слаби вътрешни потиви такова откъсване би се оказало фатално: чрез нарушаване на редовния творчески обмен, така необходим за всеки художник на словото, то би го оставило да затъне в дребните грижи на повседневието и би му преградило за винаги пътя към поезията. Димитър Бояджиев обаче не е от случайните гости на изкуството, чието вдъхновение гасне като

искра при първия досег с неблагоприятните условия. Въпреки своето провинциално уединение, въпреки всички лични несгоди младият поет продължава да следи развой на нашата литература, да живее с нейните проблеми и сам да пише. В неговата папка е имало не едно приемливо стихотворение и навярно само порасналите му изисквания към поезията и неговата вродена стеснителност са му пречели да търси достъп до периодичния печат. Необходим е бил външен тласък, който да го раздвижи, и морална подкрепа, която да му вдъхне по-голяма вяра в собствените сили, за да се разкрият пред него изгледите на литературното поприще. И за щастие случаят създава тези необходими условия.

И в миналото, както и днес, поетите са писали стихове не от безделица, а за да установят чрез тях духовно общуване с хората. Каквото и наслаждение да носи творческата работа, тя не ги удовлетворява, ако радостта от нея не е споделена, ако съкровено вълнение не е трогнало поне един съпричастник. Затова тъй или иначе поетът търси достъп до другите: ако не чрез публична изява, то поне чрез личното доверяване. От това правило, разбира се, не е могъл да прави изключение и младият Димитър Бояджиев. Той също е търсел близки хора, за да им довери своите поетически трепети, да чака от тях отзвук и съчувствие, така необходими за създаване на самоувереност и емоционално напрежение у твореца. И кръгът на посветените в неговата литературна работа се разширява, за да стигне един ден до хора, които са вземали дейно участие в тогавашния периодичен печат. Това именно дава нова насока на неговата гражданска и творческа биография.

И наистина, Димитър Бояджиев се възползува от препоръката на свои близки и при едно посещение в Пазарджик на Велчо Т. Велчев,¹ негов съгражданин и редактор на списание „Летописи“, му се представя. Тетрадката с ръкописи е разтворена, стихотворенията са прочетени и в тях неочаквано е открита сигурна следа на поетическо дарование. Младият свенлив човек, без съмнение горещо препоръчан от свои близки и познати, сигурно е направил добро впечатление със своята сдържаност, и естествено се е поставил въпросът как да му се помогне. Редакторът на „Летописи“ се връща в София, може би с ръкописи в джоба, и разбира се, споделя своите впечатления с най-близкия си човек — с Константин Величков, който е политически директор на списанието и същевременно най-компетентен в него по проблемите на литературата. И човек лесно може да си представи как се е откликнал големият ентузиаст, който се числеше към една консервативна партия и пишеше тромави стихове, но имаше добро и отзивчиво сърце. Той си е спомнил навярно, че неизвестният млад човек ще е син на неговия връстник, съгражданин и съквартилаец, на някогашния занаятчийски калфа Иван Бояджиев, и обичайната му грижа към човека ще се е подсилила от едно съвсем естествено любопитство: да видим дали пък това не е някой действително одарен нашенец. И в стиховете на непознатия, колкото и сурови още, той е доловил дъха и тревогата на един поет със сигурно дарование. Оттук вече лесно се е стигнало до вземане на решения. Наскоро младият момък е назначен на работа в Дирекцията на печата при министерството на външните работи и се установява в София. Скрит зад старото си родово име, в началото

¹ Разпитан от нас с Иван Сестримски, Велчо Т. Велчев потвърди случая, но не можа да възстанови почти никакви подробности.

² Когато точно се е преселил в София и кога е постъпил в министерството — за сега не е установено. Но по всяка вероятност в архивите биха се намерили някакви данни в тази насока.

на 1901 година почти едновременно той се появява с оригинални стихове в две от големите тогавашни списания: „Общо дело“ и „Летописи“. Навярно след това вече той е привлечен и за уредник на второто от тях. Така, неизвестно дали от стеснение или поради някакви други причини, в София той започва един вид двойствено съществуване: млад дипломат Димитър Бояджиев и млад поет Димитър Ивчов. И това продължава неизменно цели три години — до края на сътрудничеството му в „Летописи“, с което приключва един етап от неговата творческа дейност.

В столицата Димитър Бояджиев намира несравнено по-благоприятни условия за работа. Новото му служебно положение намалява трудностите по издръжката на семейството, литературната среда, в която попада, му помага да разшири своята култура и да получи по-големи потиви към творчество. Той чете български и чужди писатели, предимно руски, изучава френски език, започва да пише по-редовно. Така в продължение на три години той е един от най-дейните сътрудници на списание „Летописи“: почти няма брой, в който да не е поместен негов оригинален или преводен материал. Изобщо, може да се каже, че той навлиза в нашата литература преди всичко благодарение на помощта и гостоприемството, които му бяха оказани от кръга около Константин Величков. Наистина, този кръг не му даде творчески образци, нито го утвърди като значително име, но без неговия начален тласък достъпът на поета до писателските среди щеше да бъде по-труден и над неговото бъдеще щяха да тежат повече неизвестности.

Попечителството на списание „Летописи“ обаче не е било тиранично. То не е преграждало пътя на Димитър Бояджиев към другите литературни огнища в страната, нито го е обвързвало с някакви идейни изисквания. Не случайно по същото време той е сътрудничел на списание „Общо дело“ и е поддържал някои от създадените си вече лични и идейни връзки със социалистите. Това показва и този на пръв поглед дребен факт, че поетът след идването си в София превежда от руски и дава за печат брошурата на Георги Плеханов „Декемврийското въстание“.¹ Но въпреки всичко и служебните му задължения, и неговата нова литературна среда бавно го отдалечават от социалистическите настроения, за да го потопят в зараждащата се у нас литературна бохема. А това не можеше тъй или иначе да не се отрази и върху неговите поетически вълнения.

*

Първите стихотворения на Димитър Бояджиев, публикувани в списание „Общо дело“, както сочи отбелязаната под тях датировка, са писани значително преди появяването им в печата и сигурно са донесени от провинцията. Те са изградени несръчно, говорят за много слабо боравене с изразните средства и не носят почти никакъв белег на индивидуално виждане. Те са внушени от отвличен социален идеал със сантиментално-народническа багра и са просмукани от силно елегично чувство, изразено доста възнишно, зад което се долавя мъчителната тревога на обречен човек:

Безсилен роб съм на злочестата орисия!

.
. Осъден съм горчива чаша да изпия
да влача на теглото черния хомот!

¹ Г. Плеханов — Декемврийското въстание. Варна, 1902 год. Издание на Георги Бакалов. Превел Д. Бояджиев.

Това чувство, разбира се, е създадено под влияние на една угнетителна действителност и има социални корени, но то минава през личната съдба на поета, разпалва се от негови вътрешни предразположения и макар в зародиш се проявява още тук с подчертан тревожен драматизъм. Така трябва да се обясни и причината на това иначе непонятно облазяване: „Щастливи вий, със светли скърби във сърцата“.

Тези първи стихотворения на Димитър Бояджиев са писани очевидно под влияние на С. Я. Надсон. Това личи и от общата им идейна насока, и от интонацията им. За него подсказва и раздвоеното между съзнанието за граждански дълг и лична безпомощност:

Аз виждам: татък из простори тъмни пламък буен светл
и в кървав зар облени, тамо се борци тълпят,
но ах, напразно в изтълпение простирам си ръцете:
аз роб съм на неволи черни — друг е моят път. . .

Строго погледнато, това четиристишие е преповторение на едно от преведените стихотворения на С. Я. Надсон.

Следващата стихотворна поредица на Димитър Бояджиев, печатана месец по-късно в списание „Летописи“, говори вече за пораснали изисквания и възможности. В нея за първи път се долавя присъствието на един творец, който се старее да преодолее чуждите навеи и да следва повелите на собствените си вълнения. В най-добрите късове авторът е съумял да постигне една яснота на замисъла, една простота на образа и една сбитост на езиковия израз, които за онзи етап на неговото развитие са почти невероятни. Такива са „Ще дойде ден“ и „Силует“, които могат да се смятат за първите зрели работи на Димитър Бояджиев. Целостни като замисъл и емоция, здраво изградени и лаконични, те не са загубили и днес своята прелест и сила на внушение, колкото тяхната тревога и да е далече от нашата съвременност.

Тази поредица е характерна с това, че в нея безизходният елегичен драматизъм е обуздан от далечно предусещане за избавление. Разбира се, това е все още неопределена надежда пред бъдещето, която не успява да разпръсне тъмните облаци на скръбта и угнетението. Поетът чувства, че „Незайна тма пленила е духът“ и че „отраден лъч тя няма там да пусне“ и все пак той посреща злощастията с твърдост: наистина, „без смях на устни“, но същевременно и „без сълзи на очи“. Страданието огрубява сърцето и го изпълва със злоба и мъст, без обаче да сподави упованието, колкото и неопределено да е то. Поетът вярва в утрешния ден на справедливост и неговият граждански повик, макар през горчивина, звучи оптимистично:

Не до тогава си крепи духът,
не падай малодушно в своя път.

★

Всичките последващи стихотворения на Димитър Бояджиев от този период идейно и емоционално се движат между полюсните крайности на жизнерадостта и отчаянието. Поетът сам разбира това и рисува своето душевно състояние като „хаос неизходен“, който се проявява в редуването на „Сълзи и радост. . . радост и сълзи“. Когато четете тези младежки стихотворения, в първия момент човек остава с впечатление, че те са родени от една неустановена душевност, която без усилия сама избира

бял или черен фон за своите проявления. При по-внимателно вникване в тях обаче се оказва, че това впечатление е погрешно. Онова, което в първия момент изглежда произволно и хаотично в тези стихотворения, всъщност е проява на сложна вътрешна борба. Идейният и емоционален свят на поета има свое средище и е цялостен, въпреки колебанията, въпреки променливостта в настроенията.

В тези първи стихотворения, макар често напоени със скръб, проличава младият чувствителен творец, който обича живота, вярва в човека и мечтае за радости. Той би могъл да бъде щастлив, ако живееше в обстановка на духовно възраждане, ако неговите хуманитарни копнежи бяха споделени, ако срещнеше съчувствие и разбиране. Но действителността е мрачна и сурова, миропомазаните владетели на живота, които го заобикалят, са зли, безсърдечни и глухи към болките и страданията на човека. В такава отровна атмосфера поривът слабее, жизнерадостта припламва и гасне, упованието пред бъдещето избледнява и се превръща постепенно в призрачна надежда на безпочвен мечтател. Поетът обаче не желае да отстъпи пред първите трудности, създадени от един користен и враждебен на него свят, не желае да потуши в себе си благородния стремеж на първата младост, а предпочита съпротивата. И от този сблъсък се пораждаат сложни вътрешно противоречиви настроения, в които неотделимо се преплитат радост и скръб, увереност и съмнение, оптимизъм и песимизъм — чувства, обикновено несъгласуеми едно с друго, които изненадват читателя и остават впечатление на душевна нестройност.

Първата тревога, която връхлита Димитър Бояджиев в стремежа му към щастие, е коварният призрак на съмнението. Това най-добре е изразено в стихотворението „Октави“ — една от най-характерните, макар и не най-завършената негова творба от този период. Тъкмо в моменти на повишено настроение, когато възторгът на двайсетте му години изглежда ненакърним, някакъв демон-изкусител се вмъква в неговото съзнание и му нашепва, че той не ще намери търсените отзивчиви сърца сред тази „паплач безобразна“, която го заобикаля, че чаканият от него „ден на радост“ е пуста и безсмислена надежда. Но поетът се уповава на своите сили и младост и не се поддава на заплахите, не унива от предричаните трудности и несполуки. Той е изпълнен с увереност, че дори животът да остане „нерадостен и клет“, все ще му се удаде да намери нягде малко кътче за своето щастие и ще заживее в свой „собствен свят“ от „бянове лазурни“, необезпокояван от световните бури. И действително, в този момент на младежки устрем меланхолията и мрачните мисли, колкото и настойчив да е понякога техният натиск, не го водят до отчаяние и безизходност. Достатъчно е понякога очарованието на един пролетен ден („Пролет“) или възродителната сила на полския пейзаж, населен от осанката на „селянина с голите гърди“ („Весело се слънцето усмихва. . .“), за да се заличи и последната следа от угнетение и в съзнанието да прокънтят радостните „заветни думи“:

Додето има пролет на земята,
с цветя, със песни — над човешки дух
за вечна власт безсилна е тъгата.

В такива минути тревожните съмнения и драматичната вътрешна неудовлетвореност изглеждат отстранени, вратата в бъдещето ненакърнима. Но очакванията на поета да намери спокоен пристан сред бурния „от векове бушуващ океан“ се оказват напразни и простите радости на живота,

които дотогава подклаждат навремени неговите надежди, от ден на ден започват да го спохождат все по-рядко и по-рядко. Безпросветното всекидневие затрупва душата му със саждите на горчивината, овладява го непреодолим смут, скръбта и угнетението, намерили благоприятна почва в едно вече затвърдено предразположение, стават всевластни господари на неговите мисли и вълнения. Поетът е дълбоко разтърсен и страда не само от житейските несгоди и от безсърдечието на околните, а и от една вътрешна неудовлетвореност, от непреодолим вътрешен смут:

Във мрачна и незнайна пустотия,
далеко от „световните борби“,
аз лесно бих избягал, може би, —
но, боже, де от себе да се скрия?

С това съзнание за безизходност са изгорени и последните мостове към надеждата. Остава открит само пътя на отчаянието, намерил израз в мрачната философска сентенция:

Страдай — мълчи. Ей смисла лих
на непосилна орисия.

Разбира се, дори когато покори напълно съзнанието, скръбта не може да потуши напора на младата кръв. Поетът страда, но както всички хора на неговите години обича и желае да бъде обичан. Затова колкото и голяма да е неговата безнадеждност, все пак има моменти, в които той изглежда щастлив и напълно безгрижен: това са онези моменти, когато намери взаимност на своите чувства и, отхвърлил за кратко товара на угнетителната действителност, се отдава до самозабрава на своето увлечение. За такива просветления от бързопреходна радост свидетелствуват стихотворения като „Поздрав до Беатриче“ и „Бяла нощ“. Отделно взети, те не говорят нищо за разразилата се драма у поета и създават впечатление на душевна ведрина и оптимизъм. И наистина, няма нищо по-игриво и по-възторжено от пасторалните четиристишия на „Поздрав до Беатриче“:

Много здраве, либе мило,
от усойте и горите,
дето в ден щастлив бродихме
упоени и честити!

Поздрав с драгост ти изпращат
и потоците пенливи,
и зефирите усойни,
и цветята миризливи.

Но епикурейската веселост на тези стихове, която проблясва внезапно и внезапно изчезва, не изменя с нищо общото мрачно настроение, обзело Димитър Бояджиев. Тя е само моментен отдиш на един отчаян, откъснат миг на опиянение, което напомня опиянението от хашиша: когато измамното блаженство изчезне и човек се върне към действителността, угнетението му е още по-голямо. И поетът има ясно съзнание за нетрайността на това наслаждение, което може да утоли жаждата плът и да поласкае сетивата, без обаче да осмисли живота и да възвърне вярата в бъдещето. За него то не е нещо повече от една моментна „забрана“. Тъкмо това той казва и на своята любима в едноименното стихотворение:

Дни бѣдни? — О, болката люта
не искам на техни хомот!
С едничка подобна минута
нек стопим безсмислен живот!

Макар всичките стихове на Димитър Бояджиев от първия период на неговото развитие да говорят за едно непрекъснато редуване на „сълзи и радост. . . радост и сълзи“, все пак в тях се забелязва видима и много указателна промяна на първоначалното основно настроение.

В какво се състои тази промяна?

Преди всичко в ранните стихове на поета, независимо от миньорния им тон, има по-определени социални нотки, чувствува се повече жизненост, долавя се по-голямо упование в живота и в бъдещето. Не можеше и да бъде иначе с един млад човек, който в своето юношество беше минал през народническо-социалистическите настроения и както твърдят някои негови познати,¹ продължавал известно време и по-късно да живее с тях. Освен това перспективите за някакво избавление, които се очертават пред него при идването му в столицата, сигурно са подхранили надеждите му, подсилили са неговия ламтеж към живот и са възпрели пристъпите на една дълбоко вкоренена меланхолия. Бъдещето обаче не се оказва така щастливо и така ласкаво, каквото се е очаквало. Наистина в София младият поет попада в среда, която за известно време държи будни неговите литературни интереси и дава известен тласък на творческите му възбуждения, но тя не може да му проправи път до пълнокръвния живот и до големия идеен обмен на епохата, не му осигурява онова душевно равновесие и онова вътрешно освобождаване от затвореността, които са благоприятен климат за голямото творческо дело. Интелектуалната и артистична бохема го поглъща, връзките му с народа от ден на ден стават по-слаби, социалните му възбуждения заглъхват като далечно ехо. В резултат на това все по-често и по-често надеждата го изоставя, отчаянието и пессимизмът вземат връх. Мрачното настроение води поета до тревожни разсъждения върху смисъла на живота, в които смътно се долавя някаква дълбока мрачна тревога. За това говори стихотворението „Звуци“, което макар и много слабо в художествено отношение, е особено указателно за настроенията на младия поет. Неговите заключителни стихове подсещат за едно далечно и злокобно предчувствие, от което поетът сам се е плашел:

О, боже, радост в таз душа турни,
не давай блян за гроб да я обхване.²

Това настроение, което беше резултат на мъчителна душевна еволюция и звучеше напълно в духа на тогавашната индивидуалистическа поезия, в онзи момент въпреки цялата му напрегнатост още не можеше да се схване като опасно предвещание. И само бъдещето дойде да покаже, че зад него се криеше не литературна поза, а един вече заченат и непреодолим трагизъм: трагизъм, който тласкаше към фатален край.

¹ Петър Нейков — Техните образи, стр. 124. София, 1955 год.

² Сп. „Летописи“, год. III, кн. 6—7 (15 май 1902). Под заглавието е дадено пояснение в скоби: „В албума на г-жа Р. Ст. Попова“. Очевидно, стихотворението е свързано с името на актрисата Роза Попова.

В продължение на три години (1901—1903) Димитър Бояджиев взема най-близко участие в редакцията на „Летописи“. Той е уредник на списанието и заедно с това негов най-деен сътрудник. Тук той печата не само много от ранните си оригинални стихотворения, а още и значителен брой преводни работи в стихове и проза от писатели като М. Ю. Лермонтов, Ф. И. Тютчев, И. А. Бунин¹, Л. Н. Андреев и други. Каква е била неговата активност личи от това, че за някои броеве той е представлял повече от един ръкопис и се е налагало да се явява не само с постоянния си псевдоним, а и с инициали. И ето че след третата година на списанието (1903) поетът внезапно замлъква: не случайно, не за да отдъхне и набере сили, както често правят творците, а поради някаква по-трайна и по непреодолима причина. Много години поред той не се явява в литературния печат и ако се съди по външни данни, може да се предположи, че той беше се изчерпил, че неговото литературно поприще клонеше към своя край.

На какво се дължеше това неочаквано и продължително млчание?

Трудно е да се каже на какво. Все пак, ако си дадем сметка за характера на поета и за обстановката, в която той живееше, бихме могли да се доберем до повече или по-малко удовлетворителен отговор.

Още с идването си в столицата Димитър Бояджиев постъпва на работа в дирекцията на печата и същевременно става уредник на списание „Летописи“. Неговите задължения са твърде различни — едното го води към дипломатическата кариера, другото подхранва литературните му влечения, но и двете временно са подчинени на една цел: да го освободят от гнета на всекидневните грижи за препитанието на семейството, което беше легнало на неговите плещи. За да съгласува задължението с призванието, младият човек води един почти двойствен живот: през деня е държавен служител — грижлив, умен и похвален, вечерно време заживява като поет сред младата литературна бохема, която пълни модните тогава кафенета „Златен елен“, „Нова Америка“ и „България“. В свободните минути, след уморително залагане върху бюлетините на телеграфната агенция, той остава със себе си и прави усилия да пише стихове. Но от ден на ден административните задължения растат, заемат по-голяма част от неговите усилия и го сковават. Затова сигурно когато семейните тежести намаляват, той решава да се освободи от служебната претовареност и напуска уредническата работа в списанието. Това значително го облекчава, но същевременно го освобождава и от неговата литературна обвързаност, отслабва писателските му поттици, води го към творческо бездействие. Наистина, младият човек не напуска средата на писателите, живее както и преди с проблемите на художественото слово, но престава да пише. А и да е писал нещо, не ще да му е отдавал особено значение и не ще да го е предлагал за печат, иначе в периодичните издания от следващите години все щяха да се намерят някакви следи от неговата творческа дейност.

Обаче претрупаността с административна работа, освобождаването от преки литературни задължения и дори наложеното бюрократическо бреме сами по себе си не са достатъчни да обяснят едно такова продължително

¹ Според близките на поета, той е кореспондирал с руския писател Иван Бунин. Запазен е екземпляр от драматическата поема „Манфред“ на Байрон, преведена от Бунин (изд. 1904 год.), който е снабден със следното посвещение:

„Господину Д. Бояджиеву с уваженіемъ. Ив. Бунинъ“

Това потвърждава съществуващите връзки между двамата писатели.

мълчание. Каквото и да е тяхното значение, те не биха могли да тласнат към пълно бездействие един писател със силно и трайно творческо напрежение, с ясно поставени и твърдо следвани творчески задачи. И ако в случая тяхното въздействие за дълъг период се е оказало решаващо, причината за това трябва да се търси и на друго място: в характера на твореца, в особеностите на неговото поетическо дарование.

Димитър Бояджиев е от поетите, чието писателско призвание не се подхранва от непрекъснат литературен труд, от постоянна професионална настойчивост. Той не си поставя многообемни задачи и е далече от повелите на онази творческа дисциплина, която следва познатото класическо правило: *nulla dies sine linea*. Писателската методичност на Иван Вазов не е по неговия нрав, умението на Пенчо Славейков да обуздае вдъхновението и да го подчини на една умозрително обоснована творческа воля му е недостъпно. Неговите литературни прояви получават своя първоначален тласък от една вътрешно-изповедна потреба и имат спонтанен характер: поетът посяга към перото само тогава, когато едно външение или една мисъл са го обзели до там, че той не е в състояние да ги затаи в себе си и може да се освободи от техния натиск само чрез споделяне или чрез някаква външна изява. Затова, както става в такива случаи, неговата литературна дейност се развива по начупена линия, носи много неочаквани изненади и много често се разразява като взрив. Тук именно трябва да се търси и тайната на неравномерността в неговото развитие, на цикличността в неговите прояви, на онова очебийно и много характерно за него редуване на активност и бездействие, което на пръв поглед изглежда необяснимо.

От младежкия ентузиазъм и от социалистическите мечтания на Димитър Бояджиев се родиха и неговите юношески статии и първите му преводи от чужди поети, след което настъпи няколкогодишно мълчание. Очакванията да се освободи от гнета на нищетата и чрез приобщаване към литературния живот на страната да излезе от сянката на анонимността по-късно дадоха храна на неговите надежди и го тласнаха към творческа активност, от които се родиха неговите младежки стихотворения. След това настъпва повторно мълчание — този път по-настойчиво и по-продължително. Само един нов прилив на неудържими външения можеше да върне поета към творчески живот. И този прилив настъпи, за да покаже не само, че поетическата искра у него не беше загаснала, а и нещо друго: че неговата жизнена драма беше се задълбочила и беше го довела до трагична безизходност.

★

Бавно и еднообразно е протичал чиновническият живот на Димитър Бояджиев, включен в тесните рамки на семейството, службата и приятелската среда от интелектуалци. Ако се съди от някои откъслечни биографически данни и от ранните стихове на поета, в това неизменно всекидневие са внасяли един нов елемент само неизбежните сантиментални увлечения на младостта. И може би потокът на дните не щеше да бъде прекъснат от някакво по-значително събитие, ако не беше едно хрумване на тогавашния български консул в Марсилия — Георги Вернаца. Този схватлив левантинец, възпитаник на цариградския лицей „Галата сарай“, неизвестно как станал значителен фактор в българския обществен живот, е бил опитен дипломат и сигурно добър познавач на хората. Когато идва

момент да си избере сътрудник, той търси човек, който да обладава не само необходимите делови качества, а да има още възпитание и култура, така необходими за дипломатическата кариера. Той си спомня за своите познати от министерството, преценява и се спира на Димитър Бояджиев. Така през 1907 година младият поет, чиято лира отдавна беше замлъкнала, се отправя неочаквано към френския Лазурен бряг¹, за да се потопи в една непозната чужда действителност.

Ние не разполагаме с никакви непосредствени данни за живота на Димитър Бояджиев в Марсилия и навярно тези две години от неговата гражданска биография ще останат завинаги непопълнени. Неговото литературно дело обаче говори много красноречиво за поетическите му настроения от тази епоха и дава достатъчен материал за възстановяване на някои важни моменти от творческата му биография.

Марсилия, както показва едноименното стихотворение на поета, е направила много силно впечатление на Димитър Бояджиев. Този „малък Вавилон“², пъстър и шумен както всички големи пристанища по света, този разнолик кръстопът на разточителството и нищетата още в първите дни е очертал пред него двойствения лик на една действителност, за която в България по онова време той е имал само обща и неопределена представа. След работното време, изпълнено със служебна суетня, без съмнение младият поет е излизал по „Ла Каньобиер“ да се разхожда посред налитащата хилядна тълпа или се е отправял към гранитния хълм на „Нотър Дам дьо ла Гард“ да съзерцава от там града и безбрежната лазурна шир на морето. И когато вечер е прекосявал тесните нечисти улички около Старото пристанище, за да се прибере в своята ергенска квартира, в този квартал на нощните заведения той е ставал неволен свидетел на порока. Но красотата на пейзажа не са могли да го обградят и да надвият неговата потиснатост, съблазните на лекодостъпните удоволствия не са стигали до него, за да го тласнат към безразсъдно наслаждение. Това може да изглежда малко странно и дори невероятно за един обикновен младеж на неговите години, но то е съвсем естествено за нашия поет, който обладаваше много финна душевност, беше оборен от меланхолията и възприемаше света единствено чрез своята дълбока и непреодолима скръб.

Повече от много други френски градове Марсилия прави впечатление с онази игривост и непринуденост, с онази динамичност, която навикът отдава на традиционния галски дух. Тук шегата и закачката са влезли във всекидневния бит и оптимизмът, ако се съди по първите видими прояви на живота, изглежда едва ли не задължителен. Така е днес, така е било и вчера. Димитър Бояджиев обаче, който беше обременен от своята българска скръб, не се наслади на прелестите, така щедро обсипали този край, не можа да се приобщи и към напевното безгрижие на улицата. Зад него той долови „гърмежа на миазмите“, видя тъпи доводници и тегла, „мъки и разврат“, почувствува хладната прегръдка на убийствено „ледено равнодушие“. Този „страшен град“, свърталище на „търговци и убийци“, в който самият смях е „ридающ“, му отнема дори „оня сън, що мами сърцето. . . със бъдеще“, и поетът, макар жаждата за живот да

¹ В статията си „Поезията на Димитър Бояджиев“, поместена във вестник „Литературен фронт“ (9 юни 1955 год.), Люб. Георгиев пише, че Димитър Бояджиев бил прекарал две години в Италия. Това твърдение противоречи на всички известни данни от биографията на поета и трябва да се приеме като обикновена волност на перото.

² Изразът е на К. Константинов (сп. „Звено“, кн. 2—3, 1914 год.).

напира у него с неотслабваща сила е сполитан понякога от злокобни колебания: „... Мисълта за смърт ме блазни кат блян висок“.

Както се вижда, Димитър Бояджиев погледна на живота в Марсилия единствено откъм неговата трагично-безизходна страна. И тук неговото отношение към света се определяше от едно вътрешно предразположение, от едно състояние на непреодолима скръб, което му представяше нещата в мрачна светлина. Но тъкмо тази елегичност, както показват посетнешните му стихотворения, определи и неговите литературни предпочитания. Започнал да чете в оригинал френските поети, с които частично и навярно в руски превод е бил запознат още в България, той търси най-често онези от тях, в които намира душевно сродство със себе си: това са поетите от кръга на символистите и по-специално — късните символисти. В техните стихове той долавя настроения, които със своята меланхолна емоционална окраска съвпадат с неговите, макар да имат друг национален източник. Без да изменя на себе си и без да възприема техния творчески мироглед, той е повлиян от някои особености на тяхната поезия: от усилията да се търсят отсенките и полусенките на настроението, от стремежа към подчертаното формално изящество. И можем да кажем, че ако чувствителният поет и несръчният стихотворец Димитър Ивчов след завръщането си от чужбина може да стане Димитър Бояджиев и да си завоюва значително място в българската литература, това беше възможно благодарение между другото и на френската поезия. Във Франция той разшири своя литературен опит и получи нов творчески тласък — онзи тласък, от който се родиха неговите последни и най-хубави стихотворения.

*

И по характер, и по време поезията на Димитър Бояджиев принадлежи към онова течение от развитието на нашето художествено слово, което е известно като индивидуалистическо. Поетът е заключен в своите собствени преживявания, и както се изрази един от неговите критици, „прави поезия от своите лични душевни състояния“¹ — от своята любов, откъсната от действителността и въздигната в жизнена драма. Но макар да кръжи единствено в своя личен свят, той не е себичен отшелник и не оттласква със студен егоцентризм — макар в неговия емоционален регистър да преобладават любовните трепети, той е далече от изпепеляващото еротическо наслаждение на елементарните натури. Димитър Бояджиев не отвръща поглед от хората, защото ги обича и ако остава само със себе си, то се дължи не на това, че намира удовлетворение в самотата, а на това, че не е приласкан, че е оттласнат от грубостта на властувашщото бездушие. Времето и обстоятелствата са потушили неговите граждански възбуждения, прекъснали са достъпа му до вдъхновяващите и морално оправдани радости на живота, принудили са го да се оттегли на изгнание в себе си. От близкия изгубен свят на другите му е останала само „тя“ — любимата жена или все едно мечтата по нея, онази една, макар може би и не единствена, с която трябва да общува и да страда, за да поддържа будно в себе си укрепителното съзнание, че заслужава да се живее. Но макар и отритнат, той не се противопоставя на хората, не проклита живота, не оставя да заглъхне в него хуманитарния трепет — онзи животворен лъх, без който духовното общение е немислимо и човешкото съществуване губи всякакъв смисъл. Поради това в неговата поезия се долавя

¹ Р. Русев — „Димитър Бояджиев“, сп. „Българска мисъл“, год. XVI, 1941.

присъствието на романтика-идеалист — човечен в своето уединение, без да се бори за един хуманитарен идеал, чист и възвишен в своята любов, без да е враг на плътта.

Ако Димитър Бояджиев се беше отдалечил от хората и света в резултат на едно убеждение или на едно вътрешно изискване, иначе казано — ако наистина беше индивидуалист, той можеше да бъде напълно щастлив в своята откъснатост. Налице бяха всичките необходими предпоставки за такова тържество на себичността. Но този чувствителен млад човек, минал на младини през една хуманитарна школа, беше изпълнен с любов към себеподобните и не намираше морално удовлетворение в уединението. То му беше натрапено от равнодушието и безсърдечieto на онези, които го заобикаляха, като изкупление за някаква „незайна вина“. Той не изпитваше гордост от самотата, а страдаше от нея — за него тя беше „самотност върховно жестока“, защото не идеше от едно вътрешно изискване, макар да беше улеснена от неговия затворен характер, и защото му пречеше да вкуси от морално осмисления живот в общение с другите. От това съзнание за непостижимост на жадуваното споделено щастие се поражда и трагичното му чувство на обреченост, което съставлява неговата жизнена и творческа драма.

Поезията на Димитър Бояджиев извира от най-съкровените неговии вълинения и, както правилно отбелязват някои литературни ценители, има характер на интимен дневник — интимен дневник на една любов. Трябва да добавим само — на една чиста и трагична любов: едва ли не най-чистата и същевременно най-трагичната в нашата лирика. Но заедно с това и още нещо: най-своеобразната като чувство и най-трудно обяснимата като душевно състояние.

В какво се състои нейната изключителност?

Една любовна драма, колкото и личен да е нейният характер, обикновено се дължи на някои причини, в общи черти добре известни на творци и читатели. Веднаж това са предразсъдъците на обществените условия, разделили родените един за друг, друг път — непостоянството на човешките чувства: несподелената привързаност или измяната. Тези конфликти са толкова трайни, че въпреки промените в обществото и в съзнанието на хората, остават по същество непроменени и никак самопонятни във всички времена. В творчеството на Димитър Бояджиев обаче любовната драма не може да се сведе към някоя позната категория и на пръв поглед се разразява върху една плоскост, която стои вън от социалната и лична обусловеност. Поеътът не жертвува своите чувства в името на един велик идеал, както е у Ботев, нито е осъден на раздяла с любимата от обществени или съсловни предразсъдъци. Същевременно в поезията му няма никакъв укор към обичаната жена, никакъв намек за виновност — нищо в нея не говори за някакво гибелно вътрешно несъгласие, нищо в нея на пръв поглед не предвещава душевна буря. И въпреки тази привидност, като изключим само две-три епигрейски-безгрижни стихотворения, в това число „Мургашка“ и „Нощен блян“, чието общо заглавие „*Tempi passati*“ елегично ги отнася към невъзвратимото, тук всичко е просмукано от дълбоко непреодолимо страдание. Любовната мъка поразява със своята непринуденост и се налага със своя неотменен трагизъм — изключителен като проява, непреодолим по сила и все пак дълбоко човешки по същност.

Лирическият герой на Димитър Бояджиев обича и е обичан. Но това не е обичта на родените за щастие, а на родените в нещастие. Любимата

жена, самата „безнадеждна“ и „безгранично далечна“, е за него сияние в тъмнината — едно сияние обаче, което не проправя път към надеждата, а осветлява злощастieto, прави го по-голямо и по-непоносимо. Болката по непостигнатото е толкова голяма („пожарът на нашата жажда не бе утолим“) и съзнанието за безизходността толкова угнетително („клони към зник моят ден последен. . .“), че любовта вече не е дори една утеха, а „страшен кошмар“ и най-много „милосърдие един към друг“ — милосърдието на двама, които са се срещнали и разбрали в страданието.

Има любов, която тържествува и в смъртта: това е любовта, която е минала през върховния миг на постигнатото щастие — кратко, но безусловно в своята пълнота. Любовта, която се разкрива чрез поезията на Димитър Бояджиев, е осъдена на нещастие в самия живот, защото не е постигнала и не може да постигне този миг. Тя не познава нито тържеството, нито надеждата и се теши понякога само със случайната мимолетна наслада на миналото („Мургашка“), която е останала далече от голямото щастие: пълното духовно сливане. Чувството за обреченост, един от основните емоционални моменти на тази поезия, е толкова силно, че не дава да се усети тъхна на живота и любовта се превръща в неосъществим копнеж, в неизпитана „горестна наслада“.

Когато четеш стихотворенията на Димитър Бояджиев, изпитваш чувството, че общуваш с един невинно осъден на смърт. Присъдата е безусловна и неотменна — човекът чака нейното изпълнение без съзнание, че я е заслужил и без надежда за избавление. Неговата душа е опожарена от отчаяние, сетивата му са станали тръпно-безчувствени, светът му изглежда недостъпен и пуст. За такъв човек утехата е „лишна“ и дори сладкият спомен за обичаната някога жена висне над съзнанието му като ужас: ужасът на жадуваното непостигнато щастие. Остава му само последният рефлекс на безвъзвратно загиващия — единственият израз на копнеж, който осмисля неговото съществуване. Това именно казва и поетът в едно от предсмъртните си стихотворения — „Сподавен вик“:

Животът — кошмар
нелеп и велик.
Едничкий му чар —
сподавеният вик . . .

Всичко друго, освен този върховен израз на отчаяна непримиримост, му е отнето от една действителност, която го отдели от хората и го осъди на угнетителна самотност. И тъкмо тук се крият корените на неговата драма, която външно изглежда като проклятие на съдбата, но която таи в своята същина скрити социални причини.

Противно на всички привидности, Димитър Бояджиев е поет, който не може да се примири с неизбежно наложеното му уединение и не желае да остане мълчалив наблюдател на света, макар да не намираше в себе си сили за деен живот. Камерното съществуване му тежеше и всеки допир с живота му вдъхваше надежда, дори когато това беше просто „случаен дъх на росен карамфил“. Правилно отбелязва Петко Росен, че „той не е нито от ония щастливо влюбени, които срещнали своята любов, забравят себе си и ѝ се отдават на беззаветна служба, нито от ония, които чрез любовни излияния излъчват бременността на своя дух в отливка по-скъпа от самата любов“.¹ Инак казано, за него не бяха самоцел нито

¹ В статия под заглавие „Самотни часове“ — сп. „Хиперион“ (1927).

любовта, която можеше да не му липсва, нито изкуството, към което той чувствуваше сигурно призвание. Ако не беше тъй, той щеше да намери удовлетворение в тях, без да минава през изпитанията на една страшна драма. Такава животът му можеше да се запълни със съмнителните добродетели и малоценните граждански и посредствените поети: с отдаването на евтими наслаждения и с усилията за търсене на формалното стихотворно майсторство. Но Димитър Бояджиев беше човек от високо качество. Той се измъчваше от порока и лъжата („Марсилия“) и лелееше в себе си идеала за по-достойно и по-човешко бъдеще — не виждаше щастieto във от споделеното щастие и затова страдаше от равнодушието на тълпата, която го заобикаляше („шумната тълпа е чужда и бездушна“). Поради суровите закони на действителността той беше заставен да води един живот, в който не намираше морално оправдание, и затова и любовта, и изкуството не го удовлетворяваха, не му служеха за достатъчна морална опора. Той приличаше на човек, който жадува край извора: нещастен въпреки ламтежа към щастие, отстранен от обществените задачи, въпреки убеждението за тяхната наложителност, обичащ и обичан едновременно, но лишен от любов. От тук трагичната безизходност, пред която беше поставен — трагична безизходност, която беше подклаждана от всесилното обществено зло и не можеше да се стои нито в наслаждението, нито в поетическото превъплъщение.

★

Димитър Бояджиев се отправи за чужбина в един преходен момент, който и у нас, и във Франция съвпаднаше с настойчиви усилия за преценка на литературните ценности. Само че този аналогичен процес, поради изостаналото развитие на нашата страна, се извършваше в противоположна посока: тук едвам се зараждаше онуй, което там береше вече душа — школата на символизма.

Докато във Франция още през 1902 година започнаха да се питат какво щеше да замени остарелите скрижали на Верленовата поезика, в България четири години по-късно чрез творчеството на Яворов и Трайнов се появиха първите нейни отгласи. Онова, което по исторически причини идеше у нас много късно и можеше да изглежда някакво откровение, в чужбина дъхаше на старост и беше вече отживял литературен етап. „Артистичният бланкизъм“ на символистите, който се заканваше някога да прави революция в поетическото творчество, по това време беше престанал да плаши защитниците на рутината и Анри дьо Реньие, един от видните представители на школата, подготвяше вече своето тържествено влизане във френската академия. Така френският символизъм се утвърждаваше като официално литературно вероизповедание и губеше в родината си своята последна прелест — своя престиж на опозиционност — тъкмо в един момент, когато отблясъците на неговия залез накараха някои поети от европейския Изток да повярват, че се зазоряваше. Димитър Бояджиев обаче не се поддаде на литературната мода: в България беше още рано за това, а във Франция — твърде късно. Ето защо, макар да живееше в средата на артистичната бохема и да не беше чужд на нейните търсения, той не възприе литературното верую на символистите. И ако все пак нещо го доближаваше до тях, то не беше една установена програма, а нещо много по-силно и по-непреодолимо: това беше господстващото

състояние на умора, това беше общественият и идеен климат на епохата — един и същ за тях и за него.

Във Франция покрай служебните си задължения Димитър Бояджиев отделя част от усилията си и за литературна работа. Преди всичко той търси и чете предпочитаните френски автори, за които вече е слушал и които може би частично познава ако не в оригинал, то поне в руски превод. Това са на първо място някои от поетите на деветнайсетия век — от романтиците до късните символисти — като Алфред Мюсе и Шарл Бодлер, Пол Верлен и Артюр Рембо, Стефан Маларме и Албер Самен. Минал през разочарованията на едно поколение, скъсало с дребнобуржоазните народнически илюзии и безсилно да се приобщи към новия революционен идеал, той намери у тези поети нещо от себе си: това нещо беше тяхната скръб, техният разрыв с действителността и оттам — стремжът им да се уединят, да потърсят света в себе си. В това отношение особено му са допаднали френските поети от края на века и по-точно символистите от тази епоха. Потикнат от допира с тях, след много години мълчание той започва да пише, за да създаде най-добрите си песни — онова, без което името му не можеше да превъзмогне неизвестността. Но въпреки близостта в настроението, която се определяше от упадъчния дух на епохата, въпреки почерпения опит и получения творчески тласък, Димитър Бояджиев не се поддаде на чужди внушения и не последва чуждите образци. Макар да обичаше френските поети и да беше научил доста неща от тях, той предпочиташе да се вслушва в повелите на своите тревоги и вълнения, да върви по свой собствен път на развитие — единственият, който можа да го изведе към едно изкуство с индивидуален белег и с трайно творческо значение.

Когато се търсят връзките на Димитър Бояджиев с френската поезия, много често се споменава името на Албер Самен¹. И в това няма нищо чудно, защото тъкмо в годините, когато нашият поет живее в Марсилия, „*Au Jardin de l'Infante*“ беше една от четените стихосбирки във Франция. Трябва обаче да се сравни знаменитата „Елегия“ на Димитър Бояджиев с едноименното стихотворение на неговия събрат от тази книга, за да се види не само онова малко, което го сближава с френските символисти, но и онова много, което го отдалечава, което го прави различен от тях като творец и гражданин.

И двете тези стихотворения са изградени върху един и същ тематичен и емоционален план. И тук и там читателят остава съпричастен в любовните вълнения на лирическия герой, затворен в своята душевност, над когото витае някаква неизповедима мъка. Но докато у Албер Самен родените един за друг са съединени чрез небесната „милост“,² у Димитър Бояджиев те са осъдени на „самотност върховно жестока“ от неумолимостта на земни закони. У първия тъгата е някакво особено състояние на душевно блаженство и затова е желана, у втория, напротив, тя е „страшен кошмар“, натрапена трагична безизходност.

За мота към една от главите на своята книга Албер Самен не случайно взема този многозначителна мисъл на Вилие дьо л'Ил-Адам, един от пророците на миналото³ във френската литература: „Твърдо вярвай, че на земята винаги ще има самотност за тези, които са достойни

¹ К. Константинов — „Димитър Бояджиев“, сп. „Звено“, кн. 2—3 (1914), и Николай Лилиев — „Димчо Дебелянов“, в юбилеен лист „Димчо Дебелянов“ (1946).

² Albert Samain — „*Au Jardin de l'Infante*“, p. 37 (Paris MCMXII).

³ Така бяха наричани някои френски реакционни писатели от миналото столетие.

за нея“. С това по примера на всички крайни символисти, той се приобщава към едно ръководно правило на индивидуализма, което беше чуждо на нашия поет. Наистина, в творчеството си от последните години, след като мина през мъчителна душевна еволюция, Димитър Бояджиев също се отдели от обществените проблеми и потърси вдъхновение единствено в себе си. За него обаче това бягство беше неизбежна необходимост, наложена от действителността против неговата воля и разбираня. Затова той не смяташе своите индивидуалистически увлечения за добродетел и не се гордееше с тях, но нямаше сили да ги преодолее. За разлика от символистите, за които отчуждението от хората беше една вътрешна потребност на отчаяната и примирена душа, за Димитър Бояджиев то беше нежелан резултат от една неприемлива външна принуда. Той беше хуманист по чувство и схващания, когото условията на живота бяха тласнали към отчаяние и бяха затворили в кръга на субективните преживявания, без да потушат жаждата му за живот — един приневолен, един прикован хуманист, осъден на принудително бездействие. И тъкмо оттам иде мъчителното раздвоение на неговото съзнание — онази „копнежност“¹, за която говорят някои от литературните ценители, онзи почти непонятен трагизъм на неговата поезия, който е далече от индивидуалистическата себичност на символистите.

★

В една своя статия, печатана в списание „Българска мисъл“, Васил Пундев предава един свой разговор с П. К. Яворов след първия му опит за самоубийство. Като станало дума за издаване на сборник със стиховете на Димитър Бояджиев, авторът на „Безсъници“, който високо ценел поезията на своя събрат, казал: „Бих написал, ако искат, предговор към тоя сборник. И бих предал някои спомени за Димитър Бояджиев, с когото бяхме откровени приятели. От него имах интересни писма из Марсилия, в които ми е писал за тогавашни мои стихотворения. Намираше, че в тях има твърде много рефлексия, откъснатост от живота, студена мисъл...“²

Това свидетелство на Васил Пундев е много ценно. То разкрива една още неизяснена страница от биографията на двамата поети и заедно с това дава възможност да се вникне в някои от техните литературни предпочитания.

Писмата на Димитър Бояджиев, за които става дума, за сега не са известни. Обаче от приведеното изказване, в което нямаме никакво основание да се съмняваме, става очевидно, че в тях се е подхвърляла на критика не поезията на П. К. Яворов изобщо, а само „тогавашни“ негови стихотворения — стихотворения от периода 1907—1908 година. Това са творби като „Тома“ и „Молете неуморно“, като „Маска“ и „Да славим пролетта“, като „Месалина“ и „Среднощен вихър“, с които, след настъпилото духовно крушение, поетът потърси спасение в символистическите мъгливости. Димитър Бояджиев е забелязал промяната в настроенията на своя събрат и не случайно критикува тези стихотворения тъкмо за онова, което е най-характерно за тях: „рефлексия, откъснатост от живота, студена мисъл“. Очевидно за разлика от символистите, той е за една поезия

¹ Изразът е на Вл. Василев — послеслов към „Стихотворения“, второ издание, 1940 год., под заглавие „Стихотворенията на Димитър Бояджиев“.

² Васил Пундев — „Димитър Бояджиев“, сп. „Българска мисъл“, год. III, кн. 2 (1928).

по-непринудена, по-жизнена и по-пълноценна в емоционално отношение. Това значи, че той поставя пред изкуството хуманитарни изисквания, които са в разрез със схващанията и творческата практика на крайните индивидуалисти. А тези изисквания говорят вече за непримиримост със самата поезика на символистите.

В известното си стихотворение „Поетическо изкуство“¹, което представлява програма на символизма, повлиян от една епоха на идейно крушение, Пол Верлен подминава с мълчание великите идеи и възнения на човечеството, за да постави пред поетите като най-важна задача стремежа към звукова хармония („De la musique avant toute chose“) „Вземи красноречието и му превий врата“ — казва той, като под „красноречие“ разбира гражданския и революционен патос на своите предходници. Той пренебрегва смисъла, за да изтъкне значението на отсянката — отвърща поглед от творбата, която трогва и въодушевява, за да възвеличае сивата песен: „Нищо по-скъпо от сивата песен, в която Неточното се свързва с Точното“.

Символистите дематериализираха поезията, откъснаха я от проблемите на реалния свят и се помъчиха да възстановят нейния престиж чрез отвлеченото музикално въздействие. Те предоставиха почина на думите, но не на думите като сложно смислово-емоционално съдържание, а преди всичко като звукова стойност. У тях словото играе ролята на символ: то трябва не да каже, а да подсети — не да изрази, а да внуши онова, което е неизразимо. Оттам и пренебрежението към глагола като носител на точност и динамика. „В чистата поезия на Маларме починът — казва Албер Тибод — е отстъпен на думите, както в мистиката на чистата любов починът е предоставен на бога“². Изобщо, като въздига в идеал неуловимостта на музикалния образ, лишен от пряко смислово значение и несвойствен на словото, символизмът потърси в поезията смътната стихия на тайнствените подсецания, обяви за творческа добродетел мъглявото благозвучие и далечната неясна догадка. Той отрече конкретния образ и в своите крайни прояви се оказа враг на точността във всички нейни форми.

Димитър Бояджиев, който беше за една по-непосредствена поезия, не можеше да се съгласи с тези сковаващи естетически предписания. Макар да намери у френските поети от края на века настроения, които бяха близки до неговите, той не се примири с херметизма на тяхната поезия и никога не прие за ръководно начало догмите на символистическата поезика. И все пак в неговите стихотворения се долавят някои отгласи от поетическата практика на символистите. Вън от общия план на безнадеждността, ние ги откриваме в склонността към лаконично обобщение, в предпочитанието към някои камерни видове като сонета, в стремежа към подбор на неочаквани думи и към архитектурна завършеност на стихотворния градеж. Но тези отгласи са подчинени на едно лично виждане, на лично отношение към света и губят всякаква връзка с чуждото естетическо предписание. Те са съставна част на друго схващане върху изкуството — схващане, което държи сметка за съществуващия реален свят вън от поета.

¹ Paul Verlaine — „Jadis et Naguère“ (1885).

² Albert Thibaudet — „Histoire de la littérature française“, p. 480 (Paris, 1939).

За разлика от символистите, Димитър Бояджиев е поет на конкретното. Неговите художествени обобщения са чужди на всякаква абстракция и в своята конкретност са човешки понятни и близки на читателя: те въздействуват направо на неговото сърце и на неговото въображение. Същевременно в зрелите си работи поетът постига едно изящество на формата, което го поставя наравно с най-добрите майстори на българския стих. Това изящество обаче не е получено по пътя на студена разсъдъчност и не замръзва в предвзета формула, наложена от стихотворна догма. Напротив, то е родено от едно вътрешно изискване, от едно чувство за красота, което авторът носи в себе си. И когато понякога формата изглежда небрежна, то се дължи не на неумение да се постигне завършеност, а на това, че тя се подчинява на настроението: в нея може да се чувствува същата недоизказаност, както в несподеляната болка или във вика за спасение.

Както малцина от нашите поети Димитър Бояджиев обладава безпогрешен усет към словото. Той умее да вдъхне живот на една забравена дума и чрез неизползувана съпоставка да постигне неочаквани асоциации, да изтръгне неподозирани емоционални внушения. Лесно ще си дадем сметка за тази способност на поета, ако чуем как звучат в контекста такива съчетания като „крилата глупи“, „свиреп въртеж“, „отраден лъч“, „устни неверни и лукави“, „незайна вина“, „самотност върховно жестока“, „нахални светлини“, „самотност непобедена“, „скъден ден“, „искрометна влага“ и други, които на пръв поглед не правят впечатление, но съдържат в себе си нещо много лично. Тази склонност към търсене на нови съпоставки и към грижливо отснемане на израза на пръв поглед ни напомня за някои символистически похвати. Но всъщност приликата е само външна. И действително, у Димитър Бояджиев това търсене няма формално предназначение и се извършва върху един план на конкретно изграден художествен образ. Тук думите не са условни звукови съчетания, а преди всичко носители на определено смислово и емоционално съдържание. Те са някак особено пълнокръвни, сочни и, както справедливо бележи Константин Константинов¹, могат просто да се вкусат. Затова те не се губят в словесния поток, а запазват вътрешно присъщото си значение и допринасят за постигането на една почти осезаема пластичност на образа.

Когато се говори за поетическата сила на Димитър Бояджиев и се разкриват особеностите на неговото творчество, най-често се споменават стихотворения като „Елегия“, „Писмо“ и „Нощем“. И в това, разбира се, няма нищо чудно. Чудното е обаче, че много често се забравят или се поставят на заден план някои творби, които заемат важно място в неговото поетическо дело и са не по-малко характерни от тях. Такива са двете му предсмъртни стихотворения „Сподавен вик“ и „Вечерен трепет“.

„Елегия“, „Писмо“ и „Нощем“ безспорно са едни от най-добрите и най-завършени работи на Димитър Бояджиев. В тях душевната драма на поета е стигнала до своето най-голямо емоционално извисяване и е намерила своята най-съвършена словесна форма. Без да им отстъпват по сила на въздействието, „Сподавен вик“ и „Вечерен трепет“ довеждат тази драма до нейния трагичен край. За разлика от първите, които пресъздават едно трайно драматическо напрежение и не водят към никакъв изход, последните две са родени от момента преди крайната развързка и представляват един жест на върховно отчаяние. В тях настроението е

¹ В приведената по-горе статия.

загубило много от своята трагична хармония и психологическото напрежение се е разразило като взрив. Поради това лаконичността се е наложила с трагична неотменност и на думите е станало някак особено тясно. Така трябва да си обясним и факта, че в „Сподавен вик“ глаголят като словесна съставка е изчезнал почти напълно. Този резултат още веднъж ни напомня за символистите, но всъщност се дължи на причини, които нямат нищо общо с тяхната поетика. И наистина, докато при тях глаголят е нежелан поради неговата динамика и смислова определеност, тук той е станал излишен, защото неудържимостта на емоционалния поток и категоричността на израза са постигнати по друг начин. В тези стихотворения се чувствава, че поетът е задъхан и като всеки задъхан човек остава недоизречени много неща, но тъкмо недоизреченото говори повече от всяка дума.

★

В приведената статия, като се мъчи да открие причините за трагичния край на Димитър Бояджиев, Васил Пундев свежда неговото творчество до „субективна лирика, над която се простира сянката на Яворов“. Друг автор отива още по-нататък в тази насока. За да докаже една своя предвзета теза за самоубийството, той твърди, че този най-нежен поет в нашата лирика, че този неоспорим майстор на елегията е човек с „ограничена поетическа дарба“, чието творчество „се разтапя почти напълно в лириката на Яворов. . .“ И като краен логически извод следва това негово заключение: „Затова именно авторът на „Елегия“ представлява за литературния изследовател не толкова художествен интерес, колкото психологическа проблема“¹.

Излишно е да се казва, че тези твърдения са пресилени и не отговарят на истината.

Яворов и Бояджиев бяха приятели, принадлежеха към едно писателско поколение и имаха сродна жизнена съдба. Почти едновременно те минаха през социализма, преживяха идейно разочарование, причинено от буржоазното обкръжение и от временния отлив на революционната вълна, и потърсиха спасение в индивидуалистическото уединение. Тази промяна потуши техните обществени вълнения и под влияние главно на френските символисти ги насочи към един субективен поетически идеал. Всичко това обаче беше свързано с голямо вътрешно крушение, което разслаби връзките им с живота и намали съпротивителната им сила срещу заобикалящото ги зло. И резултатът не закъсня: двамата поети стигнаха до предела на отчаянието и самоволно сложиха край на живота си.

Тази успоредица в личната драма, не ще и съмнение, водеше неизбежно и до известна близост в общото настроение на Яворов и Бояджиев. Не случайно и при единия, и при другия ние намираме същия мъчителен преход към индивидуализма, същата безутешност на откъснатия от живота. Само че докато Яворов измина всичките етапи на душевното раздвоение, за да стигне чрез мрачни философски размисли до словоборството на символизма, Бояджиев остана само с мъката на неосъществен любовен копнеж и нито за миг не скъса напълно връзката си с живота. Единият живееше с кошмара на предвековните страдания и затова сю-

¹ Любен Цветаров — „Душата на един самоубиец“, сп. „Философски преглед“, год. VII, кн. 2 (1935).

жетният му и емоционален регистър беше много по-широк, а другият остана в кръга на конкретното и дори чуждото страдание виждаше изключително чрез своето. Обаче поезията както на единия, тъй и на другия има свой собствен дъх, свое собствено звучене. Затова съвсем произволно е да се твърди, че Димитър Бояджиев се е развил под сянката на своя събрат. Разбира се, той не може да се мери по ръст и значение с него, но независимо от това той е много даровит поет, който има своя собствена физиономия и свое определено място в нашата лирика. В нито едно от неговите зрели стихотворения не се долавят чужди отгласи и интонации. И ако Димитър Бояджиев наистина е почерпил нещо от автора на „Прозрения“, то е дошло не в резултат на творческа зависимост, не по пътя на прякото внушение, а от един по-общ литературен източник. Този източник са завоеванията на българския стих, достигнал благодарение на Яворов нова, по-висока степен на изразителност и гъвкавост, станал общо достояние на нашето художествено слово.

Така погледнато обаче Димитър Бояджиев, както всеки значителен поет, не само се е възползвал от националната литературна съкровищница, а и сам е допринесъл за нейното обогатяване. И действително, както беше отбелязано още от Гео Милев, той постигна такава „психологическа дълбочина на елегията“¹, която не можеше да остане без следа върху понататъшното развитие на българската поезия. Той създаде онзи едновременно задушевен и драматичен тон, роден от една вътрешна горест и от неутолим копнеж по света и хората, който внесе дори в интимната ни лирика едно по-общевалидно човешко звучение. Всред емоционалната атмосфера на този тон и тази елегичност израснаха някои поети от следващото поколение — от нея почерпи и големият български лирик Димчо Дебелянов.

★

Колкото и да изглежда невероятно на пръв поглед, Димитър Бояджиев носеше в себе си нещо, което го доближаваше до Ботев, макар разликата между поезията на единия и другия да е огромна. У него намираме същата душевна и физическа красота, същата лаконичност на творческата изява, същата спонтанност на чувството, която не се поддава на никаква професионална методичност. Както своя велик предходник, той прозря и предрече своя трагичен край, наложен и тук от жестока действителност, макар една друга епоха и друг характер да бяха направили от него не борец и герой, а изкупителна жертва. Часът на „гневната разплата“, който едновременно и блазнеше и плашеше, приближаваше с неотменна настойчивост и когато настъпи никой „близък и сърдечен“ не го предвиди, за да възпре жеста на отчаяние. Поетът проби гърдите си с тежкия къс олово, за да сложи край на едно съществуване, което му преграждаше пътя към радостите на живота и беше загубило за него всякакъв разумен смисъл. Така за пръв път в историята на българската литература възникна неочакваният до тогава въпрос: въпросът за твореца-самоубиец.

Смъртта на Димитър Бояджиев беше трагична изненада за неговите близки, които зад привидното спокойствие на поета не бяха доловили злокобното му решение. Същевременно обаче тя беше сензация за еснафска София, потънала в своето пусто и дребно-всекидневие. И вестниците

¹ Гео Милев — „Кратка история на българската поезия“ (предговор към „Антология на българската поезия“ — София, 1925 год.).

от онова време, които си даваха сметка за това, се постараха да представят събитието тъкмо откъм неговата злободневна страна, без да спестят на празното любопитство нито една подробност. Естествено, те не можаха да подминат мълком и причините, които бяха тласнали поета към крайното решение, но не отиваха отатък привидностите. Като говореха повърхностно за настипилото у младия човек общо отчаяние и като го свързваха с предсмъртните му писма до една жена — писма, чието съдържание и на тях беше така неизвестно, както е неизвестно и на нас¹, — те идваха до заключението, че беше налице една обикновена лична драма, причинена от нещастна любов. А всекидневникът „Утро“² допълваше това тълкуване с твърдението, неподкрепено с никакви данни, за прекарани на Запад „бурни дни на развлечение“ и по този начин отправяше в друга насока вниманието на своите читатели. Всичко това подхранваше мисълта, че поетът беше сполетян от една участ, за която не можеше да се търси отговорност, защото той си я беше подготвил сам.

Схващането, че Димитър Бояджиев беше станал жертва само на интимна драма, под една или друга форма беше поддържано не веднаж и след това. По същина то се споделяше дори и от най-близкия му приятел Елин Пелин, който отиде някога в деня на страшното събитие да плаче с горчиви сълзи над неговото още неизстинало тяло³. В своята статия „Едно сърце младо изгоряло“⁴, писана шестнайсет години по-късно, той казва, че поетът „умря поразен от мистерията на една фатална любов“ следите на чиято „власт, блясък и демоничност“ се намирали в последните му стихове. Това схващане обаче, което свежда всичко до една нещастна сърдечна връзка, подменя същинската драма с епилога и не стига до нейната истинска причина. Днес вече то не може да удовлетвори този, който иска да вникне в последната страница от биографията на поета.

★

Действително, едно сърдечно разочарование може да овладее човека, да го постави в безизходност и на края да го тласне към самоубийство. Но кога става това? То става тогава, когато любовта е изпълнила до такава степен съзнанието, че е изтласкала от него нормалните усети и представи за действителността — когато го е опустошила до такава степен, че се е превърнала в единствено негово съдържание. За такова съзнание скъсването с любимия и дори понякога само преграждането на достъпа до него е катастрофално, защото субективно се налага като загубване на всичко, като пълно обезсмисляне на съществуването. А това води до непреодолим душевен гнет и тласък към смъртта, останала единствен изход от страданието.

Така ли е обаче при Димитър Бояджиев?

¹ При огледа, след самоубийството, в стаята на Димитър Бояджиев са намерени няколко предсмъртни писма, едно от които е било адресирано до неизвестна жена. Поетът молел следователя да го предаде по предназначение, като не повери никому нищо. Неговата воля е била изпълнена: съдържанието на писмото е останало неизвестно, а името на жената се пази в тайна и за сега още не се поменава.

² „Самоубийството на ул. „Ив.Рилски“ — в-к „Утро“, София, 14 юли, 1911 год.

³ Димо Кьорчев — „Димитър Бояджиев“, в-к „Развигор“, 30 юли, 1921 г.

⁴ Предговор към първото издание на „Стихотворения“ от Димитър Бояджиев, София, 1927.

Ако мисълта за самоубийство е породена не от едно внезапно крушение, а от дълбока и същевременно по-трайна причина, обикновено тя засяда в съзнанието за дълго време. Притиснат от постоянен душевен гнет, човек си представя смъртта в приятна емоционална светлина и бавно, но сигурно я възприема за себе си като възможно разрешение на своята душевна криза. В такъв случай, извървял пътищата на разрушителната вътрешна еволюция, той може да сложи край на живота си при сблъсък с едно обикновено изпитание, което нормално не води до крайни решения. Това изпитание обаче е само последен повод, а не същинска причина за самоубийството.

Такъв е по същина случаят и с Димитър Бояджиев.

Мисълта за самоубийство сполита поета не веднаж и в различни моменти от неговия живот. За пръв път ние я намираме ясно изразена в едно от ранните му стихотворения — „Звуци“ (1902), а след това и в недовършеното „Марсилия“, намерено в архивата му и станало известно едва след неговата смърт. Ясно предусещане за настъпващия трагичен край се долавя и в двете последни работи — „Сподавен вик“ и „Вечерен трепет“. Но нито в едно от тях призракът на самоубийството не е свързан с някакво разочарование от сантиментално естество. Напротив, когато се появи стихотворението „Звуци“ единствените му безусловно оптимистични работи бяха написани на любовна тема („Поздрав до Беатриче“, „Бяла нощ“, „Едничка реч“ и др.). И в онзи момент, както и много пъти след това, той беше разочарован не от любовта, а напротив: тъкмо в нея често търсеше и намиреше радостни мигове.

Много години по-късно, вече в Марсилия, мисълта за смърт пак сполита поета и вече, за разлика от по-рано, не само не го плаши, а дори го блазни („кат блян висок“). И този път обаче коварното изкушение се поражда не от някаква несподелена привързаност, а от „леденото равнодушие“ на големия град, от наглото безсмислие на порока, от дълбока непримиримост с действителността, в която тръбваше да живее.

На същата натрапена отчужденост от света се дължи и непреодолимата мъка на предсмъртните му стихотворения, в които се долавя трагично предусещане на смъртта.

Какво показва всичко това? То показва, че Димитър Бояджиев е далече от хипертрофията на онова сърдечно увлечение, което изпълва цялото съзнание, налага се като единствена цел и смисъл на съществуването, за да тласне към смъртта още при първата раздяла или при първата несполука. Затова, за разлика от самоволните жертви на любовта, той възприема любовното опиянение не като единствено оправдание да се живее, а само като една от равноправните прояви на живота. Не случайно у него драматичният пожар започва не от сферата на сантименталното преживяване, за да премине по-нататък и да обхване цялото същество на човека, а върви по обратен път: тръгва от социалната неудовлетвореност и най-често, особено в зрелия му период на творчество, се разразява като сърдечен конфликт. Ще рече неговият живот е трагичен не поради едно неблагоприятно събитие в любовта, а наопаки: неблагоприятното иде от едно голямо страдание, от една обща мъчителна непримиримост с действителността, затова и самата любов към жената придобива трагичен характер. И това е естествено, защото в общото неотстранимо нещастие тази любов е неосъществима като дълбоко и цялостно човешко чувство, защото дори и при взаимност, тя не е повече от обикновено „милосърдие“ между двама страдащи („Самотност“) и най-много едно „сияние“, което не може да

разпръсне тъмнината („С дълбока нежност. . .“), защото — най-подир — не може да замени нещо по-голямо и по-жадувано: отнетите прелести на живота.

Следователно, Димитър Бояджиев избира смъртта не поради духовно опустошение, причинено от нелепа любов, а поради много по-дълбоки и по-трайни причини, социални по същина, които в продължение на години поддържат у него състояние на гнет, обезверяваха го и потушаваха жаждата му за съществуване. Както показват последните му стихотворения, неговата съдба беше решена преди още да посегне на живота си. Необходим беше само един последен тласък, за да настъпи трагичната развръзка. И този тласък дойде: това беше любовта към една жена — една жена, която обстоятелствата правеха недостъпна. При съществуващата отчужденост тази любов беше за поета последната възможна радост, последната утеха и последното оправдание да се живее, затова когато разбра, че тя беше непостижима, той намери в нея и последния довод в полза на смъртта¹. Обаче нищо не ни дава право да твърдим, че тя е причина за върховното трагично решение.

Има самоубийци, понесени от внезапна вихрушка на едно злощастие, които правят последния смъртен жест в момент на затъмнено съзнание: те действуват под неудържимия натиск на всеизгарящия афект. Други до толкова са потушили в себе си естествения стремеж към живота, че отиват към смъртта съвсем спокойно, облечени от чувството, че се отърват от нещо, което ги гнети и оттласква. Димитър Бояджиев не беше нито от едните, нито от другите. Той не се поддаде нито на случаен афект, нито на болезнено и безсмислено отвращение от света и хората. Той взе своето решение при пълно познаване на обстановката, и то не защото беше потушил в себе си жаждата за живот, а защото нито имаше сили да се бори за неговото утвърждаване, нито вярваше, че можеше да го постигне такъв, какъвто го желаше. Той реши, че страданието му беше предопределено и неотстранимо, че копнежът за щастие беше напразен и предпочете смъртта пред примирението с една отворителна неизбежност. Затова ние с готовност се съгласяваме с онова, което писа неговият приятел — големият поет Николай Лилиев: „Това пътуване „в никуда“ . . . не беше „бягство от живота“, както е прието да се казва — по-скоро бягство пред ужаса да живееш живота на своите себеподобни, бягство от една позорна действителност, която не можеше да приемеш и обикнеш“².

★

Макар да имаше немалко приятели, Димитър Бояджиев живя в самота, и макар да беше един от добрите поети на своето време, той си отиде неоченен и непризнат приживе. Като изключим писанията по време на неговата смърт и една статия³ на Контантин Константинов, публикувана наскоро след смъртта на поета, в продължение на много години името му не беше произнасяно. И все пак пренебрежението, което ускори неговата смърт, не можеше да наложи една трайна несправедливост. През 1925 година Гео Милев го включи в своята „Антология на българската пое-

¹ По същия въпрос: Васил Пундев — „Димитър Бояджиев“, сп. „Българска мисъл“, год. III, кн. 2 (1928).

² Из приведената по-горе статия.

³ Приведена по-горе.

зия“ и затвърди неговата творческа реабилитация. Поетът излезе от сянката на временната заборава, за да спечели признанието на всички, които обичат поезията, и да се наложи като безспорно и значително име в българската лирика.

Елегичната поезия на Димитър Бояджиев, изпълнена със скръб и безнадеждност, е твърде далече от възлненията на нашата епоха. Но независимо от това тя ни увлича, защото ни разкрива някои от трагичните тайни на един свят, който задушаваше мечтите и убиваше поетите. Тя ни възбужда, защото ни поверява не само мъката на един клетник, но и нещо по-трайно и по-общевалидно: човешкия копнеж към щастие, който винаги е столял и възбуждал.



ДОБРИН СПАСОВ

НЯКОИ АСПЕКТИ НА КОМИЧНОТО

В културните среди съществуват настроения срещу разглеждането на едни или други проблеми „изобщо“. Този факт, разбира се, е напълно оправдан, доколкото представлява реакция против безсъдържателната, схоластична абстрактност. Същевременно обаче той става и твърде опасен, когато предизвиква загубване на вкус към по-широките научни обобщения. Напоследък например в областта на политиката и идеологията се натрупаха достатъчно факти, които убедително говорят, колко рисковано е акцентирането върху „нашите особености“ преди да са избистрени общозадължителните принципи.

Тъкмо затова ние се осмеляваме да предприемем известни усилия не за някакво друго, а именно за общотеоретическо изясняване на някои страни на комичното в живота и литературата. Всъщност в настоящата статия ние се стремим към разрешаването на две задачи:

а) да набележим връзката между логическия, психологическия и социологическия аспект на тъй наречения „комичен смях“; на тази основа да представим логическото, психологическото и социологическото обяснение на комичното не като три различни подхода към едно и също явление, а като три етапа в задълбочаването на неговото изследване, всеки от които, разгледан отделно, няма необходимата обяснителна стойност;

б) да уточним нашите схващания за логическия аспект на смеха като синтезираме теорията за контраста и тази за противоречието в теория за контрастното противоречие. А това означава — да сведем интелектуалната страна на комичното впечатление до осъзнаване не просто на противоположни и не просто на несъвместими, а на несъвместими противоположни определения на обекта.

Ние се надяваме, че работата ни ще срещне съчувствието и на онези читатели, чието внимание е насочено главно към конкретните проблеми на нашата днешна хумористична и сатирична литература. Стига, разбира се, те да не забравят, че „всяко отделно е тъй или иначе общо“ (Ленин) и стига ние действително да посочим някои съществени общи черти на интересуващите ни конкретни явления.

Две думи за различните страни на комичния смях

Общественият смисъл на хумора и сатирата е да улеснят премахването на явления, които се преценяват като недостойни за съществуване; особено средство за постигането на тази цел е смехът.

Едва ли е нужно да се доказва, че смехът на хумориста и сатирика не са онези радостни звуци, които отекват в душите ни като израз на жизненост, на човешко щастие, на задоволство от хората и света. Още по-малко това е кикотенето на гъделичкания, лудия или истеричния. Смехът, който ние ще имаме предвид, винаги е в една или друга степен при-смех: едва забележим, с леко чувство на превъзходство, насочен към малките недостатъци на „свои хора“ — когато става дума за хумор, с по-силни или по-слаби нотки на презрение — при иронията, примесен с голяма доза злоба — при сарказма, и прелял в истински гняв — при сатирата.

Така разбраният смях несъмнено е едно психологическо явление и следователно на психологията се пада грижата да хвърли научна светлина върху него.

Няма обаче друга наука, толкова затруднена в усилията да намери себе си, колкото науката за психиката и съзнанието. Мръдне ли психологът една крачка вдясно — той е вече гносеолог и логик, направи ли една стъпка вляво — превръща се в най-обикновен физиолог, а пък, доколкото изследва специфично човешки прояви, той е длъжен да стои и с двата си крака върху почвата на социологията.

В този крайно несамостоятелен характер на науката за „душата“ естествено няма нищо чудно — той е неизбежен резултат от самия характер на нейния предмет: фактите и съобразената с тях материалистическа философия неопровержимо доказват, че психичното не е „субстанция“ (в Аристотеловия смисъл на тази дума, т. е. „индивид“); то е абсолютно несамостоятелно явление; обектът на психологията е напълно невъзможен, немислим и неопределим безотносително, от една страна, към външните предмети, а от друга — към материалния „субстрат“, нервния процес. Всяко явление на съзнанието например непременно е съзнаване на нещо, знание и оценка, а същевременно и проява на човешката висша нервна дейност. Ето защо, да се изследва психичното „само по себе си“ е така абсурдно, както да се говори за свойството без неговия носител или за отношението без относимите неща.

От тази бегла характеристика на психологическите явления не прави изключение и смехът, поради което незабавно се откриват, на първо време, две перспективи за обяснението на това човешко чувство: от една страна, смехът на нормалния човек винаги е насочен към някакъв обект, който се съзнава, разбира и преценява по определен начин, от друга страна, смехът е една материална проява — отреагиране на нервно напрежение чрез известни двигателни реакции. Първата страна ние наричаме логически и психологически аспект на смеха, втората е безспорно неговият физиологически аспект. Самото обстоятелство, че именно човекът е „животното, което може да се смее“, широко разтваря вратата и за социологическо изучаване на смеха — и като общочовешка проява (защото факт е, че има образи и обстоятелства, които са комични през различни епохи, за представителите на различни класи), и като класово явление (защото не по-малко безспорен факт е, че ако ми кажеш над какво и как обикновено се смееш, аз ще мога да ти кажа какъв си, т. е. какъв е твоят морално-политически облик).

Физиологическия аспект ние охотно оставяме на физиолозите, които през последните няколко години често правеха смели пътешествия из най-различни научни области — психология, гносеология, дори естетика. . . Тяхна работа е да се занимават със смеха като освобождаване от напрежение, трептения на диафрагмата, поредица от издишвания, които

завършват с кратки вдишвания, мускулни свивания и издаване на звукове. Напълно достойна за просветеното им внимание област, според нас, е и смехът, породен от гъделичкане. От тях бихме искали само едно: да не мислят, че проблемата се изчерпва с техните обяснения.

Ние ще се заемем на първо място с логическия аспект на комичното, който има съвсем пряко отношение към творчеството на хумористите и сатириците.

Логическият източник на комичния смях

Предупреждаваме: всичко, което ще кажем в този раздел (или дори всичко, което би могло да се каже в него), неизбежно ще бъде недостатъчно за обяснението на комичното. Смехът в никакъв случай не се дължи просто на осъзнаване даден обект по определен начин. Комичното впечатление непременно включва и особено емоционално отношение. Ето защо, при еднакво интелектуално съдържание, напълно е възможно у един човешки индивид да се появи, а у друг да липсва комичен смях. С други думи, опитът да се изясни логическата страна на комичното впечатление представлява опит да се разкрие едно негово необходимо, но недостатъчно условие.

Ние ще формулираме, а след това ще се постареем да обобщим някои възможни интелектуалистични обяснения на хумора и сатирата. Най-напред ще се спрем на един способ, който бихме могли да наречем комична ентимема (съкратено умозаклучение).

Твърде често хумористичният или сатиричен ефект се постига чрез премълчаване прекия израз на отрицателно отношение към дадени явления и изтъкване само на привидно невинните му предпоставки или също така „невинните“ негови следствия. Нека поясним този похват с примери:

В прекрасната, наситена със затрогваща сентименталност и хапливо остроумие книжка на Хайне „Идеи“, между другото, се казва: „... слуховете, че уж бедните грешници са дължни там (в ада — Д. Сп.) по цели дни да четат всички тези лоши проповеди, които се печатат тук, горе — са истинска клевета. Такива ужаси в ада няма, такива изтънчени изтезания сатаната е неспособен да измисли“. Когато говори за ученическите си години, Хайне отбелязва, че поради интереса си към естествознанието и доброто запомняне точните изображения на кенгурото, зебрата, носорога и т. н. впоследствие много хора му се стрували стари познати.

Черевик (от „Сорочински панаир“ на Гогол), изправен пред опасността жена му да се вкопчи „със своите съпругески нокти“ в косата му, си мисли: „Господи, боже мой, защо си изпратил такава напасть на нас, грешните! И така си има толкова много всякаква смет по света, а ти на всичко отгоре си наплодил и жени!“

В „Дон Жуан“ на Байрон пък се среща подобна „любезност“:

„И отлетя нощта като тъгата на съпругата
по своя собствен мъж, или пък по животното друго“.

Между многото анекдоти за хумора на английския писател Бернард Шоу четем и следния: „На един американски книгоиздател се случило да бъде в компания с Шоу, който бил изцяло потънал в размишления.

— Залагам долар, мистър Шоу, за да разбере за какво мислите Вие сега — казал американецът.

— Ах, това, за което мисля, съвсем не струва толкова — небрежно отвърнал Шоу.

— Но все пак за какво мислите?

— За Вас — любезно се поклонил Шоу“.

В какво се състои общото на всички приведени случаи, което ги прави примери за сатира или хумор?

Ако искаме накратко и сухо-прозаично да предадем тяхното съдържание, ще се получи следната картина: „четенето на „лошите проповеди“, които се печатат тук, е истинско мъчение“, „Много хора приличат на кенгуро, зебри, носорози и пр.“ (Хайне); „Жените са смет“ (Гогол); „Мъжете са животни“ (Байрон); „Вие не струвате един долар“ (Шоу).

Ясно е, че във всички цитирани откъси се касае за отрицателна преценка на едно или друго явление, която — ако беше изразена направо — би прозвучала като истинска грубост. Тя обаче само се подразбира като следствие или предпоставка на казаното. Тъкмо това изразяване на отрицателната оценка чрез нейното привидно премълчаване превръща грубостта в хумор или сатира.

Ясно е също така, че от характера на подразбираната преценка, от степента на нейната собствена острота зависи дали ще се касае за хумор или пък за сатира. От нейното конкретно съдържание, от това, за какво е отнася тя, се определя идейно-политическата насоченост в очертавания похват на хумориста и сатирика.

Но дали ентимемата представлява някакво универсално средство за получаване на комичен ефект? Смисълът на този въпрос, разбира се, не е дали всяко съкратено умозаключение е комично — отрицателният отговор би бил очевиден. Ние фактически питаме: дали всяко комично впечатление съдържа ентимема?

Струва ни се, твърде трудно е да се отговори: не! В самата същност на изкуството се включва и обстоятелството, че то не проповядва определено отношение към живота, а го внушава. И не би имало нищо чудно, ако се окаже, че истинският хуморист или сатирик-художник никога не декларира своята отрицателна преценка за изобразяваните явления, а винаги ни дава само нейните конкретни, живи „предпоставки“ или „следствия“.

И все пак, ние не можем да се задоволим с ентимемата, когато изследваме логическия аспект на смеха. Напълно е възможно да се изброят още много конкретни способности за получаване на хумористичен или сатиричен ефект. Нека разгледаме например комичните „дефиниции“ и „класификации“.

Във всеки курс по елементарна логика се изтъква, че дефиницията трябва да отговаря на редица условия. В действителност обаче те се свеждат към едно единствено изискване: да се разкрива истинската същност на разглежданото явление, т. е. обикновено неговият най-близък род и видовото му отличие. Но когато в едно литературно произведение се прави пародия на логическата дефиниция чрез нарушаване нейните правила — примерно чрез разглеждане като обективна същност на дадено явление неговите второстепенни или само субективно-значими белези, то ефектът може да бъде също така хумористичен или сатиричен. Такива „определения“ всъщност служат за косвени психологически характеристики.

Например, кой от нас не се е заливал от смях, когато е чел остроумната и същевременно удивително вярна характеристика, която Волтер в „Микромегас“ прави на различни философски школи?... Дошлият от Сириус великан

Микромегас пита земните философи: „Що е душа?“. В техните отговори липсва каквато и да било научна дефиниция на „душата“. Налице са обаче много от известните в логиката грешки при определянето: „определение в кръг“ (повторение на определяното чрез определящото) — „Душата е чист дух. . .“; подмяне на логическото определение с номинално — „Душата е ентелехия. . .“; имаме още отрицателна дефиниция (посочване не това, което определяното явление е, а онова, което то не е) — „Душата не е материя“; налице е също така подмяне на научното дефиниране с употреба на художествени фигури, съчетана с приравняване на противоположни определения — душата била стрелка, която посочва времето, когато тялото бие часовете, или обратно!

Естествено, получените „дефиниции“ съвсем не изразяват същността на определяното явление. Тяното противоречие с научните определения, съпоставено с научните им претенции, буди смях. По тоя начин те всъщност се използват от Волтер за критическа характеристика на техните автори.

Когато пък в привидното определение се изтъкват само субективно-значими белези, т. е. когато от него научаваме не толкова какво е обективното явление само по себе си, а какво е личното отношение на дадено лице към него, получената дефиниция (при условие, че разкрива отрицателни черти) представлява всъщност хумористична или сатирическа психологическа характеристика. Например на зададения му от Хайне въпрос „Що е идея?“, файтонджията Патенсен отговаря: „Идеята си е идея! Идея — това е всяка дивотия, която се вмъква в главата!“ Основанията за това определение са такива: перачката се оплаква, че „пасторът е натъпкал главата на дъщеря ѝ с идеи и оттова тя е станала смахната и не се вслушва в никакви доводи“. В едно известно разказче на Толстой загубеното сред тълпата момиченце с плач „определя“ майка си така: „Моята майка е тази, която е най-добра от всички!“ Чеховият Гришка пък схваща майка си и бавачката си като „хората, които го обличат, хранят и слагат да спи“. Тъпотата на средновековния философ в Молиеровата комедия „Буржоата-благородник“ се изразява в следния диалог:

„Учителят по философия: . . . Желаете ли да Ви науча на логика?

Г-н Журден: А що е това, логиката?

Учителят по философия: Това е наука, която ни учи на трите процеса на мислене.

Г-н Журден: Кои са те, тези три процеса на мислене?

Учителят по философия: Първият, вторият и третият..“

Безспорно, поради характера на художественото отражение, в литературните произведения логическите определения се заместват с образите на конкретни явления, чиято същност се отразява в дадени понятия. Известно е как например Маяковски в стихотворението за деца „Що е хубаво и що е лошо“ пояснява съдържанието на такива абстрактни термини като „хубаво“ и „лошо“. Ако обаче се обрисуват конкретни явления, които само привидно, само субективно носят съдържанието на даденото понятие, то в резултат може да се получи пак хумор или сатира. Да разгледаме следните стихове на Маяковски:

„У Степы

незнание

точек и запятых

заменяет
 инстинктивний
 массовый разум,
 потому что
 батрачка —
 мамаша их,
 а папаша —
 рабочий и крестьянин сразу.
 В результате
 вещь
 ясней помидора,
 обволакивается
 туманом сизым,
 и эти горы
 нехитрого вздора
 некоторые
 называют марксизмом.“

Според марксизма социалният произход и, главно, социалната позиция на твореца действително определят правилната или неправилна насоченост на неговото творчество. Вулгаризаторите на марксизма обаче не виждат, че благоприятните резултати, които връзката с работническата класа прави възможни, могат да се осъществят само чрез упорит труд и изработване на специални умения. Именно непризнаването от тях вулгаризатори тяхно отклонение от същността на марксизма, от неговото истинско определение, се осмива в приведените стихове: „инстинктивният масов разум“ на „пролетарския“ „поет“ Стёпа можел да замени познаването на стихотворната техника!

Напълно възможно е да се използва за целите на комичното впечатление и някакво нарушаване правилата на логическата класификация. Когато например някой спортен запалнякко ни разсмива, защото различава сред хората преди всичко привърженици и противници на неговия тим (да речем „Левски“), имаме работа с нарушаване на изискването логическото деление да се извършва на съществена обективна основа. Мнозина писатели характеризират свои герои не като ни казват към какво последните са насочени, какво ценят, какво не харесват и т. н. За тази цел се използва такъв похват: посочва се как се категоризират за дадения герой известни обективни явления. Понеже тяхното класифициране е направено на субективна основа, то противоречи на нормалното логическо деление и придава на психологическата характеристика — при условие, че тя се отнася до отрицателни черти — комичен оттенък.

Твърде лесно биха могли да се открият и други логически средства за получаване на хумористичен или сатиричен ефект. Ето например „образци“ за комично обръщане на съждения, които всъщност отразяват необратими отношения: „Тя беше направена за мене — аз бях направен за нея“, пише Дидро за дрехата си. А една девица в произведение на друг автор се моли по следния начин: „Света Богородице, ти, която си заченала без да съгреша, научи ме да греша, без да зачевам!“

Означава ли обаче многобройността на конкретните логически способности за предизвикване на комичен смях, че ние трябва да се съгласим с един „плюрализъм“ при обясняване интелектуалната страна на комичното впечатление? Трябва ли да се откажем от търсене на „единство в многообразието“?

Ние мислим, че единството лесно може да се установи. Преди всичко, при разглеждането на последните три начина за получаване на комичен

ефект („дефиниция“, „класификация“ и „обръщане“) трябва да се подчертае очевидният факт, че те се използват като косвена отрицателна характеристика на определени явления. А това вече достатъчно ясно разкрива възможността за тяхното свеждане до ентимеми.

Но обобщението не бива да спре дотук. Ако се вгледаме внимателно в ентимемата, ще видим, че не с всичките си особености тя има отношение към комичното впечатление. Например нейният характер на съкратено умозаклучение в случая играе роля доколкото създава илюзията, че отрицателната преценка е изразена и неизразена едновременно. Когато Шоу обяснил на една дама желанието си да танцува с нея, понеже се намирал на благотворителен бал, комичността е свързана не просто с премълчаването на налагащия се извод: „Обръщам Ви внимание от състрадание към Вас“. Касае се по-скоро за факта, че това обидно положение привидно не е и същевременно е изразено. Тъкмо затова ни се струва, че логическият аспект на комичното впечатление, в последна сметка, представлява осъзнаване на особено противоречие.

За съжаление, не ние откриваме Америка — става дума за нещо, което големи философи, психолози и естети отдавна, под една или друга форма, са отбелязали. Още Аристотел пише в своята „Поетика“, че „смешното се състои в някаква грешка или грозота, непричиняващи болка или вреда“. Ние ще оставим настрана „грозотата“. Струва ни се, че тя е удостоена с включване в Аристотеловото определение поради грубия смях на грубите души над човешката уродливост. Освен това нищо не пречи самата грозота да бъде сведена до грешка — „грешка на природата“, т. е. отрицателно отклонение от нормалния облик на природните творения.

Поради такива съображения ние ще спрем вниманието си само върху „грешката“. Що е тя? Грешка е човешкото съждение, когато то противоречи на съответното обективно положение; грешка е човешката постъпка, когато тя противоречи на преследваната цел или пък на определени нравствени норми. . . Разбирането на грешката винаги е разбиране на някакво противоречие. Ето защо ние смятаме, че можем с пълно право да разглеждаме именно Аристотел като основоположник на застъпваната от нас теория за логическия аспект на смеха.

Общочовешкият характер на логичното в човешките прояви е дал възможност цяло множество автори с най-различни теоретически „калибри“ и социални „заряди“ да подхванат приведената Аристотелова мисъл. Нека чуем бляскавия римски оратор и не дотам бляскав философ-еклектик Цицерон: „...но човек се смее на грозните и ниски неща само ако изразите, чрез които те се означават, не са такива“. С други думи, за да има смях, нужно е разбиране на противоречието между това, което е, и онова, което ни се струва, по-точно — между една отрицателна обективна действителност и една положителна субективна видимост. Паскал счита, че комичното впечатление се получава от „несъответствието“ между онова, което сме очаквали, и това, което сме намерили. Според Хегел пък, за да се смеем трябва да бъдем „така мъдри“, че да „разбираме контраста и държим сметка за него“. Особено ценно е твърдението на Чернишевски, че при комичното се касае за „вътрешна празнота и нищожност“, прикрита с „претенции за съдържание и реално значение“. Дори Бергсон, чиято тънка наблюдателност често се помрачава от тъмната му философия, въпреки критиката си срещу „несъответствието“ или „контраста“ като източници на смях, прибегва до извеждането на комичното от про-

тиворечието между „живото“ и наложеното върху него „мъртво“. Конкретното обяснение тук е подсказано не толкова от действителността, колкото от дуалистическата философия на Бергсон. Но за нас е важен фактът, че даже най-яркият представител на алогизма е принуден при трактовката на смеха да прибегва до особено логическо противоречие. Ето защо, съветските естети И. Ф. Смольянинов и Ю. Б. Боров са напълно прави, когато отбелязват: „...заслужава внимание фактът, че комичното винаги тъй или иначе се е свързвало от философите и изкуствоведите с противоречието“.

Всичко би било наред, ако не беше това „тъй или иначе“, т. е. ако думата „противоречие“ се употребяваше еднозначно в научната литература. Работата обаче съвсем не стои така и затова ние ще се опитаме да преценим по-точно какви противоречия имат пряко отношение към комичното.

Някои от споменатите по-горе автори, както се вижда, считат, че смешното противоречие в действителност е „контраст“. Така фактически се определя най-голямото видово или индивидуално различие, но разбира се — в рамките на един и същ клас от явления. В това се състои диалектичната природа на контраста — той не е само противоположност, но и единство. Разликата между „бялото“ и „киселото“ например е много по-голяма от тази между „бялото“ и „черното“. При все това не първата, а именно втората двойка явления се намират в отношение на контраст, защото са противоположни особености на едно и също нещо — „цвят“.

Редица факти на пръв поглед наистина внушават убеждението, че именно осъзнаването на някакъв контраст е логически аспект на комичния смях. Аристотел, както посочихме, говори за смешното като грешка. Но не е ли ясно, че именно грешката, която контрастира с успеха може да породи смях? Ако стрелецът „без малко“ не улучи целта, едва ли някой ще се смее. Но ако той цели един, а удари съвсем друг обект, малцина ще са тези наблюдатели, които не биха му се надсмели. Не е ли факт, че едно от най-леките и най-широко разпространени оръжия на иронията е окачествяването на отрицателни човешки прояви с епитети, които имат тъкмо противоположно значение? Няма ли да бъде смешно, ако някое съвсем безобидно животно, например магаре, през някоя тъмна нощ успее да вдигне в тревога цяла войскова част? Защо, ако не по силата на контраста, ораторът, който с най-щастлив вид произнася една тъжна надгробна реч, би ни накарал да се усмихнем (при условие, естествено, че не сме дълбоко засегнати от загубата на покойника)? Защо е комична наивната публика от „Под игото“? Нали защото се отнася към театралната видимост на „Многострадалната Геновева“ както към истинска действителност? Защо един от най-обикновените обекти на нашия детски смях бяха Крачун и Малчо? Защо лъха хумор от народната поговорка „Замъчила се планината, та родила мишка“? Не е ли просто поради несъответствието между величината на причината и тази на действието? Защо постъпките на лудите и пияните често се посрещат със смях, ако не поради рязкото им отклонение — в отрицателна посока — от нормалните човешки прояви?

Поредицата от подобни въпроси би могла да се продължи колкото искаме. В такъв случай, не трябва ли да приключим този раздел от нашата статия с извода, че логически аспект на комичното впечатление е противоречието в смисъл на контраст?

Ние сме убедени обаче, че е нужно още едно малко доуточняване. Безспорно е например, че бялото и черното, поставени заедно — като противоположни цветове, нямат нищо общо с никакъв комизъм. Не така чужд на смешното би бил обаче, както ни показва още Аристофан, опитът да бъде изкарано бялото черно или обратно. Както се вижда от приведения по-горе пример из „Под игото“, не самият контраст между театралната видимост и истинската действителност е комичен, а тяхното смесване. Дори и когато комичното впечатление изглежда свързано с контраста между две еднакво реални явления, по-внимателният анализ разкрива, че работата не стои точно така. Ние например бихме запитали: защо обикновено никой не би помислил да се смее над контраста между един нисък човек и едно високо дърво, а почти всички се усмихват на контраста между много висок и много нисък човек? Отговорът, според нас, се крие в обстоятелството, че контрастните определения при втория случай са в по-голяма степен характеристики на едно и също нещо: представител на рода „човек“ е и висок, и нисък. С други думи, тук контрастът в по-голяма степен се доближава до противоречието, разбрано като несъвместими признаци на един и същ обект. Бай Ганю в компанията на себеподобните си не би предизвикал нашия смях, но той не би ни бил смешен и сред съществено различното от него — например като овчар пред стадо животни, с които в никаква степен не се отъждествява. За страничния наблюдател той е комичен на фона на хората, с които първоначално бива уеднаквяван, но от цялото общност, с нейните нравствени и естетически изисквания, незабавно се изключва поради своето поведение. С други думи, той е комичен, защото съвсем не се оказва такъв, за какъвто първоначално би могъл да бъде взет.

Сега вече ни се струва, че имаме пълното право да направим следното обобщение: контрастът има отношение към проблемата за комичното в такава степен, в каквата може да бъде сведен към противоречие в традиционния смисъл на тази дума; комичната противоречивост, от своя страна, представлява несъвместимост не просто на различни, а на контрастни определения.

Характерът на използваните досега от нас елементарни примери може да доведе до убеждението, че „нелогичността“, изразена в допускането на известно противоречие, е източник на смях само когато става дума за отделни двусмислици, положения, жестове и фрази. Факт е обаче, че подобно противоречие лежи в основата и на комичните типове, чиито приключения запълват цели книги. Вгледайте се в Молиеровия „Буржоа-благородник“: комизмът на всички негови думи и действия произтича от желанието му да се представи за онова, което не е — от противоречието между неговия облик на парвеню и аристократическата изтънченост, която той се стреми да придобие. Ами „нашият“ Бай-Ганю? Защо е смешно това безскруполно българско парвеню, ако не поради противоречието на неговия морал и цивилизованите нрави? Солта на комизма в цялата безсмъртна Гоголева комедия „Ревизор“ е контрастното противоречие между това, което Хлестаков е, и онова, за което го вземат, предизвикало, от своя страна, противоречието между онова, което корумпираните царски чиновници са, и това, за което се представят. Не е трудно да се даде подобно обяснение за комичността и на Остап Бендер, който се подвизава върху фона на социалистически преустройваната съветска действителност. Но може би контрастното противоречие като логическа основа на комическия тип най-ясно се вижда в образа на Дон

Кихот, който героично налага своя въображаем възвишен свят върху сивичката, но истинска действителност.

В края на този раздел не считаме за излишно да направим и някои чисто философски разяснения. Ще отбележим, че от логическо гледище комичното противоречие има не диалектически, а формално логически характер.

Колкото и различни значения да са влагани в термина „диалектическо противоречие“ те лесно могат да бъдат сведени до или изведени от реалното единство и реалната борба на реални противоположни сили, които обясняват всички процеси в действителността. В такъв смисъл диалектическото противоречие е живо, обективно и повсеместно; в него, разбира се, няма нищо смешно. Смешен обаче беше опитът на някои „диалектици“ да докажат, че диалектиктът е задължен винаги да отговаря „и да, и не“, т. е. да отрича всяко право на съществуване за формалната логика с нейното отрицателно отношение към противоречието.

Вече философите-марксиста са напълно убедени във възможността и действителността на мирното съжителство между материалистическата диалектика и материалистическата формална логика. Признат е и фактът, че формално логическото противоречие, разбрано като смесване на качествено различни неща — докогато те запазват своята качествена определеност — е обективно невъзможно. Например до настъпването на преходния период капитализмът си е само капитализъм, а не същевременно и „некапитализъм“.

Щом формално логическото противоречие е обективно невъзможно, щом формално логически противоречивите определения са обективно несъвместими, щом само едното от тях е истинно, а другото не е, то ясно е, че формално логическото противоречие се оказва всъщност противоречие между привидност и действителност.

Ние вече видяхме, че тъкмо така стои работата и при комичния обект, който не може да бъде едновременно и такъв, какъвто е, и такъв, какъвто ни се представя; той също се оказва действителност, прозираща през прозрачното було на една привидност.

Психологически ограничения на логическия източник

Но изчерпва ли се особеността на комичното противоречие с неговия контрастен и формално логически характер?

Чисто логическите, както и чисто психологическите или физиологически теории за комичното винаги са се оказвали недостатъчни, защото смехът е възел, в който се сплитат нишките на различни научни области.

Поддържаната от нас теория за контрастното противоречие — доколкото остава чисто логическа — не е в състояние изчерпателно да обясни смеха. В противен случай би трябвало да се очаква, че скучните представители на формалната логика, които на всяка стъпка откриват противоречия, са най-веселите хора на земното кълбо! Формално логическото контрастно противоречие, за да бъде източник на смях, трябва да отговаря и на определени психологически изисквания.

Това обстоятелство се е превърнало в теоретически корен на множество — също така едностранчиви — психологически теории за обяснението на комичното. Платон, а по-късно и Хобс обръщат внимание върху чувството за превъзходство като причина на смеха. Другата страна на същия медал — смехът като явление, породено от унижаването, деграда-

цията на почитан някога обект — намираме у Александър Бен (а до известна степен и у големия съветски психолог С. Л. Рубинщайн).

Още Волтер обаче заявява по повод на подобни схващания: „...вярно е, че човекът, който е едно смеещо се животно, е също така гордо животно; но гордостта не предизвиква смях“. По-нататък Волтер отбелязва, че като единадесетгодишно дете лудо се смял, когато чел Молиервия „Амфитрион“, без да е имал каквото и да било чувство за превъзходство над обектите на своя смях. ... Впрочем, споменатите теории са недостатъчни и от „чисто“ психологическо гледище, защото е напълно очевидно, че не всяко чувство за превъзходство и не всяко унижаване на обекта се изразяват в смях. Нима когато сме разбрали, че безкрайно уважавана от нас личност е притежавала прекалено много и твърде големи човешки слабости, допуснала е непрости грешки, ние сме се смели? Напротив, били сме потресени, разочаровани, огорчени. От друга страна, както бе изтъкнато по-горе, „чисто“ психологическо обяснение на комичното не би било възможно и поради обстоятелството, че психическите явления в никаква степен нямат самостоятелно съществуване.

Още най-великият представител на древната философия Аристотел е разбирал недостатъчността на чисто логическата или чисто психологическата трактовка на въпроса за смяха: комична, според него, е не всяка „грешка или грозота“, а тази, която не причинява „болка или вреда“. Това ограничение е може би недостатъчно, но то все пак е справедливо. Ние можем да се смеем над безцензурните думи, неконтролираните движения на пияния, над приумиците на лудия. Но ако пияният е наш най-близък роднина? Ако лудият е бил някога наш най-добър другар? Болката (която очевидно не бива да се разбира само като физическа) би свила сърцето ни, би задушила всякакъв смях. Ако някой сполучливо бъде сравнен с пън, може и да се усмихнем, но ако един труп се движи като жив, ще изтръпнем от ужас — смъртта е явление, което твърде дълбоко ни засяга и затова е твърде трудно тя да ни се представи в комична светлина. ... Аристотел е безспорно прав: не можем да се смеем над обект, който за нас е свързан с твърде силни неприятни чувства.

И тази мисъл е надживяла вековете. Дори Бергсон, въпреки същественото му отклонение от Аристотеловите традиции, мълчаливо я е заел и елегантно преобразувал: „смешното — казва той — може да развълнува само много спокойната, съвсем гладката повърхност на душата. Равнодушието е неговата естествена среда. Смяхът няма по-силен враг от вълнението“; „за пълнотата на своето действие смешното изисква нещо като кратковременна анестезия на сърцето“.

Ние ще си позволим една малка корекция, с която същевременно ще отдадем справедливост и на дозата истина в теорията за „превъзходството“ или „унижението“. Според нас, действителността, над която се смеем, не просто е лишена от възможността да ни причинява „болка или вреда“, нито просто ни е безразлична. За да се смеем на противоречието ѝ със субективната видимост е нужно фактически да имаме отрицателно отношение към нея, т. е. да я преценяваме като нежелано отклонение от нормалното. Само в такъв случай отбелязаното от Бен нейно „унижение“ би могло да има за нас комичен ефект. Същевременно, за да се смеем над едни или други явления, е необходимо техните отрицателни черти да не се чувствуват от нас като някаква съществена опасност.

Може някой да възрази като посочи, че ние се смеем и над хора, към които фактически сме в най-голяма степен благоразположени. С. Л. Ру-

бинцайн например одобрително привежда дефиницията на хумора като „способност да се смееш на това, което обичаш“. И наистина, нима бедният странствуващ рицар Дон Кихот не ни е крайно симпатичен именно поради комичното му вятърничаво благородство? Внимателният анализ обаче веднага разкрива, че в такива случаи обект на нашия смях не са всички страни на човешката личност, а определени нейни недостатъци и слабости. Тъкмо те — щом са „слабости“ и „недостатъци“ — се оценяват като отрицателно явление. . . Но нека не спорим повече: самият факт, че никой от нас, когато е бил обект на смях, не се е чувствувал особено поласкан, достатъчно ясно говори за смеха като не съвсем лека присъда.

Казват: но човек може да се смее и над самия себе си. Вярно! И в този случай обаче смехът си остава израз на отрицателна оценка: ние се смеем над онези наши прояви и качества, които считаме за вече надживяни.

По-сериозни възражения могат да ни се направят в друго отношение: ако отрицателната ни оценка за реалния обект на смеха е много рязка, възможно ли е забулването му с някаква противоположна видимост да го направи комичен за нас? Например: ние виждаме във всяка дума, всеки жест, всяка постъпка на нашите смъртни врагове нещо сатанинско; те обаче се представят за същински ангели. Ще ни накара ли това противоречие да се смеем? Няма ли по-скоро гневно да изкрещим: Лицемерие! Подлост! Коварство!

Ето защо ние добавихме, че възможност да предизвикат нашия смях имат само тези отрицателни явления, от които не лъха никаква сериозна заплаха. Струва ни се, че в случая това ограничение е напълно достатъчно: то определя съответната степен на отрицателно отношение към обекта, а същевременно съдържа в „снет вид“ и теорията за „превъзходството“ — тук в смисъл на независимост и недосегаемост от осъжданото чрез смеха явление.

Надяваме се вече е ясно в какво се състои и сложната диалектическа природа на смеха като особено чувство: ако емоционалната окраска на отрицателното отношение към обекта е неудоволствието, то тази на нашето „превъзходство“ е удоволствието. Може би тъкмо тази неразделна връзка на противоположни емоции в смеха е имал предвид Гогол, когато определя хумора като видим (за света) смях през невидими сълзи.

Ще добавим още, че тъкмо степента на отрицателното отношение към осмивания обект разграничава най-съществените разновидности на смеха — като се започне от лекичкия хумор и се свърши с тежката сатира, където присмехът преминава в гняв и неудоволствието взема решителен превес в емоционалната му обогрeност.

Обстоятелството, че смехът е свързан с отрицателна оценка за едни или други явления бележи пътя към разбирането и на неговата социална определеност.

Социалната определеност на комичното

Това е въпросът, който нашите естети-марксисти обикновено се считат длъжни да поставят на първо място. Действително, безспорно е, че за нас той има най-голямо значение, тъй като главната ни цел, която произва всичките ни обществени прояви, е социалистическото преустройство на обществения живот. Несъмнено е също така, че смехът е социално явление. Даже буржоазните философи и естети признават

този факт — на тях именно принадлежи твърдението: „Човекът е единственото животно, което се смее“ (а Бергсон добавя: или „животно, способно да предизвиква смях“!).

Под мощния напор на фактите всички автори са принудени — в една или друга степен — да държат сметка за относителността на комичното. Александър Дюма например казва, че „Един мошеник не се смее по същия начин, както един честен човек“. Пак Бергсон заявява: „Нашият смях винаги е смях на една или друга обществена група“.

Това може би ще се хареса на онези наши теоретици, които са склонни да абсолютизират относителността, и следователно не биха могли да проявят никакъв вкус към логическото, общопсихологическото и физиологическо изследване на смеха — към признаването и обясняването на неговите общочовешки аспекти. У Бергсон обаче тази фраза е останала само фраза и представлява една от множеството прояви на неговия еkleктизъм. Тя не му пречи да търси онова, което всякога е смешно за всички нормални хора. И той го намира — не толкова в съгласие с фактите, които ловко използва, а под диктовката на своя реакционен дуализъм — в „механическото, наложено върху живото“. Социалната функция на смеха Бергсон обяснява в духа на тъй наречената френска социологична школа: „И най-малката вдървеност на характера, ума и даже тялото — пише той — трябва, следователно, да предизвика неодобрението на обществото като верен показател за замираща дейност, а също така за дейност, стремяща се да се обособи, отдалечи от общия център, към който обществото тежее, с една дума, като показател за егоцентричност“; „Тази вдървеност именно е смешното, а смехът е наказанието за нея“.

Ние смятаме вече за съвършено излишно да доказваме, че не само посоченото от Бергсон противоречие и не всяко такова противоречие предизвиква смях. Искахме само да покажем колко са безсилни буржоазните автори в своите „социологически“ обяснения: започнали с признаване обществено-груповия характер на едно явление, те неволно завършват със своята любима представа за обществото като някакво хармонично цяло. Само върху непоклатимата основа на марксистическата социология, т. е. историческия материализъм, е възможно истинско научно обяснение на общочовешкото и класово-партийното в комичното.

Социологическата трактовка обаче предполага предварителното очертаване на обясняваното с нейна помощ явление. Ето защо, ние не считаме, че сме допуснали грешка като едва на трето място се заемаме със социалния аспект на комичното. За нас в случая той е крайната станция по пътя на задълбочаването от явлението към същността. Логическият аспект (разбирането на едно контрастно противоречие между обективна действителност и субективна видимост), поради своята обективност изтъква на преден план; психологическият аспект (отрицателното отношение към явление, което не наранява дълбоко жизнено-значимото за нас) е първото необходимо ограничение, помагащо ни да разберем кои контрастни противоречия будят смях. Следващата стъпка е обясняването на самата отрицателна оценка за комичните явления. Тук именно встъпва в своите права историческият материализъм.

Наистина комичното е относително. Например комунистическото убеждение, което на капиталиста може да се е струвало някога някакво отрицателно отклонение от „нормалния“ буржоазен ред и следователно, доколкото не се е чувствувало като съществена заплаха, е било обект на високомерен присмех, за пролетарския идеолог е посрещан с възторг

зародиш на новото. Днес реакционните автори, които се подвизават върху страниците на западноевропейската буржоазна преса, се стремят да осмеет нашето социалистическо строителство. А за нас то е израз и извор на най-благородните ни мисли и чувства. Острието на нашата сатира, напротив, се стоварва с всички сила върху враговете на нашия нов живот, върху онова, което ни тегли назад. Грубоватите движения и изрази на „човек от народа“, попаднал във „висшето общество“ за нас не са смешни, но предизвикват презрителните усмивки на хайлайфните дамишки и господа. Ние, напротив, от все сърце се смеем на онзи несполучлив филм, в който сред разгара на полския труд, колхозниците заиграват... кадрил! Изобщо, всички знаят, че онова, което е смешно за едни, у други може да предизвиква тъкмо противоположни чувства или да не предизвиква никакви чувства. Защо е така?

Отговорът не представлява съществено затруднение: така е, защото за представителите на различните обществени групи (сред които основно място заемат класите) съществува различна „йерархия на ценностите“. Кои явления ще се преценяват отрицателно и кои положително, какво ще бъде изобщо оценъчното отношение на хората към света — това зависи в най-голяма степен от човешките обществени връзки, сред които определяща роля играе икономиката. Именно положението на хората определя характера на тяхната дейност, задачите, които те разрешават, величината и естеството на потребностите им, техните интереси, цялата нагласа на съзнанието им, а оттук — и към какви обекти ще бъде насочен техния смях, каква ще бъде неговата сила и емоционална обогатеност. Накратко казано, разнообразието на социалните условия ни обяснява разнообразието и на смеха; динамиката на общественото развитие определя еволюцията и на комичното.

Историческо-материалистическото обяснение на комичното обаче не бива да води до релативизъм в две отношения: първо, до убеждението, че всичко в смеха има конкретно-класов характер; и второ, до приравняване по стойност смеха на различните класи.

Нека отдадем дължимото уважение на Сталиновия труд „Марксизмът и въпросите на езикознанието“. Възможно е в него да се съдържа (както отбелязва съветският автор М. Д. Каммари) твърде тясна характеристика на надстроечните явления, в която не се побират изцяло дори „възгледите и учрежденията“, изброени от самия Сталин като съставки на надстройката. Но именно след излизането на „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ съветските и наши марксисти се осмелиха да признаят, че не всичко в обществения живот има конкретно-класов характер, започнаха да обръщат внимание и на онези социални явления, които изпълняват своята функция в различни исторически епохи. Именно „Марксизмът и въпросите на езикознанието“ и последвалата насока на теоретическото ни развитие направиха възможно днес — без страх от обвинения в пренебрегване на принципа за партийността — да изтъкнем, че смехът има и общочовешки страни. При това, става дума не само за логическите и общопсихологическите условия на комичното, които ние вече се опитвахме да очертаем. Касае се и за признаване комичността на конкретни образи и положения, които през различни исторически епохи са предизвиквали смеха на различни класи. Нима комедиите на Аристофан, Плавт, Молиер, Гогол и днес не се възнаграждават с нашия дружен смях?

Този факт също така има своето социологическо, историческо-материалистическо обяснение. Работата е там, че човешките съдби не са само

класово-различни; обществената дейност притежава и общи черти. Хората имат и еднакви потребности и интереси. Тъкмо затова има явления, които представителите на различни класи признават достойни за присмех.

Разбира се, в нашия свят на ожесточена класова борба, на смъртна заплаха от страна на империалистическите хищници, на упорита и трудна борба за мир и социализъм особено значение придобива конкретно-класовото и политическото съдържание на смеха. Сега смехът заслужено ни интересува преди всичко като оръжие за смъртоносно нараняване на нашите класови врагове, като средство за отърсване от собствените недостатъци, за разпространяване и внедряване на отрицателна оценка към онова, което ни пречи в благородните усилия за изграждането на социализма. . . Напразни са всякакви упреци срещу „ограничеността“ на „червения“ комунистически смях. Ограничен по значение и съществуване е задаваният смях на умиращите класи. Не може да бъде „ограничен“ победоносният смях на тези, които са авангард на цялото човечество, не може да избледнее значението на смеха, който се вражда във вечната, величествена сграда на бъдещото неограничено човешко щастие.

Сега вече ние ще си позволим да изразим известно мнение и по въпроса какво е нужно, на първо място, на хумористите и сатириците в живота и изкуството. Не се касае просто за някакъв абстрактен и научно неразяснен „усет към смешното“. Касае се преди всичко за искрено и силно осъждане на онова, което заслужава съответната отрицателна оценка от гледището на комунистическия (и общочовешки) морал. А това отношение не е вродено — то се ражда в правилно-насочената обществена дейност на хората, то израства върху тяхната прогресивна жизнено-практическа позиция.

Но, безспорно, ако спрем дотук, можем да получим добри моралисти, но не и хумористи и сатирици. Какво е нужно повече? В духа на цялото ни досегашно изложение ще отговорим, че е необходимо умение за разкриване на отрицателното явление (което не се чувства като съществена опасност) в неговото контрастно противоречие с онова, което то би трябвало да бъде, или за което желае да мине.

И това умение, разбира се, не е паднала от небето дарба: то може да бъде научно изследвано и — с по-голям или по-малък успех — съзнателно култивирано.



КИРИЛ ДАРКОВСКИ

ФРОЙДИЗМЪТ И ИЗКУСТВОТО

В средата на миналата година на Запад бе чествувана, с необикновен шум стогодишнината от рождението на Зигмунд Фройд (1856—1939). В големия хор от гласове звучаха и трезви, критични оценки на психоанализата на Фройд. Но не те даваха тон, макар в повечето случаи да излизаха от устата на най-компетентни учени. Много повече на брой бяха и много по-високо звучаха гласовете на възторжените поклонници на Фройд, на които бе даден най-гостоприемен подслон върху страниците на вестниците и списанията. С кого ли не сравняваха Фройд неговите почитатели! Коперник, Нютон, Дарвин, Айнщайн, та дори и Маркс — нито едно от тези най-велики имена в науката не бе пощадено.

Целият този шум около името и делото на талантливия, но нестрадащ от излишна скромност виенски психопаталог, не може да предизвика голямо учудване. В обстановката на разлагащото се буржоазно общество и култура психоанализата се оказа превъзходно оръжие в ръцете на реакционните сили. Всички прояви на човешката мисъл и поведение получиха психоаналитично тълкуване, което излезе с претенциите, че е разкрило основните двигателни пружини и механизми на целокупната човешка дейност.

С особено усърдие и плодовитост адептите на Фройд се заеха да прилагат неговото учение към разработването на проблемите на художественото творчество и възприемане. В списанието за приложение на психоанализата към обществените науки „Imago“ значително място бе отделено за естетическите проблеми. Библиотеката към това списание пусна редица монографии по естетика. Психоаналитични произведения върху изкуството продължават все още да излизат в значителен брой главно в Съединените щати, където цялото фройдистко движение намери радужен прием и благоприятна почва за разпространение и развитие.

Психоаналитичната естетика, както и психоаналитичните учения за религията, етнологията, морала, държавата, правото, философията и педагогиката ще останат неразбираеми, ако не се изяснят макар и накратко основните предпоставки, развити в психоаналитичната теория за безсъзнателното, на която те са приложби.

Стълбът, върху който се крепи цялата многоетажна постройка на психоанализата, е безсъзнателното. Според Фройд в основата на човека като биологично същество лежат органическите инстинкти. Фройд различава два вида инстинкти: тези на самосъхранението и половият инстинкт („ерос“, „либидо“). Към тях той по-късно прибавя инстинкта на разрушението или смъртта. Особено значение той отдава на последните

два вида инстинкти. В противоположност на общо разпространеното мнение Фройд поддържа, че половият инстинкт и влечение не възникват върху основата на био-физиологичното съзряване, довеждащо до кризата на пубертета като начален момент на половия живот, но че съществуват у детето още от самото раждане. Фройд разширява произволно значението на понятието „сексуалност“ и разглежда като прояви на половото влечение бозаенето, смученето на пръстите, уринирането у детето и т. н. Според него детският полов живот преминава през няколко фази. През фазата на автоеротизма детето търси и намира полови наслади в отделни части на своето тяло. Когато предмет на насладата стане цялото тяло, а не отделни негови части, детето се намира във фазата на нарцисизма. Около втората година детето започва да търси полова наслада в други обекти, които според психоанализата то намира обикновено в лицето на своите родители. При това половото влечение у момчето се насочва към майката (или нейни заместители — бавачката и др. п.), а у момичето — към бащата. Но любовта към родителя от противоположния пол се съпровожда от завист, омраза към родителя от същия пол, която достига дори до желание за неговото премахване като полов съперник. Така възниква „Едиповият комплекс“, който играе завидна роля в лъженаучните теории на психоаналитиците.

Около петата година, а и по-късно, когато детето започва да осъзнава своите отношения с хората и средата, настъпва решителният момент в неговото развитие. Първоначалните невинни полови влечения от фазите на автоеротизма и нарцисизма, а особено влеченията към родителя от противоположния пол, сега се сблъскват с твърдо установени от културното развитие на човечеството морални норми. Детето се вижда принудено да потисне своите непозволенни полови желания, като ги изтиква в сферата на безсъзнателното. За разлика от някои други теории психоанализата превръща безсъзнателното в могъща сила, която определя в последна сметка проявите на самото съзнание. Последното според Фройд служи на човека да се приспособява към средата и поради това то трябва да държи сметка за реалността. По такъв начин то играе ролята на спирачка и юзда на незадоволимите и непризнаващи ограничение инстинкти. Последните, макар и потиснати, притежават голям емоционален заряд, който търси удобен повод, за да се изпразни. Такъв повод е всяко понижаване активността на съзнанието, каквото е характерно за сънуването, а също и за състоянията на хипноза и внушаемост. Тогава безсъзнателното успява да премине през „цензурата“ на съзнанието и в един повече или по-малко прикрит и изопачен вид се проявява в сънищата или в признанията на хипнотизираниите. Но Фройд установява, че безсъзнателното се проявява постоянно и в обикновения всекидневен живот на хората във вид на грешки в писането или говоренето, изтървяване на думи, изтървяване и счупване на предмети, правене на разни неволни жестове.

Трябва да отбележим, че Фройд метафизически разделя и противопоставя биологичното и социалното у човека. Човек според него се ражда с определена биологическа природа, която не се поддава на каквото и да било изменение и преобразуване от социалното битие на човека. Като се сблъсква със социалните изисквания, на биологичното не остава според Фройд нищо друго освен да се спотаи, да стане „безсъзнателно“. Според диалектическия материализъм човек не е биологически, а социален индивид. Той е социално същество, биологичната страна на което не съществува самостоятелно, но е включена и преобразувана в процеса

на трудово-производителната му дейност. Начините за задоволяване на биологичните нужди на човека се определят от особените обществени отношения, в които той участва. Не по-малко ненаучен е и пансексуализмът на Фройд, който почива върху теоретически непозволено и опровергаващо се от фактите разширяване на понятието „сексуалност“. Не почива на научни основи и опитът на психоанализата да обясни нормалния душевен живот, като стои върху почвата на психопатологията.

Открай време проблемите на естетиката, а особено тези на психологията на художественото творчество са давали повод за възникване на различни антинаучни, антирационалистически теории.

Появяването на психоанализата, която обяви всички хора, а особено тези на творческата мисъл и дейност, за малко или много невротични, засили позициите на антирационалистичните направления в психологията на художественото творчество, на които скоро психоанализата стана най-виден и опасен съвременен представител.

В основите на психоаналитичната теория на изкуството лежи понятието за сублимацията като особена форма за проява и същевременно за задоволяване на безсъзнателното. За разлика от сънуването, което представлява пасивно състояние и не е включено в творческата практическа дейност на човека, сублимацията се отнася до пренасянето на енергията на безсъзнателното от неговите първоначални полови цели върху нови пътища. Такива са различните видове творческа дейност на човека. Според Фройд в процеса на сублимацията „прекалено силните напрежения, произтичащи от отделните сексуални източници, се отвеждат и прилагат в други области, така че в резултат на това само по себе си опасно предположение се получава едно значително повишение на психичната работоспособност. Един от изворите на художествената дейност трябва да се търси именно тук. . .“ (S. Freud — Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Leipzig, V. Aufl., S. 100)¹

Биологичните инстинктивни желания, върху потискането на които се създава безсъзнателното, са неизкореними. Тъй като това не може да стане пряко, тези желания се удовлетворяват под прикритието на нови представи, които играят ролята на символи на безсъзнателно.

От съня до художественото творчество според психоанализата има само една крачка. Когато конфликтът между съзнанието и безсъзнателното стане твърде силен, за да може да се притъпи чрез компромис в сънуването, но все още не е станал патогеничен, тъкмо тогава настъпва часът за художествено творчество. С помощта на своето въображение художникът създава творения, които са също такива компромисни продукти на стълкновението на съзнанието и безсъзнателното, както сънят. Чрез тези творения той успява повече или по-малко да се освободи от напрежението, произтичащо от потиснатите, но дейни полови желания. Първоначално тези фантастични творения приемат формата на митове. Последните психоанализата нарича „масови сънища“, чрез и в които цели племена и народи дават символичен израз на своите потиснати желания.

¹) Психоаналитичната литература по въпросите на естетиката и изкуството е огромна. При написването на настоящата работа сме се ползвали главно от следните книги: Otto Rank — Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens, 4. Aufl., 1925; Otto Rank und Hans Sachs — Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften, Wiesbaden, 1913; Eckart von Sydow — Primitive Kunst und Psychoanalyse, Wien, 1927.

Като заличава с лека ръка съществените различия между душевно здравия и болния човек, на психоанализата лесно се удава да обяви и художественото творчество за разновидност на психоневрозата. Според нея в психологическо отношение художникът се намира между сънуващия и невротика. И у тримата психичните процеси са тъждествени в своята същност и се различават само по степен. Според Ото Ранк, един от най-видните представители на психоанализата в областта на естетиката, всяко произведение на изкуството, също тъй както сънят и всички психоневротични симптоми, е замаскирано осъществяване на някакво потиснато, изтикано в безсъзнанието, желание (вж. *Otto Rank — Der Künstler*, 1925, S. 72.)

Както виждаме, психоанализата разглежда художественото творчество като своеобразна психотерапевтична дейност, чрез която художникът се освобождава от напрежението, произтичащо от вътрешния конфликт между неговото съзнание и безсъзнателното. Невротикът желае, но не намира начин да се освободи от измъчващите го неудовлетворени безсъзнателни желания. С това той още повече изостря конфликта между съзнанието и безсъзнателното. Художникът удовлетворява своето безсъзнателно чрез съзнателното си на пръв поглед творчество, в което обаче решаващ, макар и невидим фактор, е именно безсъзнателното. Сънуващият постига, макар и в по-малка степен, същия лечебен ефект чрез своите сънища, при които ролята на съзнанието е сведена до минимум. По този начин психоанализата смята, че основната разлика между съня и художественото произведение произтича от организиращата, систематизираща и оформяща дейност на съзнанието, която почти липсва при сънуването, но е налице при художественото творчество.

Наистина много са свидетелствата, почерпени от най-велики представители на изкуството, които говорят за голямото напрежение като характерен белег на творческия процес. Но трябва да се има предвид, че такова напрежение е характерно не само за творческия процес в изкуството, но и в която и да било друга област на творчеството. При това големият конфликт, на който художественото произведение дава израз и отговор, съвсем не е необходимо да бъде конфликт на самото съзнание на художника. Възможно е това да бъде конфликт между две противоположни обществени сили, в който художникът може да заема съвсем определени позиции на страната на една от тях. Но дори когато художникът дава израз на конфликт, който разкъсва самия него, това в никой случай не е конфликт между неговото съзнание и измисленото от психоаналитиците безсъзнателно, но винаги конфликт и борба между две повече или по-малко ясно очертани и съзнавани схващания, стремежи, чувства. При това съвсем не е трудно, а още по-малко невъзможно, да се проследят и разкрият източниците на тази съзнателна вътрешна борба, които лежат в различните отношения на художника към неговата обществена среда. В най-типичните случаи вътрешният конфликт на твореца в изкуството е отражение на големите икономически, политически, нравствени и идеологически противоречия, които разтърсват обществото, в което той живее.

Също така неправилно и неоснователно е обяснението, което психоанализата дава на общоизвестния факт за освободителното и очистително действие на художественото творчество. Нека само припомним от колко голямо значение за Гьоте е било написването на „Страданията на младия Вертер“. Самоубийството на Вертер в романа е предпазило от самоубий-

ство неговия автор. Наистина не е лесна работа да се разкрие същността на облекчаващото въздействие особено на такива художествени произведения, които са възникнали под прякото влияние на силни лични преживявания на автора. Но то в никакъв случай не може и не трябва да се търси там, където го намира психоанализата. Защото и тук не се касае за никакъв конфликт между съзнанието и непозволените и неудовлетворени безсъзнателни полови желания на художника, но до конфликт между ясно съзнавани чувства и стремежи към напълно определени лица. Струва ни се, че известна светлина върху този проблем хвърля едно познато на всички обстоятелство. Става дума за голямото облекчение, което човек изпитва, след като сподели с близки хора свои най-интимни и скъпи радости или скърби. В това, може би, намира ярък израз неговата обществена природа. Съчувствието, което той среща у тези, на които се е доверил, а също така приятелските съвети и критични мнения, несъмнено му помагат по-лесно и сигурно да се ориентира в трудни моменти от своя живот. Колко повече това важи за художественото творчество, при което обикновено не става дума за чисто индивидуални преживявания и чувства, а за такива, които в художествена форма изразяват чувствата и стремежите на цяло общество, на цяла епоха. Съзнавайки своята мисия в обществения живот, художникът с облекчение изпраща в света своята творба, особено когато съзнава, че тя ще изпълни задачата си по такъв начин, че ще предизвика одобрение и симпатии у ония, които той обича и уважава.

Ненаучни са и психоаналитичните схващания относно същината на въображението и по-специално на творческото въображение в изкуството. Според психоаналитиците въображението е възникнало като средство за безнаказано задоволяване на незадоволимите желания в действителността. Под влияние на потисканите и напирани влечения въображението все повече се откъсва от практическата дейност и реалната действителност и се превръща във функция, която изгражда вътрешен свят, заместващ неудовлетворителната външна реалност.

Според научната психология обаче въображението е възникнало не за да улесни бягството на човека от действителността, както поддържа психоанализата, а за да му помогне в опознаването и изменението на света. Въображението е най-тясно свързано с практическата дейност на човека. За да се преобразува действителността практически, нужно е тя да бъде преобразувана и мислено. Тъкмо в това отношение въображението е необходима предпоставка за всяка истинска творческа дейност, включително и за художествената. Въображението в реалистическото изкуство не изопачава действителността, но служи на художника да създава нови образи, в които по един ярък и неповторим начин са отразени типичните черти на цели обществени групи. За силата на художественото въображение трябва да се съди не по това, доколко не е спазена жизнената правда, но доколко при най-строг спазване на условията и закономерности на обективната действителност художникът успява да създаде нови образи и обстоятелства, които не са обременени от случайни, неизразителни и нехудожествени черти, но които се намират в съгласие едновременно с изискванията и на действителността, и на художествения замисъл. То не само, че не ни отдалечава от действителността, но ни позволява да проникнем още по-дълбоко в нея. Но дори тогава, когато художественото въображение се откъсва в най-голяма степен от действителността, и тогава то пак отразява по един силно опосредован начин

някоя съществена страна на действителността или пък определено отношение на човека към нея. Нека припомним приказките, в които фантастиката е най-ярко застъпена. Наистина в повечето от приказките народът е отразил своите най-съкровени мечти и желания. Но това обаче съвсем не са потиснатите безсъзнателни желания на психоанализата, а мечти и желания, възникнали в най-пряка връзка с отношенията на хората към себеподобните си и към природата.

Както отбелязахме по-горе, едно от основните положения на психоаналитичната психология на художественото творчество е твърдението, че художникът е разновидност на психоневротика и като такъв той не е пригоден към реалната действителност. Като пренебрегва многобройните факти за активното участие на редица видни представители на изкуството в обществения живот, психоанализата стига до твърдението, че художникът не може да бъде пълноценен гражданин, приятел, та дори съпруг и баща. Наистина има немалко представители на изкуството, за които това може да е вярно, но те не могат да бъдат мерило за образа на художника изобщо. Обикновено такива художници са пропиту от покварата и разложението на своята обществена класа. Истинският художник винаги живее с големите въпроси на своята съвременност и тъкмо затова чрез своите художествени произведения, а понякога и не само чрез тях, той играе важна роля в обществените борби.

Като изхожда от погрешната и чисто спекулативна предпоставка, че художественото творчество дава израз на вътрешния конфликт между съзнанието на художника и неговото безсъзнателно, психоанализата подрива основите на реалистическото изкуство. Вместо задълбочено опознаване на обективната действителност и на човешките взаимоотношения, психоанализата препоръчва на художника затваряне в неговата собствена личност и вслушване във вътрешния глас, идващ от тъмните дълбини на безсъзнателното. Външният свят може да послужи в най-добрия случай само като потик за „творческата“ фантазия на художника, чрез която се задоволяват безсъзнателните полови желания. Тъкмо поради това гениалният художник не се нуждае от богати външни впечатления и преживявания. Психоаналитиците в естетиката ни съветват да не се чудим на забележителната способност на гения на ни „показва в своите произведения най-точно познание на човешкия дух в цялата негова пълнота и дълбочина, без неговите наблюдения да са прониквали в това“ (*Otto Rank-Hans Sachs — Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften*, S. 92—93). Според тях гениалният художник просто черпи от вътрешното богатство на безсъзнателното, в което е скрито цялото минало на човешкия род, и „колкото по-голяма част от безсъзнателното се използва, толкова по-голяма възможност съществува за гениалния човек да се превъплътява в чужди личности, като се отърва от своето съзнателно аз“ (цит. съч., стр. 93).

Не е трудно да се види, че и в този случай психоаналитиците не излизат извън кръга на празните фрази. Те смятат, че творците в изкуството решават своите художествени задачи със същата лекота, с която те самите, доколкото изхождат от една забележително догматична и спекулативна теория, каквато е психоанализата, си въобразяват, че решават най-трудни проблеми от всички области. Както всеки друг вид творческа дейност и трудът на художника изисква напрегнати, понякога дори мъчителни усилия. Всички велики образи в изкуството са създадени върху основата на упорита и целенасочена работа, за изходен момент на която служи

събирането и преработването на впечатления. Нека припомним творческите дирения на Балзак из парижките улици, бележниците на Флобер, Зола, Тургенев, Чехов, упоритата работа на Пушкин върху „Евгени Онегин“ и „Борис Годунов“, на Толстой върху „Война и мир“ и „Ана Каренина“, на Гьоте върху „Фауст“ и, струва ни се, че веднага ще проличи пълната неоснователност на твърденията на психоаналитиците. Със своята впечатлителна душа художникът се откликва и на такива явления в действителността, които се незначителни и дребни в очите на обикновения човек, но които служат на художника да проникне в най-скритите кътчета на човешката душа. Стремещт на художника да обогати своите впечатления може да го накара дори да прибегне до пряко или мислено експериментиране. Показателни в това отношение са експериментите на Леонардо да Винчи, които несъмнено са му помогнали да улови и пресъздаде типичните изрази на човешките чувства и афекти, яркостта и правдивостта на които ни поражават в неговите безсмъртни творения. Гениалните произведения са не само плод на необикновени творчески усилия на самия художник. Творчеството на гения се основава също така на редица художествени постижения на други талантиливи съвременни или предходни творци. Гениалната творба увенчава творческите дирения и стремехи на цяло поколение, на цяла епоха.

Като задълбочават още повече погрешните си схващания за психологията на художественото творчество, психоаналитиците изграждат цяла теория за мнимото нарцистично полово устройство на художника. Общоизвестно е колко често несподелената или нещастна любов се оказвала ценен извор на поетично вдъхновение у най-великите световни поети. Според психоанализата обаче не нещастната любов е източник на поетично вдъхновение и творчество, а тъкмо обратно — поради своята нарцистична конструкция художникът никога не може да намери удовлетворение в реалната любов и нейните цели (вж. *Otto Rank — Der Künstler*, S. 69—72). Не е трудно и тук да се съзре реакционността на психоанализата, която превръща любовните конфликти на художника — в повечето случаи резултат на сложни обществени отношения и противоречия — в конфликт между съзнанието и безсъзнателното. Психоанализата също така смята, че и любовта на художника към собствените му произведения произтича от неговия нарцисизъм. Именно чрез произведенията си, а не чрез децата си, художникът вярва, че е постигнал безсмъртие. Тъкмо поради това психоанализата, без да държи ни най-малко на фактите, смята, че има право да обявя художника за непълноценен баща. От друга страна, самото обстоятелство, че жената ражда и отглежда деца, я прави според психоанализата безплодна в изкуството. Защото една и съща била творческата сила, която намира удовлетворение в художественото творчество и в... половия акт и свързаното с него детераждаие.

Истинско съдържание на изкуството според психоанализата може да бъде само безсъзнателното. Дори това, което е прието да се нарича съдържание на изкуството, от тази позиция се деградира като съдържание и се превръща в своеобразен формален елемент, чрез който безсъзнателното се проявява и изразява. С това изопачаване на действителното положение на нещата догматичното заслепление на психоаналитиците достига своята връхна точка.

Като изхождат от положението, че всяко художествено произведение служи за задоволяване на потиснати сексуални желания от детската въз-

раст, психоаналитиците виждат в художествените образи само проекция, възплъщение на тези желания. И тъй като най-силни от детските полови желания са кръвосмесителните, то в „Едиповия комплекс“ психоаналитиците виждат онази двигателна сила, чрез сублимацията на която се създават най-великите художествени произведения на всички епохи, на всички народи. Впрочем, трябва да предупредим читателя, че това в предубедените очи на психоаналитиците е твърде малко. На „Едиповия комплекс“ те приписват всички достижения на човешката цивилизация и култура — създаването на могъщи държави и техния разгром, започването на войни и други големи обществени движения, основаването на религии, създаването на философски и нравствени учения и т. н., и т. н.

Като пренебрегват какъвто и да било исторически анализ на обстоятелствата, свързани с възникването на една или друга художествена творба, а още повече обществено-историческите отношения, типичен израз на които дават героите на художествените произведения, психоаналитиците поставят всичко под знака на безсъзнателното и по-специално на „Едиповия комплекс“. За да стане ясно колко порочни и неубедителни са тези техни опити, а заедно с това колко неоснователна и безплодна е теоретическата основа, върху която те се изграждат, ще приведем някои характерни примери на психоаналитични тълкувания. Преди това ще отбележим само, че тълкувателните фокуси на психоанализата почиват върху използването на отбелязаната по-горе от нас „способност“ на безсъзнателното да се проявява чрез най-различни символи.

Следите на „Едиповия комплекс“ психоаналитиците откриват навсякъде. В най-чист вид комплексът се е проявил, разбира се, в трагедията на Софокъл „Едип цар“, от която те взимат и името на комплекса. Но не винаги кръвосмесителната ситуация е така ярко изразена. Но според психоанализата тя е винаги налице там, където можем да открием по някакъв начин образа на майката или бащата, колкото и слаба да е приликата. Така например, мащехата или жената на господаря, или пък който и да било образ в дадено произведение, намиращ се дори в най-далечно отношение към майчинството, се тълкува от психоаналитиците като израз на „Едиповия комплекс“. Същото важи и за образа на бащата.

Особено съблазнителна за психоаналитиците се оказва Шекспировата трагедия „Хамлет“. С нейното тълкуване са се занимали както самият Фройд (вж. *Die Traumdeutung*, 1900, S. 83), така и някои от най-видните негови ученици (на първо място *Otto Rank — Der Künstler*, S. 119—133 и *E. Jones — The Oedipus-Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery*; *Amerikan Journal of Psychology*, vol. XXI, Jan. 1910). Според Фройд неспособността на Хамлет да отмъсти на чичо си за убийството на баща си произтича от „Едиповата нагласа“ на самия Хамлет, която му пречи да убие човека, който е изпълнил неговото собствено безсъзнателно желание, като е отстранил баща му и е заел неговото място при майка му. Изхождайки от тази чудовищно нелепа гледна точка, психоаналитиците безочливо изопачават и редица други очевидни положения във великата трагедия. Известно е, че Хамлет поканва странствуващи артисти да представят в двореца пантомима, изобразяваща убийството на цар Приам. Чрез въздействието, което пиесата ще окаже върху неговия чичо Клавдий, Хамлет се надява да се убеди окончателно, че именно той е убиецът на баща му. Според Ранк обаче Хамлет още отначало ни най-малко не се съмнява, кой е убиецът на баща му. Спо-

ред същия автор Хамлет накарва артистите да изиграят убийството на баща му, само за да задоволи своя „Едипов комплекс“. След играта на артистите, при която Клавдий наистина се издава, Хамлет на Шекспир изпада в буйство и желае веднага да свърши с отцеубиеца. Това правдиво и произтичащо от самия текст на Шекспир обяснение не може да задоволи психоаналитиците, които в гнева и буйството на Хамлет виждат израз на възторг и триумф, предизвикан от изживяването на убийството на баща му! (вж. *Der Künstler*, S. 124). Не по-малко нелепи са и обясненията на някои други моменти от пиесата. Когато промушва скрития зад завесата Полоний, Хамлет възкликва: „Това кралят ли е?“, а след това: „Аз те взех за по-висок от тебе“. Всичко това за психоаналитиците означава само, че Хамлет безсъзнателно вижда в Полоний „краля“, т. е. баща си, още повече, че действието се разиграва в покоите на майка му, където детето знае, че се прави всичко това, което нему не е позволено. Но Хамлет и без това има основание да вижда в лицето на Полоний образ-заместител на своя баща, защото Полоний стои на пътя на желанията на Хамлет към Офелия. Последната пък Хамлет отъждествява с майка си. И за да бъде „обяснението“ по-завършено, психоаналитиците отбелязват, че Хамлет решава да убие Клавдий не за да отмъсти за баща си, а за да си разчисти пътя към майка си. . .

След всичко това читателят сам ще се убеди, че да се спори с психоаналитиците чрез теоретически аргументи не е лека работа. Това е така, защото техните „доказателства“ и „обяснения“ съвсем не почиват върху опитно установими факти, а биват черпени от една метафизическа предпоставка от най-чиста проба, каквото е тяхното единствено на тях достъпно „безсъзнателно“. За фактическото опровержение на горните фантастични обяснения на психоаналитиците достатъчно ще е чисто и просто внимателно да се прочете „Хамлет“ и да се разбират нещата такива, каквито те се представят на здравия човешки разум.

Както всички модни буржоазни теории и психоанализата намери своите привърженици в България. Такива са проф. Кинкел, Мл. Николов, Б. Исаев, А. Андреев, Люб. Русев и др. Някои от тях с готовност се заеха да хвърлят психоаналитична „светлина“ и върху българската литература. Особено усърдия прояви в тази насока Люб. Русев, който не само запозна нашата публика (трябва да отбележим — по един твърде несклопен начин) с основните положения на психоаналитичната естетика, но сам демонстрира върху примери от нашата литература нейната очевидна за всички, с изключение, разбира се, на самите психоаналитици, ненаучност и неспособност да се справи с литературните факти.¹ Оказва се според нашия автор, че и българската литература и по-специално нашата поезия дължи едни от своите най-ценни постижения на прословутия „Едипов комплекс“. Последният е оставил следи в творчеството на П. Р. Славейков, Ив. Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Дебелянов. Читателят може би се интересува как Русев доказва своята теза. Както всички „доказателства“ на психоанализата, така и това се е удало с една забележителна леснота. Психоанализата постановява, че човек храни към майка си безсъзнателни плътски желания. Психоаналитичната естетика „установява“,

¹ Вж. от горепосочения автор следните книги: „Художествената литература и психоанализата“, София, 1934; „Поезията на Яворов в психологична светлина“, София, 1939; също „Психоанализа на Ботевото творчество“, сп. „Философски преглед“, 1933.

че в художественото творчество тези желания се проявяват повече или по-малко прикрито. Оттук Люб. Русев прави извода, че всички български поети, които са дали израз на синовните си чувства и са възпели образа на майката, всъщност по този начин са задоволители своя „Едипов комплекс“. Доказателствената техника на Люб. Русев е толкова бедна и примитивна, че едва ли не единствен нейн приём се оказва разреждането на онези думи в щедро приведените пасажки, които уж показват влиянието на безсъзнателните полови желания. С цялото си теоретическо късогледство и догматична заслепеност нашият психоаналитик принася в жертва на „Едиповия комплекс“ едни от най-хубавите цветове на българската поезия — „Жестокостта ми се сломи“ на П. Р. Славейков, Вазовото „На майка ми“, Яворовото „Майчина любов“, „Харамии“ на Пенчо Славейков, и разбира се, най-послед Дебеляновата елегия „Да се завърнеш в бащината къща“. Що се отнася до творчеството на Христо Ботев, Русев открива, че то е „изцяло под знака на „Едиповия комплекс“. Баладата „Хаджи Димитър“ изразявала едно типично нарцисстично отношение към света. „Едиповият комплекс“ у Ботев бил най-ярко изразен в „Майци си“, а в особено чиста и неприкрита форма личел в стихотворението „Ней“. В последното стихотворение образът на младата жена просто замествал образа на майката, а нейният стар мъж, когото поетът дебне с нож в ръка, придобива във въображението на нашия автор значение на „класически символ на бащата“.

Психоанализата оказа и продължава да оказва влияние не само върху естетическата теория, но тя намира силен отзвук и непосредствено в художествената практика на някои автори на Запад. Английският писател Д. Х. Лорънс изхожда при изграждането на сюжетния конфликт на своите романи от предпоставките на психоанализата. Неговите герои не участвуват активно в обществения живот. Те са затворени в своята личност, в рамките на която се разиграват трагичните конфликти на съзнанието с безсъзнателните полови желания. Лорънс затъва все по-дълбоко в областта на еротиката и фетишизира проблемата за пола (вж. неговите романи „Синове и любовници“ и „Любовникът на ледя Чатърли“).

Други автори отиват още по-далеч. Те не само възприемат теорията на психоанализата, но също и нейната психотерапевтическа метода. Както е известно, най-характерна особеност на последната е така нареченото „свободно асоцииране“. Като изолират напълно пациента от външния свят, психоаналитичите го карат да приказва абсолютно всичко, което му дойде в ума. В този безпорядък от думи те се стараят да открият потиснатите безсъзнателни желания и по-точно обстоятелствата, които са довели пациента до психоневроза. Като прилагат „свободното асоцииране“ тези писатели всъщност са напълно последователни психоаналитици. Та нали и художественото творчество не е нищо друго освен своеобразна форма на душевно лечение.

Най-ярки представители на този метод в литературата са Джеймс Джойс и Вирджиния Уулф. Романите на Джойс представляват поток от откъслечени мисли и лишени от връзка помежду им думи. Логическата реч тук е отстъпила място на чисто експресивната, която се изгражда от алогични конструкции от междуметия, намеци, неологизми. За разбирането на тези романи, доколкото това все още е възможно, се съставят „ключове“ и помагала, при което се стига до най-различни, често пъти напълно противоположни, тълкувания. Трябва при това да се има предвид, че Джойс употребява думи от дванадесет езици, че привежда най-

безразборно цитати от Библията и от всякакви други книги, за да се разбере до какъв произвол и крушение на художествената форма е довело последователното прилагане на психоанализата в литературата. За да илюстрираме гореказаното, ще преведем, разбира се, доколкото това е възможно, един пасаж от случайно отворена страница на последния роман на Джойс „Опелото на Финеган“, за който в Британската енциклопедия се отбелязва, че представлява най-голямото постижение на... непонятността в съвременната литература. На стр. 593 четем:

„Сандихиез! Сандихиез! Сандихиез!

Викаш всички долу. Викаш всички долу за храна. Строй се! (въз) Кръсване. Събуждане на целия кървав свят. О сбирайте се, о сбирайте се, о сбирайте се Задушаване, о сбирайте се!... Мъгливо море на изток към Осеания. Тук! Тук! Тяс, Пят, Стиф, Уоф, Хяв, Бляв и Рътър“. (Finnegans Wake, London, 1939)

Трябва да се отбележи, че още по-силно е влиянието на психоанализата в някои други видове изкуство и по-специално в живописа. Наистина не тя е причина и основание за възникването на тези упадъчни течения. По-скоро както те, така и психоанализата възникват и продължават да съществуват върху почвата на разлагащото се буржоазно-капиталистическо общество. Но все пак психоанализата оказва крайно отрицателно влияние върху развитието на съвременното изкуство, доколкото тя се използва в една или друга степен за теоретическо обосноваване на различните формалистични, примитивистични и ирационалистични течения, представителите на които си поставят за цел да отразяват не обективната действителност, а хаоса на собствените си души.

За всеки, струва ни се, става ясно, че в условията на нашето социалистическо общество психоанализата като теория и практика е нетърпим и вреден идеологически елемент. Във ведрата и здрава обществена, политическа и културна обстановка на социалистическото изграждане тя не може и не бива да намери място нито в диалектико-материалистическата философия, психология и социология, нито в социалистическото реалистическо изкуство.



ПО СЛЕДИТЕ НА ЕДНА ДИСКУСИЯ

МИНКО НИКОЛОВ

ДЕЙСТВИТЕЛНО НОВАТОРСТВО ИЛИ ЕСТЕТИЧЕСКА РЕСТАВРАЦИЯ?

От месеци насам литературните издания в ГДР и особено седмичникът „Зонтаг“ разискват по въпросите на естетиката и на литературата. Дискусията придоби изведнъж непознато до тогава оживление и интензивност, когато през месец ноември излезе статията на професор Ханс Майер „За съвременното състояние на нашата литература“. Тя получи широк обществен отзвук, предизвика остра критична реакция и застана като от само себе си в центъра на литературните разговори от тогава насам. Дори спорът върху положенията, основни в статията, продължава още, той се разви твърде разгорещено и на февруарската национална конференция на писателите в Берлин. Защо статията предизвика такъв резонанс? Очевидно, тя насочи вниманието към една главна тема, при чието разискване става дума както за оценка на близкото литературно минало, така и на съвременните трудности и перспективи. Дискусията премина върху плоскостта на конкретното — чрез характеристика на о ределени литературни явления към проверка и уточняване на критериите за една литературна оценка.

Тезата за тогавашния „разцвет“ и днешната „бедност“

В статията си (подготвена като слово по Берлинското радио) професор Майер — един от изтъкнатите и очертали свой профил литературоведи на ГДР — излиза от очевидно доброто намерение да търси причините и да покаже изход от това незадоволително състояние, в което е изпаднала според него днешната немска литература (източна и западна). За да бъде по-красноречива и убедителна картината, която рисува, проф. Майер използва един литературен паралел. Той сравнява две фази в развитието на новата немска литература — периода след Първата световна война (до установяване на фашизма) и съвременният период, след 1945 година. Според него тези два периода контрастират рязко и то не в полза на днешната литература. Докато 20-те години на нашия век са били време на истински разцвет, то днешната литература е действителност е твърде бедна. За аргументация проф. Майер привежда следния факт: през периода 1914—1933 г. всяка година е била присъждана наградата „Клайст“ на непознат дотогава автор за неговото първо значително произведение. Една елементарна „статистика“ ще установи, че фактически почти всяка нова година едно ново изтъквато произведение, едно ново и многообещаващо име са били представяни на читателската общественост. Днес много от тия (тогава неизвестни) имена са в авангарда на немската литература. Достатъчно е да се припомни, че носители на наградата „Клайст“ са били Бертолт Брехт, Ана Зегерс, Леонард Франк, Карл Цукмайер. Може да изпиташ чувство на завист — смята проф. Майер — ако съпоставяш тогавашното изобилие на изгряващи таланти

с днешната оскъдност на нови явления. Богатството на тенденции, стилове, направления, имена образува импониращото многообразие на литературата от 20-те години.

След едно такова неблагоприятно за съвременните немски писатели сравнение проф. Майер констатира симптоми на кризисно състояние в немската литература днес. „Масата на нашата съвременна литература е твърде бедно сервирана — пише той. — Преживяваме оскъдни години“. Своята отрицателна характеристика проф. Майер не ограничава само с Германия. Той я разпростира и върху другите литератури. В различна степен и форма, но същото незадоволително положение според него съществува и в други литератури с богати традиции (например френската, английската, съветската).

Оттук заключението е очевидно: касае се за една литературна проблематика не само в немски национален, а в световен мащаб. Търсейки причините за подобни „кризисни явления“, проф. Майер се вслушва в гласа на някои западни автори и критици, които изнасят на пръв план необходимостта от „нови методи и форми“ за превъплъщението на днешната извънредно комплицирана и обозначена със знака на атомните открития епоха. Така например характерно за западните страни е как новите средства на информация и забавление (киното, радиото, телевизията) заемат все по-централно място в живота на хората. Многочислените епически произведения биват все повече изтласквани, в тях се открива несъответствие с новите темпове на живота. В западните литератури се застъпва нашироко тезата, че с тези резки промени в житейските навици и интереси на жителя на нашата „атомна планета“ е настъпило времето за изменение на традиционните форми и средства на художествено изображение, че досегашните литературни методи не били годни да отговорят на новите психически изисквания. В това направление развива и проф. Майер схващането си, че днешният тъй бързо изменящ се свят налага нови форми и методи на познание и на превръщане това познание в нова художествена действителност. Той иска да илюстрира мисълта си със съдбата на класическата форма на романа като литературен жанр. Според Майер фактът, че голямото мнозинство от белетристите в ГДР (и изобщо в народните демокрации) се придържат упорито към „старата форма“ на романа свидетелствува за изоставане от повелята на времето. На тази форма (която е получила класически израз в романите на Балзак и Толстой) той противопоставя новаторските елементи в композирането и разгръщането на фабулата в един съвременен роман, които намираме развити в творчеството на белетристи като Томас и Хайнрих Ман, Луи Арагон и Жан-Пол Сартър, Константин Федин и Хемингуей. В лириката той сочи като пример за смело търсене на нови форми и нарушаване на привичните канони произведенията на Маяковски и Брехт, Елюар и Николас Гилен, Незвал и Неруда.

Именно тук проф. Майер смята, че докосва ядрото на проблема, корена на днешните неуспехи. Според него липсата на такъв стремеж към новаторство, към решение на комплицираните естетически задачи, поставени от нашата епоха, пречи особено на съвременните автори. Според него в насочеността на литературните интереси в ГДР съществува една голяма празнина. Кога най-после ще започне при нас занимаването с произведенията на съвременната литература? — пита той. — До кога ще искаме да не вземаме под внимание, че от навечерието на Първата световна война нещо се е променило в модерните представи за поезия? Ще продължаваме ли така да правим, като че все едно Франц Кафка никога не е живял, като че „Улилес“ на Джеймс Джойс никога не е написан, като че тъй нареченият „епически театър“ е само една химера на иначе достойния за уважение Бертолт Брехт? Създаване на модерна литература е немислимо без познаване на модерната литература — заключава Майер.

Недостатъчното или изобщо липсващото занимание с най-важните модерни тенденции и явления се отразява според Майер при всички случаи като една стагнация в работата на съвременните творци. Той характеризира този факт като остатък от едно тесногърдо, сектантско отношение. Сектантът, който пречи на занимаването с по-сложните и противоречиви явления на модерното изкуство, смята своите съвременници или

за малолетни, или за злокачествено настроени, понеже той не гласува доверие на тяхната способност да четат критично и разумно подобни произведения. От тук лесно се вижда връзката с друга една проява — със самозваното съдийство. При нас — пише Майер — имаше и има много патентовани всезнайковци. Към този тип принадлежат редица критици и автори на послесловия. Техните оценки изглеждат в повечето случаи тъй, че Фелдинг или Стендал, или Томас Ман биват покровителствено похвалени, понеже те за своето време са действували твърде достойно, макар и — за съжаление — да не са могли да се доберат до онай висота на съзнанието, до която е достигнал днешният автор на послеслова.

Смисълът на всичките си констатации и разсъждения проф. Майер търси в едно: да съдействува за изменение на литературния климат в ГДР в благоприятна посока.

Защо е несъстоятелен такъв паралел?

Най-сериозните опоненти на Майер се противопоставиха енергично на самата методология на подобно литературно сравнение. Според тях то е антиисторическо сравнение, защото с него се представят едностранно и схематично фактите, напуска се класовата гледна точка при литературните оценки и се преминава върху почвата на една „световна проблематика“ на художествената форма, отличителна именно за днешния буржоазен свят. Различието с Майер не започва от там, че той чувства неудовлетвореност от състоянието на съвременната немска литература. Недоразуменията и разногласията идват, когато формалната интересност и експериментаторство се превръщат в главен критерий и мащаб на литературната оценка. Формалната интересност на едно произведение обаче не може да бъде решаващото, върху което се гради една оценка и се придобива мащаб. Както изтъква Волфганг Йохо, тя не може да се откъсне от други въпроси, които са централни: Какво постави в движение този тъй възхваляван период на литературен разцвет? Какви сили събуди, какво достигна и на какво попречи? Дали ни придвижи напред или ни направи безпомощни и объркани? Оплоди ли ни? Това са въпроси, които засягат не толкова интересността и необичайността на формата, на сюжета и похватите, а преди всичко същността, целта и направлението на литературата, нейната обществена функция.

При такава постановка се разкрива, че не всичко в литературата на 20-те и началото на 30-те години е тъй светло и розово, както го рисува проф. Майер. Когато днес се връщам назад към литературата на ония години — пише Йохо — то аз приличам на човек, който припомня първата си младежка любов. Не липсва известен блясък, но при по-трезва оценка много неща не изглеждат тъй лъчисто, не са издържали изпитанието на времето. Каквото ни се е струвало мащаб за нова форма — се оказва само експеримент. Кое е било приветствувано като нов път — се е оказало задънена улица. И много от нашумелите тогава опити за обновяване на романа, за преодоляване на „остарялата“ класическа форма на Толстой-Балзак при днешен критичен поглед се възприемат като повече или по-малко проблематични опити да се даде на новото време съответстващ израз, но не и като пътепоказатели за истинско обновяване на този жанр. За това ни дават пример различни произведения на Джойс, Музил, Дьоблин (а дори и някои от ранните работи на Федин), в които е налице отказът от едно последователно развиващо се действие, в които романът се превръща в „мозайка“ от безбройни и несвързани помежду си, една до друга разположени „плочки“, или пък се претрупва с минутни асоциации, впечатления, хаотични мисли (в замяна на действието).

През периода на фашизма се извършва истинска проверка и преоценка на литературните ценности. Изпита на времето издържат ония произведения, които са правели читателите способни за съпротива срещу варварството, които са вдъхвали надежда, че все пак „накрая ще бъдем ние по-силните“. Това са книгите на Ана Зегерс, Арнолд Цвайг, Людвиг Рен, Леонард Франк, Ерих Вайнерт, а не книгите на Пасос, Музил

или Джойс. Книгите (и това е показателно) не на разните авангардисти и „революционери“ на формата, а на ония автори, които са откривали пред читателя една ясна хуманистична перспектива.

Изводът на Волфганг Йохо е антитеза на схващането на проф. Майер: не по пътя на изучаване и усвояване на „модерните експерименти“ във формата ще се осигурят условията за подем на съвременната немска литература. Аз съм много повече на мнението — пише Йохо — че това, което наистина ще ползува нашите писатели и ще бъде плодотворно за нашата литература, е интензивното занимание с Арнолд Цвайг, Леонард Франк, Ана Зегерс, и взето в интернационален мащаб — отново и отново с Горки и Шо охов. За съвременния писател е сто пъти по-полезно да изучава „Война и мир“ или „Човешка комедия“, отколкото Джойс и Кафка.

И както образно се изразява литературният критик А. Антковиак — колкото и да ценим изтъкнатите по-горе новатори и обновители, техните произведения все пак са лебедова песен (понякога чудно хубава) на един отживял ве е свят. Използвайки едно сравнение, което определя Джойс като един литературен остров, Антковиак продължава това сравнение и казва, че Шолохов или Харолд Лакснес, напротив, са съвременните литературни континенти.

Разгърнат анализ на литературното развитие в Германия след Първата световна война, със стремеж да избегне всякакво опростяване на твърде комплицираните въпроси, прави Александър Абуш. Той посочва, че литературният процес по това време протича при извънредно сложни и нови условия. Този процес се осъществява под духовните излъчвания на Октомврийската революция и е съпроводен същевременно с мъчителни усилия у редица автори за отърсване от формалистичната обърканост и на троенията на буржоазната бохема. Това се наблюдава и при такива крупни писатели като Йоханес Бехер, Бертолт Брехт, Фридрих Волф, които едва по-късно, през 30-те (а някои и през 40-те) години създадоха произведенията на своята творческа зрялост. Проф. Майер също така изпуска и едно принципно ново явление, характерно за този период — изплуването на нови таланти от средата на работническата класа като Бредел, Мархвица, Петерсен, Турек и др., които се обединяват по-късно в „Съюза на пролетарско-революционните писатели“. Оттогава пролетарската литературна струя се влива в националната немска литература. Действително новото в средата и в края на 20-те години — обобщава Абуш — е все по-силно разгръщащата се борба за една реалистична революционна литература. Това са същинските родилни часове на днешната немска социалистическа литература, която достигна редица художествени върхове особено в периода на хитлеризма, когато мнозинството от революционните автори работеше в суровите условия на емиграцията. Именно от так ва позиция, позиция на борбата за реализъм, трябва да се пристъпи и към ония литературни явления и тенденции, които са свързани с творчеството на писатели като Джойс, Кафка, Музил. В статията на проф. Майер липсва напълно анализът, доколко подобни автори — в различна степен и форма — са станали изразители на кризисните настроения в времето, на тенденциите на залез и упадък на буржоазната цивилизация и в последна сметка на буржоазното декадентство от по-ново време. Тук Абуш прави една уговорка, която е твърде съществена: при постановката на въпроса трябва да се различават две страни. Едната е за обективното реално съдържание на понятието „декаден ство“, а другата — за неговото прилагане при конкретните случаи. Понякога при нас — говори Абуш, и това важи очевидно не само за ГДР — понятието „декадентство“ се прилагаше доста опростено и не можеше да обхване цялата сложност на едно литературно явление (например твърде диференцирано, а не еднолинейно трябва да се пристъпи към творчеството на Кафка в различните моменти на неговото развитие). От друга страна обаче — подчертава Абуш — в правилната борба срещу догматизма някои хора лековато искат да окачествят понятието декаден ство като откритие на последните две десетилетия. А то е толкова старо, колкото и марксистическата литературна критика.

Проф. Майер определя положението в повечето европейски литератури като кризисно. Неговият паралел обаче буди принципно възражение, тъй като литературното развитие в Германия през 20-те години или днес в капиталистическите страни протича при коренно различна обществена и духовна ситуация в сравнение с литературния процес в нашите народнодемократични страни. Както бележи Йохо, тук става дума за противоположен в много отношения обществен климат. Дори и при установяване на сходни недостатъци (ато например създаването на малко изпъкнали и значителни произведения), трябва да се отиде по-нататък и да се открият различните причини, обуславящи подобно явление при тях и при нас.

Проблематичността на примера, който дава проф. Майер през „разцвета“ на литературата през 20-те години, се вижда ясно при една съпоставка с днешната западногерманска литература. Ако може да се прави паралел между литературата на 20-те години и съвременната немска литература, то този паралел трябва да обхване именно литературата в Западна Германия, а не в ГДР. В творчеството на западногерманските писатели изпъкна същото онова търсене на „нови форми и методи“ на изображение, нови начини на изказ (както е при значителни таланти като Кьопен или Айх например), към което призовава Майер. Но независимо от отделните позитивни резултати, твърдението на проф. Майер, че литературата в Западна Германия изживява също период на криза, не може да се оспори, въпреки че не другаде, а именно там не пренебрегват „уроците на 20-те години“, усилено се занимават с тях и „продължават“ традициите именно на формалното експериментаторство. Този факт е очевидно доказателство, че ключът за преодоляване на „кризата“ е не там, където го търси Майер. Тъмо обратното — смята Йохо. Бедата при тях е, че онова, което се представя и рекламира като най-ново и революционно, по основата си често пъти не е нищо друго, освен бедно второ „издание“ и лошо копие на експериментите от 20-те години (разбира се, при положение, че в подхода и погледа на писателя към живота господствува определена безпътница). В тази липса на посока, в тази обърканост ще открием ядрото на литературната проблематика в Западна Германия и в тъй наречения „западен свят“ изобщо. При една такава духовна неблагоприятна атмосфера се развива голото експериментиране и търсенето на „нови форми“, които обикновено се оказват повторение на използвани вече форми и свидетелствуват за безпомощно епигонство.

Днес в Западна Германия — пише проф. Алфред Курела — се извършва една реставрация на културата на 20-те години (паралелно с икономическо-социалната реставрация). Там е особено моден повикът (и кръсците) за съвсем нови форми и методи на изображение на „съвсем новата“, „не поддаваща се на възпроизвеждане със старите средства“, действителност. Този съвременна действителност получи ужасяващото име „техническа“ или „атомна епоха“ и в нейно име се изискват най-диви кълчения от изкуството, в нейно име и последното бръщолевене на параноиците се утвърждава като „адекватен израз на нашето атомно Днес“.

...И трудностите при нас.

Те имат съвсем друг характер и са от принципно различно естество. Според критика Антковиак, ако говорим за кризисно състояние при нас (което може да направим твърде условно), то става дума за криза като процес на развитие и изживяване на слабости, а не като болестно явление (каквото е случаят при много от литературните направления в капиталистическите страни). Подобно състояние може да се охарактеризира като прелюдия към едно импониращо многообразие на социалистическата литература, към формиране на по-висок художествен поглед.

В основата на проблематиката при нашите литератури стоят обективни трудности — трудностите при схващането и възпроизвеждането на един свят на формиращи се

нови, непознати досега в историята отношения. Подобни трудности художниците в миналото не са имали. Те засягат способността (и възпитаването на тази способност) за виждане и възприемане на новата действителност, а след това — за нейното художествено пресъздаване.

Тук не могат да се заобиколят и ония задръжки, които възникнаха допълнително във връзка с обстановката на култа към личността. Така например Курела обръща внимание на две страни, отразили се особено неблагоприятно и спъващо върху литературното развитие през този период. Първата се отнася до възникналото чувство на несигурност и недоверие у писателя спрямо данните на неговото собствено наблюдение, което води към едно повече или по-малко съзнателно потискане на собствените творчески открития, както те напират да се изявят в художествени образи и картини. Подобна несигурност се коренеше в обстоятелството, че една личност бе превърната в единствения извор на нови открития. А всеки художник знае какво значи, когато неговото доверие спрямо непосредствеността на художественото му отношение към действителността е смутено. Така се нарушава възможността му за „свободно движение в материята“ (по един израз на Бехер). Едно следствие на тази атмосфера бяха проявите на откъсване на художника от живота на народа. Писателят например, който отива на село, установява, че тамошното население живее при такива отношения и се бори с такива проблеми, за които в официалните тези не става дума (а и не можеше да става дума в обстановката на култа). Оттук произлезе склонността на редица писатели да избягват срещата с тази действителност.

Според Антковиак едно романтично въодушевление (очевидно в смисъл на изкуствена идеализация) все повече и повече изтласкваше реализма в литературата през този период. Възникна една помпозна, метателно огряна литературна действителност. Оттук според Антковиак е понятна реакцията на някои съветски автори (например Еренбург, Виктор Некрасов, Н. Погодин в някои от последните им произведения) да изтласкат на преден план голата документация, да реабилитират противоречията и да кажат сбогом на фалшивата романтика. Това е един процес, свидетелстващ за споменатата криза на оздравяване, при който непомерно разрасналото се „месо“ върху тялото на социалистическия реализъм се изрязва.

Защипавайки принципите на социалистическия реализъм, спорейки с редица свои колеги в Полша, които лекомислено искат да дадат в архива нашия художествен метод, немските писатели изразяват същевременно решителност да се преодолее изцяло догматизмът и примитивизмът в идеологическата работа. Подложен на неблагоприятния за творческата дейност климат на култа към личността, социалистическият реализъм през известен период беше изопачаван, свеждан до една закостеняла формула и даже превърнат в литературен съд с произнасяне на предписани цитати. Ние искаме да преодолеем напълно такива догматически ограничения и да не позволим ново тесногърдие, именно за да отстояваме още по-ясно нашето становище — позицията на реализма и на социалистическата идеология в една художествено многообразна и богата литература — заяви Александър Абуш.

Два типа „модерно изкуство“.

Борбата срещу самоцелното експериментаторство не означава обаче отрицание на факта, че и пред нашата социалистическа литература изплуват специфични проблеми на формата, че в тезата за „нови средства и форми на художествен изказ“ се съдържа рационално зърно. Тъкмо в тази посока се разгърна една от интересните страни на спора, очерта а се няколко гледища.

Според Курела приказките за „днешния свят“, за „атомната епоха“ и т. н. не са никакъв сериозен аргумент за обосноваване на необходимостта от промени в традиционните литературни форми и средства, тъй като светът винаги се е изменял и днешната

по-висока степен и комплицирана система на техниката съвсем не означава и качествено нови отношения. Курела припомня положението в съветската литература след Октомврийската революция, когато поетите около Пролеткулта развиваха същите тези, че „новата ера“ не се под ава на изображение със старите методи и средства, че новото изкуство трябва да се вслуша в ритъма, да удлови мелодията на машините и на маршируващите работнически батальони. Според Курела подобни опити (които се явяват и днес, при друга обстановка и в ново облекло) са по същество безнадеж ни и негодни.

В разсъжденията на Курела редица участници в дискусиата видяха с основание една тенденция на омаловажаване въпросите на формата и тяхното значение за социалистическата литература, проява на едностранчиво разбиране на новаторството в изкуството на реализма. Например Абуш възрази на Курела, че макар и по различен начин, но и днес (както във всяка епоха) възникват проблеми на формата. Вярно е, че гледището за света, навлизащ в нов технически стадий и в ново динамично темпо, което изисква и нова „динамика“ на формите, не е ново, то е развивано още в началото на нашия век. Обаче една правилна постановка и разбиране на този проблем ще насочи вниманието ни към действителния факт, че тук всъщност се касае за един проблем на съдържанието, именно проблемът за духовното проникване, опознаване и овладяване на този тъй бързо изменящ се свят, който изисква и съответно художествено решение. Такова решение съвсем естествено може да води (и води) до откриване на нови формални възможности. В борбата за художествено овладяване на новите човешки отношения, за едно разширено и обогатено отражение на действителността — борба, която протича в епохата на най-големите класови битки и световно-исторически победи на социализма — съвременният реализъм през 20-те, 30-те и 40-те години усвои в своите изразни средства някои нови елементи, които бяха набелязани у експресионистите та до Джойс, и които при тях не излизаша извън границата на чисто формалния експеримент.

Днес в ГДР се дискутира твърде оживено върху проблема за т. н. „модерно изкуство“. Това беше и главната тема на едно наскоро състояло се публично обсъждане — среща на писатели с читатели. Въпреки отделните разногласия и неясноти обаче, пробива си път становището, че понятието „модерно“ може да се изясни само чрез разкриване на обществено-духовното му съдържание. В изкуството на нашата епоха трябва да различаваме истински „модерното“ (като откритие на нови художествени решения на големите въпроси, поставени от нашето време) от ония нашумели модни автори, които при вглеждане отблизо се оказват фокусници и жонглиори и много често епигони на съществували преди десетилетия формални „открития“. Има следователно два типа „модерно“ изкуство. При първия тип (въпреки многобройните отенъци и различия между отделните течения и творци) е отчетлива една хуманистична перспектива, една борба за човека, която служи в последна сметка на делото на възходящите обществени сили. На предната линия на това изкуство стоят творци, които съзнателно са свързали творческата си съдба с революционната работническа класа (такива новатори, които дават ново лице на днешното изкуство, са Маяковски, Брехт, Елюар, Гилен, Арагон, Хикмет, Пикасо). На другия полюс на „модерното“ стоят такива явления и автори, които са продукт и израз на пълната обърканост и безизходност, на тенденциите на гниене и разложение в света на империализма.

Само при един диференциран подход може да се отдели действителното новаторство от формалистичното фокусничество и модното подражателство. Възразявайки на Курела и изобщо на склонността всяка борба за нови методи в изкуството да се окачестви като „буржоазна безсмислица“, младият драматург Петер Хакс сочи, че по този начин не би могло да се разбере никога новаторството на един Брехт например. Защото понятието за изменящия се свят е централен пункт на Брехтовата естетика. Оттук следва всичко, което при Брехт е етика. Оттук следват новаторските принципи на неговия „епически театър“, диалектиката на новите отношения между спектакъл и театрална публика.

Дискусия, която можеше да не се състои.

Накрая нека разкажем накратко историята на тази дискусия. Статията на проф. Майер е била подготвена като слово, което е трябвало да се произнесе по Берлинското радио. Вместо със словото обаче, слушателите се запознават с едно обяснение на отговорен човек от радиото, че беседата не се състояла, понеже... нейният основен тон не е приемлив, а е песимистичен, критиката не е градивна и т. н. Интересното е, че радиокомментаторът по този начин се включил в една дискусия и взел отношение към един доклад, който радиослушателите не са могли да чуят. Ако не беше излязла в седмичника „Зонта“, статията щеше да остане непозната и поводът за един така оживено развил се литературен разговор щеше да бъде отнет.

Историята е твърде поучителна, защото проявата на радиокомитета е едно закъснело (но не единично) ехо на ония поръчки на администриране и презастраховка, които нанесоха толкова вреда на социалистическото изкуство. В уводна статия на първата си книжка от тази година списанието на немските писатели „Нова немска литература“ коментира случая така: „Един подобен метод трябва да бъде осъден. Лекцията на проф. Майер е замислена като начало на една дискусия, тя е изрично обявена от автора като призив към дискусия. Ако обаче всеки дискуссионен материал трябва да представлява мъдрост от последна инстанция, има ли нужда тогава изобщо да започваме?“ — пита с основание списанието.

Въпреки служебното усърдие на някои ревниви бюстители на „истините от последна инстанция“, дискусията се разгърна с небивало оживление и острота, и както може да се разбере — допринесе много за изяснение на някои парливи въпроси на днешната немска литература. Някои от основните постановки и оценки на професор Майер се оказаха неприемливи и погрешни, но именно в процеса на тяхното критично преодоляване можа да изкристализира оная правилна марксистическа оценка на редица явления и факти, която е несъмненият плюс на дискусията. Същевременно имаше и автори, които се солидаризираха с основните моменти от статията на Майер (например йенският професор Йоаким Мюлер). А и най-сериозните опоненти на Майер като Александър Абуш не са се усъмнили нито за момент в доброто и честно намерение на Майер да допринесе със статията си в борбата за по-високо качество на съвременната немска литература.

Да се надяваме, че характерът и ходът на дискусията, която няколко месеца наред беше в центъра на вниманието на литературната общественост в ГДР, ще събудят интерес и у българския читател. Защото нашата литературна проблематика се докосва в редица пунктове с проблемите на дискусията.

Берлин, април 1957 г.

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА



ГАНКА НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА

В ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ПИСАТЕЛЯ ДИМИТЪР ТАЛЕВ¹

Въпросите, засягащи самия творчески процес у писателя, са толкова многобройни и сложни, че е невъзможно не само да се обхванат, но дори и да се засегнат в ограничените по брой страници на една статия. Обобщаващата картина на този процес трябва да включи еднакво нашироко проблемите на психологията на творчеството, но и на миогледа, на метода, на личния стил. Същевременно трябва да подчертая, че творческият процес у писателя не се повтаря като определена схема при различните произведения. Той е неделимо свързан със собствения път на творческата личност, както и със спецификата на отделните жанрове. Затова той трябва да бъде разглеждан в развитие, като едновременно се държи сметка и за особените черти на явленията при всеки определен литературен вид и жанр — разказ, роман, драма и пр.

Значителни проблеми представя и езикът на писателя, разликата между първичния текст и неговото дооформяване при първата редакция, както и поправките, внесени при следващите редакции след по-продължително отдалечаване на автора от творбата. Интересни са прерастванията на един вид в друг — например на разказ в повест или роман.

Тези и многобройни други проблеми ще бъдат обстойно разгърнати в една цялостна монография на творческия процес у писателя Д. Талев. Настоящата трета част от анкетата, публикувана в списанието, има за цел да даде на читателя и изследователя на творчеството на Д. Талев най-обща представа за творческия процес и неговото развитие. Досягат се само някои от съществените проблеми, без нито една от тях да може да се разгърне и задълбочи. Наложил се ограничение и в конкретния илюстративен материал особено относно изграждането на образите от последните му романи, гдето авторът даде извънредно ценни указания.

Творческата лаборатория на писателя не е работната му стая и маса, върху която са написани неговите творби. Тя е целият онзи огромен свят от идеи, мисли, чувства, копнежи, които той носи у себе си. Тя е и извън него в живота на цялата епоха, който го обгръща отвред, в миналото, върху което той стъпва, и в бъдещето, към което са устремени мечтите му. Един макар и малък прозорец към този широк свят, към творческата лаборатория на писателя, се опитваме да отворим, като предаваме част от многобройните разговори, водени през последните няколко месеца с писателя Д. Талев върху проблемите на неговото творчество.

★

„Кое ме е накарало да взема перото? — подема Д. Талев поставения въпрос. Той се замисля за известно време. По лицето му минава леко учудване, като че ли никога сам не си е задавал подобен въпрос. После се заглежда някъде дълбоко в себе си и добавя:

¹ Продължение от кн. 1 и 2.

— Искам да бъда напълно искрен и затова пр теглям всичко, включително и малкото или много суетност, която не липсва в опитите на начеващия писател. Но все пак има нещо, което е много, много повече от това. За да станеш писател, тр бва да си ра движен от некаква голема идея, която да те е овладела неудържимо. Смело мога да кажа, че аз станах писател, защото чувствавах необходимост да разкажа нещо за Македония.

При друг случай Талев подчертава отново:

— Не вложи ли писателят в творбата си една голема идея, една голема любов, която той носи у себе си, за която е готов да се жертвува, неговото произведение нема да носи белега на творческо вдъхновение, и ма да може да вълнува читателя. Като майстор Манол от народната песен, той тр бва да вгради в своята творба най-скъпото на сърцето си.

Оттук Талев определя задачата на едно художествено произведение да внесе между хората нещо голямо, издигащо човека, някакъв морал, някаква идея.

— Идейността е основата на вс ка творба — твърди той с увереност. — Естествено тук не става въпрос за груба тенденциозност а за идеята, която е облечена в художествен образ, в художествена тъкан. За да ви поясня по-добре моите схващания за изкуството, ще ви кажа, че лично аз дира в творчеството си три посоки: от една страна задълбочаване в човешката душа, в живота. Аз искам да проникна в най-сложните психологически състояния на човека, в най-дълбоките гънки на живота. Същевременно обаче сметам, че една творба трябва да ни повдига към съвършенство, да ни покаже красивото, високото у човека и в живота, за да може да ни издигне към него. Най-сетне изкуството трябва да тласка напред, да подпомага движението на живота към все по-гол.ма обществена правда и красота.

— Аз обичам да слизам в дълбините на живота — продължава Талев — да се ровя там, дето се разкриват най-недостъпните вътрешни движения. Но обичам и да се издигна с едно стъпало по-високо, да погледна човека и живота оттам, да накарам и читателя да ги погледне оттам, за да види светлото и високото. В някои обсъждания на моите романи се подигна въпросът, че в книгите ми имало известна идеализация. Изтъкваха, че образът на Ния например бил идеализиран, че в живота немало такова съвършенство. Не см там, че е така. Ния съществува в живота. Може би в моите романи тя да е издигната на едно стъпало по-високо. Но това е право на писателя-реалист. Той може да приповдигне един образ, за да накара читателя да го следва в неговото разбиране на една по-висока човечност. Аз искам да накарам човека да бъде малко по-добър, да укрепя в рата му в светлото у човека. Тази своя вера аз съм добил не от религии и догми, а от самия живот, в който съм срещал светли човешки образи. Желанието ми е по такъв начин да покажа на читателя живота и в дълбочина, но и в неговите върхове. Изкуството изобщо тр бва да прави човека по-дълбок, по-ведър, да го подпомага в борбата за един по-справедлив обществен строй. Изкуството не може и не бива да стои извън борбите на деня. Напротив, писателят тр бва да вложи борческа страст, достойна за великите идеи на неговото време. Разбира се, неговото знаме трябва да бъде чисто — подчертава Талев.

— С този въпрос се докосваме вече до миогледа на писателя — допълням аз. — В каква зависимост поставяте творческия процес от миогледа?

— Самият факт, че поставям идейн стта като основа на всеко творчество, показва, че миогледът има изключително значение за него — отговаря енергично Талев. — Ето, аз ви говорих за моята любов към Македония, която ме е направила писател. Но не винаги тази моя любов е могла да бъде пресъздадена в творчеството ми в истинската ѝ дълбочина. Основната причина за това е била в колебанията на моя миоглед. Отначало, през годините на студентствването ми в Софийския университет, аз бех близо до комунистическите партийни среди. Без да бъда член на Партията, участвах в различни акции, пишех малки разкази в прогресивни списания, съчувствах на бор-

бата и страданията на народа през Септемврийското въстание. Тогава именно б х под влиянието на Тодор Димитров, брата на Георги Димитров. Но аз н мах установен марксистически мироглед. Затова у мене лесно настъпи разочарование във възможностите да се осъществи идеалът. След атентата в Св. Неделя аз загубих в рата си, загубих правилните ръководни нишки в живота си. Любовта ми към Македония пак живееше у мене, но аз се увлекух да ѝ служа по пътеки, които постепенно ме стведоха до схващания, противоположни на идеалите от ранната ми младост. . .

Талев заговори за този период от живота си, без да го запитвам. Беше през една неделна утрин. Той дойде у дома към 9 ч. сутринта и си отиде към 2 ч. Сам наведе разговора в тази посока и не излезе оттам до края на нашата среща. Почувствувах у него необходимост за изповед на нещо, което гнети душата му. Многократните и продължителни срещи през някол о месеца бяха създали вече атмосферата на взаимно доверие, така необходима за една анкета. Само два или три пъти през всичките тези месеци обаче анкетата се беше превърнала в изповеди, при които за съжаление бележникът се явяваше неудобен.

За да подчертае значението на мирогледа у писателя, Талев сам дава за пример първия си роман „Усилни години“, като го сравнява с романа си от последните години „Илинден“. „Усилни години“ са всъщност първият опит на писателя да разгърне в широка художествена картина македонската революционна борба, достигнала най-високата си точка в Илинденското въстание.

— Ето, и в „Усилни години“ аз си служа с метода на реализма, разбира се, все още с недостатъчно овладени художествени средства. Но „Усилни години“ представят освободителната борба едностранчиво, в тесна националистическа рамка. Борбата е само между турци и българи. Тогава аз не виждах и не съм могъл да видя именно поради мирогледните си блуждения икономическото разслоение във всяка отделна национална групировка. В „Усилни години“ аз съм в плен на тесно националистическо схващане и по отношение на нашите съседи. Националната вражда не ми е позволявала да видя проблемите в истинската им дълбочина.

От особено значение според Талев е правилното отношение, което той добива в „Илинден“ към същността, към характера на македонската освободителна борба, отношение, което се създава у него благодарение на мирогледното му изясняване през последните години. По такъв начин, въпреки стремежа към реалистично пресъздаване на образи и събития, Талев признава, че в „Усилни години“ не е могъл да стигне до истинско реалистично изображение на дълбоките закономерности, които действуват в епохата и движат събитията.

По отношение на творческия си метод Талев подчертава:

— В реализма аз никога не съм се колебал. Реализмът е в прека връзка с моя стремеж към правдата на живота. Във всички други течения може да има лъжа или самоизмама. Увлечението в антиреалистични тенденции крие много опасности. Зад тях най-лесно може да се скрие една бездарност. В тях също така най-лесно може да загине един талант. Реализмът е тесно с ързан и с моето схващане за предназначението на изкуството. То трябва да бъде разбираемо и достъпно за всеки човек. Всеки нормален човек според мене има чувство за нежност, за красота, за изкуство. Народното творчество с всичкото си съвършенство е доказателство за това. Сам аз съм се прихласвал, учил съм се от народното сладкодумие. Целата моя представа за човека, целата моя вера в човека е в дълбока връзка с реализма като творчески метод. Сметам, че тъкмо реализмът създава най-широка основа, за да се разцъфти и творческата личност, индивидуалното у един писател. Нашата гол ма национална традиция е свързана здраво с реализма. Всички наши големи писатели са реалисти. Затова всеки от тях е така ярко индивидуален. Само връзката с живота създава почва за такова богатство от съдържания и форми, от лични, индивидуални стилове. Обратно, откъсването от живота

води към маниеризъм, към пресушаване на жизнените сокове, към унищожаване и обезличаване на творческата индивидуалност.

Талев има особено подчертано чувство за своята връзка с реалистичната национална традиция в нашата литература. В предходните части на анкетата видяхме какво голямо въздействие упражнява случайният досег на детето и юношата с творчеството на Вазов, Пенчо Славейков и други български писатели. Началото на неговата писателска дейност е свързано със с: знателно задълбочаване и проучване на българската литература. Оп. сделил вече пътя си на бъдещ писател, след като във Виена у него съзрява идеята за една голяма творба, посветена на Македония, през есента на 1921 г. Талев идва в София и се записва в университета като студент по славянска филология. През тези няколко години писателят системно и упорито изгражда не само своето образование, но и своето самообразование.

— За разлика от много други — говори Талев — аз трябва да кажа, че следването ми в университета беше за мене много полезно. Дойдох от Македония с твърде разпокъсано образование, учил-недоучил, скитал от гимназия в гимназия. Поставях неправилно ударения като дошъл и пр. и познанията ми на езика беха изобщо взети бледи. Лекции и упражнения посещавах редовно. Слушах лекции при професорите Ив. Шишманов, Б. Пенев, Йордан Иванов, М. Арnaudов, Милетич и Ст. Младенов. За мене университетът беше благодатен период. Тънкостите на анализа у един Шишманов или Б. Пенев, реалистичното схващане на въпросите у един Йордан Иванов, строгата научна дисекция на фактите у Милетич ми дадоха солидна научна подготовка, която аз сметам, че е от извънредно голямо значение за писателската ми дейност.

През тези години Талев с еднаква ревност изучава и езикознание и литература. „Граматическите форми заучавах със съзнателна грижливост като вътрешен скелет на езика“ — признава той. „Търсех вътрешната закономерност в развитието на езика“.

Талев проявява такава любов и усърдие към филологическите проблеми, че Милетич мисли да го направи свой помощник, а Йордан Иванов иска да го прати в Турция да се усъвършенствува в турски език, за да го направи турколог. Професорите му не предполагат, че неговото сериозно отношение към езиковедските въпроси е отношението на един младеж, който съзнателно овладява езика като средство за своята бъдеща писателска дейност.

Същият интерес проявява Талев и към проблемите от теория на литературата. „Като чуя нещо, отнасям го към моята бъдеща дейност. В разговори или в лекции например става въпрос за композиция на едно художествено произведение, аз веднага си мисля: „виж, това трябва да го зная за моя бъдещ роман.“

През този период от развитието си Талев пристъпва по същия начин и към творческото дело на българските писатели. „През 1921, 1922, 1923 г. аз се сродявах вече с литературата не така любителски както преди. Чувствах се вече на лезъл в литературна подготовка. И трябва да ви кажа без никакво преувеличение, че прочетох почти всичко, което е написано на български език, включително и целия Раковски“.

По това време Талев се запознава основно с творбите на Пенчо Славейков. Според собственото му признание, след Вазов Славейков остава вторият негов голям учител.

— Аз и до днес особено много тача Пенчо Славейков — изповядва Талев. — Основната насока на творчеството му, която за мене е дълбоко реалистична, връзката му с народното творчество ми е дала извънредно много. Особено високо ценя и статиите му, дори съм му позавиждал на езика в тези статии, как богато, остроумно ги изгражда.

— Извънредно дълбока е била винаги връзката ми с Яворов — продължава Талев. И това е било не само благодарност към такъв голем поет. Тук се намесва и отношението на Яворов към Македония. От неговата биография на Гоце Делчев съм получил много черти за героя си Петър Смилев от първия си роман „Усилни години“. В много тежки мигове на живота си, аз съм намирал нравствена опора в личността и делото на Яворов.

През студентските си години Талев се свързва отблизо и с Йордан Йовков, проучва основно творчеството му. „Аз и до днес см. там — отбелязва Талев, — че „Старопланински легенди“ са един от върховете на българската литература.“

Редом с Вазов и Пенчо Славейков, Йовков е третият български писател, от когото Талев учи много. „Защото тогава вече четех всичко със съзнанието на бъдещ писател. Загледях се как е направено това, задавах си въпроса защо е направено така и пр.“

По това време Талев се отдава на сериозни проучвания и на народната песен. Народната песен тогава обичал още от детинство. Близко до бащината му къща в Прилеп живеел един старец, който събирал народни песни и сам се опитвал да съчинява такива песни. „Още в Прилеп издирвах такива хора, които записваха народни песни“ — разказва писателят. Тогава именно през този старец в Прилеп той се запознава и с творчеството на дядо Славейков. Още там Талев се заслушва с вълнение в народната песен. Едва през студентските си години в София обаче той се отдава на системно проучване на тази песен. Чете сборниците с народно творчество, издавани от Министерството на народното просвещение. Един от редовните сътрудници в тези сборници е прилепчанинът Марко Цепенков. Благотворно влияние в тази насока оказват върху него и занимаият му с Пенчо Славейков.

— Народната песен е неоценимо съкровище — говори Талев. — Тя е отражение на най-дълбокия вътрешен живот на народа ни. Една такава песен може издъно да ме трогне. Наистина в повечето случаи идеята е разбита на късове и човек трябва да ги събира, за да възстанови целото. Но аз съм се заглеждал и съм намирал цели човешки драми в тези непоследователни разхвърлени късове.

На въпроса използвал ли е сюжетно някои народни песни в творчеството си Талев отговаря:

— Като много млад се опитвах да търся в тех сюжети за разказите си. Зная, че имаше време, когато търсех съзнателно това. Но не помня да съм използвал преко сюжет на народна песен. В началото на всяка глава от последните си романи съм поставил откъс от народна песен, защото сметам, че това, което разказвам в сто и повече страници, се съдържа в тези няколко реда на народната песен.

— Подборът на тези откъси предшества ли или следва написването на отделната глава?

— Това става винаги след като я напиша — отбелязва Талев. — Тогава избирам подходящата песен като потвърждение на онова, което съм разказал за нашия човек. Искам да кажа на читателя: ето, такъв е тоя човек, вижте и песните му, в които сам той разказва за себе си. Затова тези откъси в началото на всяка глава са като своеобразни илюстрации към разказа ми.

— Кои източници сте ползували за тях?

— Много често съм вземал от сборника на братя Миладинови, също от „Книга на песните“ на Пенчо Славейков. Някои от тези песни помня сам. У нас много пеят. Нашият народ е много музикален. Преди години един учител от некакво затътенно Охридско село ми разказваше за тази музикалност. Изпеваш на децата веднъж песента, учудваше се той, а при повтарянето някои вече пригласят, третия път половината деца се включват, а четвъртият — всички деца знаят мелодията.

— Черпили ли сте съзнателно средства във вашето творчество от езика на народната песен?

— Заглеждал съм се в езика на народната песен, но не съм черпил непосредствено от него. Народната песен е разгаряла у мене любовта ми към езика, но като суров материал не съм го използвал. По друга посока съм изграждал езика си. Много рано пред мене се изпречи силата на живия народен език. Още като дете аз съм мечтал да стана толкова сладкодумен като стареца до нас например, когото можех да слушам с часове прихласнат, до самозабрава. Още тогава съм се мъчил да доловя с какви думи, по какъв начин се постига това сладкодумие. По-късно Вазов ми разкри

чрез своя разказ красотата на художественото слово. Чувствувал съм у Йовков уменията му да разказва, мъчил съм се да си го обясня. Но основата на моя език е там, у народа.

Постепенно с творческото си съзряване Талев разбира, че езикът на един писател не може да остане нито при народното сл. джодумие, нито при родните и чужди учители, че той трябва да създаде нещо свое.

— Всеки автор сигурно минава по този път на лично търсене — говори Талев. — Но и в тези лични търсения винаги гледах да остана близо до живата говорима реч. Аз се страхувах от изкуственост даже когато тя стига до изкуство. Напротив, никога не се боя от недостатъците на живата реч. Аз не се боя например от повторенията, за които съм имал твърде много разpravии с редакторите си. Требва да стоим здраво на корена си — подчертава Талев връзката си с народния език — и после всеки от нас да се разцъфтева като божур, роза, лале и пр.

Върху този основен възглед се изгражда впрочем цялото развитие на твореца Талев. Започнало с един продължителен период на системно проучване и задълбочаване в творчеството на големите наши и руски реалисти това развитие показва същевременно задълбочаване и търсене на собствена творческа физиономия, на собствен стил.

— У мене този процес никога не е бил свързан с никакъв съзнателен стремеж към оригиналност, а по-скоро със стремеж към изясняване, към една вътрешна яснота, която според мене е основата, за да се роди една нова творческа индивидуалност.

За да можем да схванем по-добре как се извършва този процес на вътрешно избистряне на собствената физиономия у един писател като Талев, пристъпвам към конкретни въпроси относно творческата му работа.

Първото произведение, в което писателят Талев разгръща темата, зародена у него още във Виена, както вече казахме, е „Усилни години“, роман в три части.

— Това беше една съдбоносна стъпка за мене — разказва Талев. — През 1926 г. бех завършил вече университета. Работа мъчно се намираше. През следващата 1927 г. се явих на конкурс за прогимназиален учител. Явихме се 300—400 души, издържахме 70 души, а местата беха 3—4. Требваше да разреши за себе си въпроса дали да се отдам на писателска работа. Първата част на романа „Усилни години“ беше така да се каже пробният камък.

Тогава именно бъдещият писател преживява драматична борба. От една страна чувствува, че е много рано за една такава решителна стъпка. „Имаше у мене младенческа сдържаност — твърди Талев. — Липсваше ми спокойствието, сигурността, така необходими за успеха на едно дело. Виждах, че е още рано. От друга страна, животът ми налагаше да се опитам. Пред агаха ми место на учител в малки провинциални градчета. Требваше да разреши въпроса за писателското си призвание преди всичко за самия себе си.“

— Как се роди сюжетът на този роман?

— Той беше вече роден. Идеята, както ви казах, се появи още във Виена. През всичките следващи години тя се беше разлиствала у мене. Историята на македонското революционно движение ми даваше сигурния гръбнак. И аз се придържах към нея твърде здраво. Имаше некаква боязнь у мене да се откъсна от историческите факти. Материали за въстанието бех намерил в издаваната от Милетич поредица, в един разказ на П. Томалевски за въстанието в Крушево, нещо може би в „Заточениците от Фезан“ на Павел Шатев. Чел бех много. Пък и много неща знаех от разкази на съвременници.

Запитвам Талев за начина, по който създава първия си роман, и се старая да навлеза в специфичните външни и вътрешни условия, при които израства първата творба.

— Спомням си усилието, напрежението, което беше необходимо, за да работя. Първата част на романа е писана изключително нощем. Сѣдах да пиша при стъмване и продължавах работата цяла нощ до разсъмване. За да поддържам бодростта си, ва-

рех си често какао. Легах да спя на сутринта. И така в продължение на месеци. Необходима ми беше абсолютна тишина, за да мога да се съсредоточа в себе си. Липсваше още дисциплината, която е от извънредно значение за творческата работа. Тогава сметях, че без абсолютна тишина не може да се работи.

На въпроса отличавал ли се е творческият процес в този начален период от работата върху по-късните му творби, Талев отговаря уверено:

— Да, значително. Тогава работех съвсем ортодоксално. Правех подробен план. Придържах се, както вече казах, твърде здраво към историческите събития. В моята неопитност това е било най-лесно. Затова изградих сюжетно и трите части, като се съобразявах с историческото развитие.

Същото по-голямо придържане към живота Талев отбелязва и в създаването на героите си. Почти за всеки от тях той търси прототип в живота, за да има по-голяма сигурност в рисуњка.

— Все съм търсел нещо отвън, за което да се заломя. Ето, за централния герой Петър Смилев веднага подирих опора в образа на Гоце Делчев. Четех биографията на Делчев от Яворов и се стараех да намеря оправдание за моя герой в характера на един действителен герой. Христо Гьорчев има черти от съдбата на учителя Тале Христов — същият тип на скромен и умен учител. Знаех за него, че е живел сам с майка си. Учителите бех срещал и опознавал при брата ми Георги, който както знаете, също беше учител. Непосредствени впечатления от сел ните имах пак от постоянните посещения на селяни при брат ми. Виждал съм ги и в дюкяна на баща ми и винаги съм ги обичал. „Ех, нещастни сел ни, каквото да стане, все те понасят“ — запечатали са се в паметта ми думите на майка ми. Баща ми имаше неколцина приятели от село. Брат ми също имаше един приятел Даме, много буден човек. И все пак в „Усилни години“ аз не успех да дам заслужеото място на македонското село в Илинденското въстание. Липсваше ми мирогледна яснота за историческите събития.

Конкретни черти от образи в живота по признанието на Талев притежава и героинята му Елена, съпругата на Христо Гьорчев, както и съпругата на Виларов. За Елена той взел нещо от снаха си, съпруга на брата му Георги. „Все пак съм посегъл към най-близкото около мене — подчертава писателят тази характерна страна за ранното си творчество — не съм имал смелост да се доверя на творческата си сила“. За героя си поп Андрей Талев си спомня, че е взел твърде много от един свещеник поп Спасе в Прилеп. „Стрелях го от организацията поради подозрение, че е във връзка с турците. Начина, по който става убийството на поп Андрей в „Усилни години“, съм взел от друг един случай с Попантов, за който се споменава и в биографията на Гоце Делчев от Яворов“.

Непосредствени наблюдения на действителността около себе си Талев признава, че е използвал и в описанието на къщата, в която се настанява Виларов. „Действително в нашата махала имаше такава една айнствена къща. Беше точно срещу нас. Тази къща в детинството ми винаги ме е плашила и се е наложила, види се, така на съзнанието ми, че требваше да мине и в творчеството ми“.

Изказвам пред писателя предположение, че в описанието на тази къща, както изобищо в романа „Усилни години“ се чувства известно влияние на Достоевски. За разлика от неудоволствието, с което писателите обикновено говорят за подобни влияния, Талев веднага реагира с присъщото му чувство за правда¹: „Истина е. Тъкмо тогава живеях много с Достоевски. Под негово влияние впрочем е изграден и образът на Виларов. Търся особените, необикновените възли в човешката психология и в чо-

1. Талев проявява това свое изключително чувство за правда към всяка дума на анкетата. Той е особено чувствителен дори към най-дребни коректорски грешки. Имах случай да се уверя колко неприятен му беше един пропуск в първата част на анкетата (кн. 1, стр. 95), гдето за града Прилеп се казва, че имал 14,000 жители, половината от които са турци, докато всъщност Прилеп имал 14,000 жители само българи и още половината (7,000) турци. Във втората част на анкетата (кн. 2, стр. 85) е допусната коректорска грешка на името Крум Николов (в текста погрешно Кръстю Николов).

вешкия характер. Такова влияние безспорно има и у Ирина. В нейния образ има съчинителство. В рисуването на външността ѝ само съм взел черти от една наша съседка гъркиня. Правела ми е впечатление с красотата си. Ето и сега като си представя образа ѝ чувствавам некаква мекота, топлина, некакъв свеж дъх на чиста женска плът. Вътрешният образ на Ирина обаче е моя измислица“.

Въпреки плахостта на начеващия, който не смее да се отдели много от действителните факти, от действителния човек, още в тази ранна творба Талев прави опит да преодолее в известно отношение копирането на действителността и да се домогне до творческо пресъздаване. Колкото и да използва данни от историята на въстанието в Крушово, много от самата сюжетна канава е плод на творческото въображение на писателя.

— От материалите по въстанието знаех, — говори Талев — че Крушово е превзет от четите нощем. Но оттам нататък начинът на самото превземане, окопите, битките — всичко това е мое. Факт е, че никъде в известната книжнина по въстанието няма да намерите материали за разположението на позициите или за самите сражения — поне не в тези подробности. Рожба на моята фантазия е и описанието на пустинята в края на третата част. Тук вече ми е помогнало много онова вътрешно зрение, за което ставаше дума и преди. Благодарение на тази моя способност да извикам пред погледа си картини от местности, които никога не съм виждал, аз успех да създам и това описание на пустинята. И то е било толкова ярко, толкова силно пред вътрешния ми поглед, че и до сега мога да затворя очи и да си представя пустинята, както съм я виждал тогава. Ето, — продължава Талев и очите му макар и отворени добиват някакъв чужд блясък — и сега аз виждам как се движи върволицата от заточеници из пустинята, как избива червеното петно от некогашната рана на Виларов, как той полита и. . . Тогава видех всичко това тъй, както и сега.

Когато при друга среща с писателя наведохме съзнателно темата на разговора към тази проблема, за да я проверим отново, Талев потвърди: „Има някои картини от романа „Усилни години“, които и сега виждам с пълна яснота, макар че не съм се връщал към нето вече тридесет години: Мире Чекан, празненството, борбата, лудия, пустинята.“

По същия начин Талев едва си спомняше в най-общи черти съдържанието на първия си разказ „В очакване“, публикуван точно преди четиридесет години, но една картина от него — смъртта на Богдан на заснеженото бойно поле — я възпроизведе в пълна подробност: „Виждам го — говореше Талев — как се навдига от покритото с тропове бойно поле, как изрича думите си и пак полита.“

Характерно е, че Талев си спомня с такава яснота именно картините, които е успял някога да извика във въображението си, онези „образни мечти“, както ги нарича той, които са се наложили на паметта му с по-голяма сила, с по-голяма яркост от многобройните други по-бледи отражения на действителния живот. Както ще видим по-нататък има известно степенуване в светлината, под която попадат образите и картините, създадени в неговото творчество. Според някои опити, направени през време на нашите беседи, можах да установя, че най-ясно проецирани върху екрана на спомена са тъкмо онези картини и моменти, които са минали през неговото вътрешно зрение.

Талев сам подчертава, че още тогава в „Усилни години“ е имало у него желание да движи нещата, да ги откъсне от робското копиране на действителността, да ги освободи от случайното във всеки факт и да ги включи в законите на новата творческа действителност.

— Даже понекога ме е хващал страх, че добивам премного самоувереност. Липсваше ми сигурността да видя всичко в себе си. Сега не изпитвам никаква нужда да търся опора отвън. Сам за себе си съм една затворена лаборатория, в която мога да намеря всичко. Сега вече от нищо не се страхувам. Твърде много вервам на погледа си. Ех, — усмихва се Талев — това са годините, които носят заедно с опита, със сигурността за съжаление и старостта. . .

Запитвам писателя дали има някаква разлика между началния и по-късния период на писателската му работа по отношение на трудностите, които е срещал.

— Колкото повече време минаваше, — отговаря той, — толкова пътят между замисъла и осъществяването ставаше по-лек. Самата моя плахост в „Усилни години“ беше вече едно препятствие. Случвало се е да стоя цела нощ над една страница. Треперех за всяка дума. Страдах от това, че не можех да намеря подходящата дума. Не можех да изразя всичко, което виждах в момента. По-късно след много и много години стигнах до една сра ни е на лекота на писане — както дишането става леко, неусетно, колкото и важна функция да е. Имал случаи цели страници да се излят още в началния си вид, без да мога да променя и по-късно в тях нещо.

Втората стъпка към осъществяването на голямата идея, която се мярка и стопля писателя още във Виена, са неговите разкази. Всъщност Талев започва с разказа, към който и по-късно проявява значителна склонност.

— С разказа аз се залових по-сериозно към 1935—36 година — разказва Талев. — Причините за това беха от материален характер. Тогава бех без служба, а вече със семейство, с жена и дете. Требваше да давам всяка седмица по един разказ, за да изкарам прехраната на семейството си.

Запитвам Талев каква е разликата в творческия процес на романа и разказа.

— Разказът е за мене също малък роман. Той също трябва да бъде изграден като цяло. Но разказът идва по-наготово. Той е куюмджийска работа — можеш да го видиш на дланта си. Разказът по-лесно може да бъде целостно изживен. Аз никога не съм седал да пиша разказ преди да зная как ще свърши.

— Само в големината ли чувствувате разликата между романа и разказа?

— Не — отговаря Талев. — Различно е вътрешното пулсиране. Романът пулсира спокойно, в широта. Той е като голяма река, която събира все нови и нови притоци. В романа аз мога да употребя много повече средства, мога да бъда щедър, дори разточителен. Разказът иска пестеливост, по-тънко моделиране на формите.

— Какво е съотношението между конкретния повод, конкретната действителност и творческото пресъздаване в разказа?

— Поводът може да бъде твърде различен. Повод може да бъде всичко: една случайна среща на улицата, една мисъл, некакъв далечен спомен. Впечатленията и спомените от действителния живот и тук идват на помощ. Те са като некакъв резервоар Бръкваши си вадиш от там. Или може би сравнението не е добро. По-скоро градина, от която си откъсваш едно или друго клонче. Никога обаче взетото от там не остава така, както е в живота. Тогава именно идва въображението, което чрез творческата измислица обогатява живота на художественото произведение. Във всички мои разкази има преплитане на действителност и измислица. Въображението помага разказът да стане по-сложен, по-богат, да може да възлунува, да трогва, като съм се пазил винаги от сен ационното. Намесва се активно и разсъдъкът, който съчетава и дооформява композиционно цялото.

— Конструкцията на разказа — твърди при друг случай авторът — се изгражда по мисловен път. Невкъде между мисълта и чувството стои нашият усет за мерка, за цяло, за хармония.

За да можем да добием по-конкретни данни за тези общи положения, в няколко срещи се спряхме поотделно на всички разкази от „Старата къща“ и на многобройни други разкази от „Златния ключ“ и др. Оказа се, че във всеки от тях има някаква нишка към действителния живот.

Изказвам пред Талев мнение, че в разказите му от тези години (1935—38) се намират много мостове към по-късните му големи романи „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“, че повечето от тях съм възприемала като щрихови, а понякога и живописни етюди към големите платна.

— Да, да — потвърждава Талев. — Това е проучено минало. Зрънца, от които ще покълне и сюжетът на големото. Разказите ми са преминати стъпала към романите. Всичко това улеснява после по-едратата работа.

Такива стъпала представляват много от разказите в сборниците „Старата къща“ и „Златният ключ“. Ето например началният разказ от първия сборник, който е дал и наименованието му. „Старата къща“ носи в себе едно твърде конкретно преживяване.

— В много далечно минало — разказва писателят — бех отишъл някъде на гости в родния ми град Прилеп. Сам бех и слушах как гредите пр щят в старата къща. Това нещо съм го преживел, че къщата живее. От това преживяване се създаде още тогава у мене едно чувство: всека стара къща като че ли има душа.

— Изобщо аз съм изпитвал това чувство, че и мъртвите предмети живеят. Загледан съм се във физиономии на отделни къщи. Спомням си, пред нашата къща в Прилеп имаше малко площадче. Гледам, гледам сколните къщи и ги сравнявам с лицето на нашата къща. Всека си има лице. Някоя със смешно подигнати вежди. Ето и сега имам това чувство към неодушевените предмети. Това кресло например тук си има нещо свое. Същевременно обаче въпреки местото отношение към старото, аз го поставям в разказа си в борба с новото. И в тази борба побеждава новото. За мене над всички вечности стои този закон на развитието. Може би съм съзрял това движение напред, това изместване на старото от новото в основата на живота благодарение на социалистическите идеи, които са сформирали съзнанието ми през ранната ми младост. От значение тук е, разбира се, обстоятелството, че аз съм реалист. Могъл съм от самия живот да извлека тази идея. Не може такова светло същество като невестата от разказа „Старата къща“ да не надвие старото, вкостенелото в образа на свекъра.

— Но това е и борбата между Султана и Ния, между железния светилник и газената лампа — неволно реагирам аз. — Не съдържа ли вече образът на невестата от „Старата къща“ нещо от образа на Ния?

— Ния тогава още не е родена, но е родена вече идеята за този светъл, чист образ, родена е идеята за човека от този тип. А това е вече много съществено.

За да установя нещо повече от психологията на творческия процес в разказа и същевременно връзката с по-късните романи, спирам се и на разказа „Божият пратеник“ („Старата къща“). Видимите опори в конкретната действителност на този разказ са от автобиографичен характер и съдържат впечатления на писателя от смъртта на собствения му баща. В грижата на умирация за невръстния син е отразено отношението на майстор Тале към писателя, който ост ва сирак едва на 10 години. Но този конкретен повод се прелива според признанието на автора в една по-широка идея, която го занимава в много негови разкази, която е широко застъпена и в последните му големи романи.

— По едно време — разказва писателят, — замислях редица разкази, в които да разкажа как умира нашият човек, как приема той смъртта.

— Няма ли тук някакво значение Вашата голяма любов към Толстой? — запитвам аз. — Вие сигурно познавате неговите разкази „Три смерти“, „Смърт Ивана Илича“ и пр.

— Естествено познавам тези разкази и съм се възхищавал от тях. Но желанието ми да напиша моите разкази идваше от другаде — от наблюденията ми на нашия човек. Аз знаех много случаи от живота, в които нашият човек беше проявил чуден героизъм пред смъртта. Учителка в Костурско например загива заедно с годеника си. Много случаи имаше, когато жени са спасявали цели чети. Тук трябва да подчертая и особеното чувство към смъртта у обикновения човек от онези епоха. Лично аз съм присъствувал при смъртта на наши хора, които вервах, че просто се преселват от този свет в друг. Така ги изпращаха и околните с поздрав и към други умрели. Аз не съм религиозен. Чужд съм на всека мистика и метафизика. Но като реалист аз не мога да не държа сметка за преживяванията, за чувствата, за верата на онези хора от миналото, които рисувам. Да, този миг на предела между живота и смъртта у

моите герои е изпълнен с големо съдържание. Аз вервам, че животът почва и свършва тук на земята. Зная, че зад този последен миг почва нищото. Но тъкмо този определен миг отразява много от същността на всеки живот. Вземете смъртта на Султана. Или смъртта на Катерина. Макар че нейната смърт ѝ е наложена отвън, но все пак Катерина ѝ овладява и краят ѝ е изпълнен с нейната човешка същност.

Съзнателно подемам разговор за болезненото отношение на модернистите към смъртта — за Бодлер, Рилке, Хуго фон Хофманстал. Искаше ми се да чуя как ще се разграничи сам писателят от тях.

— При мене е съвсем другояче — подчертава Талев. — Аз искам да подчиня смъртта на законите на живота, за да изтъкна още по-ясно неговата сила, силата на живота. В „Илинден“ има наистина много смърт. Но това е смърт, от която се ражда живот. У мене има една непреодолима вера в силата на живота, в победата на неговите по-високи обществени форми. Сметам, че не малко за това е допринесло моето реалистично око към живота, от който съм получил тази своя вера.

По същия начин Талев посочва в разказите си и многобройните други съществени връзки към последните си романи. За Ицо клисаря от разказа „Чуден човек“ („Старата къща“) писателят отбелязва: „Не е ли той далечен роднина на Рафе Клин е?“

Идеята на „Железния светилник“, както признава Талев, се оформя впрочем тъкмо през това време на разказите. Това е време на голям вътрешен кипеж у него: гъмжило от образи, които напомнят Султана, Ния, Рафе Клинче, неясен кипеж, сред който все по-плътено се оформява големият разказ.

Въпреки всичко Талев намира в тези свои разкази още много едностранчивост. В това общо брожение той е чувствувал само, че ще трябва да се оформи нещо ново, по-голямо от всичко, което създава през онези години.

— През 1935 г. — подема Талев, — се зачетох в книгата на Еничерев¹ за родния ми град Прилеп. Аз и много друго нещо не съм ползувал. Тя беше един от главните ми източници. От тогава идеята за моя роман за Македония не ме напусна. Каквото чух вече, ето, казвах си, това се врежда там, и каквото прочетех, наместваше се пак там. През 1936—37 година се зачетох в старите вестници, преди всичко в „Македония“, и потънах в тях. Но книгата още я нямаше. Мерне се некой образ край мене и пак изчезне, потъне некъде. Дойде некаква случка и се вмести там. Това е много сложен процес у мене — най-трудното време на вътрешно изсяняване. Докато не свърши този процес, аз не мога да седна да напиша нито един ред. У други писатели това може да е другояче, у мене е така. Аз трябва да развия целия роман в себе си, да видя образите така ясно, както виждам вас, с всека черта на лицето, с всека гънка на дрехата, с движенията им, с тембъра на гласа, с начина на действие. В този миг образът е оживел у мене и започва да действува.

— Напоследък такава борба имах за един образ в романа „Самуил“, върху който сега работя. Дълго време ми се изплъзваше — мине и отmine. Не мога да го задържа, да го видя. Изведнаж, като лежах опериран в болницата — той остана. Седна срещу мен в доспехите си, в шлема си, макар че в тази сцена, върху която мислех, той е у дома си и не може да бъде в шлем. Не мислете, че това е некакво състояние на унес. Не! Аз съм напълно господар на себе си, може би малко по-напрегнат нервно.

Запитвам Талев дали необходимостта от това „виждане“ се отнася само до образите или изобщо до цялото сюжетно развитие.

— Требва да видя така всичко, — подчертава писателят, — все едно дали се отнася до човек, природна картина или битова обстановка. Когато пиша например за Дона („Илинден“) как гледа от върха на скалата под себе си пейзажа, аз съм заедно с нея на върха и виждам съвсем ясно целия пейзаж.

— Как се оформя у Вас сюжетът — заедно с героите или като предварителен замисъл, в който те постепенно се вграждат.

¹ Никола Ганчев Еничерев — Възпоминания и бележки, София, 1906.

— Този процес се извършва у мене винаги едновременно. Сюжет и герои се допълнят и изграждат взаимно. Епизоди от сюжета раждат характери. Характерът ражда също с действията си събитието. Това става именно в процеса на вътрешното изясняване, за който вече говорих.

Като съществена разлика от работата си над „Усилни години“ Талев отбелязва липсата на писан план. В процеса на предварителното изясняване на творбата се изграждат почти едновременно сюжет, образи и композиция. Писателят достига такова оформяване че може да твърди: „Романът е готов у мене до степен, като че ли съм го прочел и оставил настрана. Всичко нося в паметта си. Отбелзвам само някои години, възрастта на героите си и пр. Аз разчитам твърде много на паметта си.“

Тук писателят отваря една скоба и пояснява, че има силна памет за всичко, което го интересува, външува. Обратно — неща, към които е безразличен, лесно изпадат от паметта му.

Като продължаваме да осветляваме с многобройни въпроси този съществен момент от творческия процес у Талев, стигаме до следните изводи: най-рано се оформят у него най-ярките сцени; въображението създава образите, отделните картини; разумът попълня, свързва, координира. За да поясни нагледно развитието на процеса, Талев говори:

— Наблюдавали ли сте капки дъжд как шарят, шарят по стъклата и после се срещат, сливат се и заемат все по-големи пространства. Така е с процеса на вътрешното изясняване у мене: най-напред отделни черти, образи, откъслечни сцени. После идва съзнателното запълване на празнините. Или по-добре представете си едно сиво пространство — здрач, като един екран. Първа се мярка Султана. Може би само като сенка. Зрението почва да я следва. От самия този факт вече тя става по-ясна. Това изясняване води със себе си други сенки — Стоян, децата. Отначало само се мернат и изчезват. Постепенно почват и те да се задържат във фокуса на зрението. Почват да се чуват гласове.

На въпроса дали зрителните и слухови възприятия идват едновременно Талев пояснява:

— Първо идват обикновено зрителните представи. После слуховите.

— Чувате ли гласа на героите си?

— Чувам. Дотолкова, че гласът на всеки герой си остава от начало до край неговият глас. Всичко, което се възприема по слуха, аз го възприемам. Например думите на Катерина, когато Султана ѝ дава отровата, аз съм ги чул тъкмо тъй, както са записани. С оглед на художествената истина трябва да кажа, че я постигам толкова повече, колкото по-ясно съм чул думите от устата на самия герой. Тогава и яснотата на написаното достига своя връх. Когато Султана събужда Катерина и я вдига от леглото, или когато са сами след като е изпита отровната течност — Катерина казва малко думи, но това са нейни думи, чути от нея. Разбира се, — заключава Талев — не всичко мога да чуя така ясно. Това е един свет под много капризна светлина. В него съществуват всички степени на виждане и вслушване.

Като друга съществена страна на творческия процес у Талев в периода на последните му романи установяваме твърде голяма свобода в създаването на сюжета и образите.

— Аз немам прототип за нито един от героите си — твърди той. Разбира се, всеки един от тях е съчетание на многобройни елементи от действителността. Но те са рожби на моето въображение, което свободно гради с материала, именно с материал а, получен от живота. Важното е ластовичината слюнка, — подхвърля с усмивка Талев, — която скрепява отделните сламки когато се гради гнездото. Така е и в творчеството. Елементите от живота са налице, но в творбата на художника те влизат в съвсем нова сплав.

За героя си Лазар Глаушев например Талев съобщава, че е използвал отделни черти от прилепчанина Тодор Кусев, който по-късно става старозагорски владика.

Кусев създава в Прилеп правилника за еснафите — пръв опит да се организират занаятчиите. Талев признава, че е използвал тази случка от живота на Тодор Кусев, защото тя е намерил интересна, характерна за епохата.

— Използвал съм и неговия ораторски дар, но какво — усмихва се писателят — всеки народен вожд трябва да бъде и оратор. Все пак моят Лазар Глаушев е съвсем различен като образ от Тодор Кусев и в случая не може и дума да става за некакъв прототип. Тодор Кусев е бил сприхав, буен, необуздан като темперамент. Лазар Глушев се развива като характер другоаче.

Също такава свобода в градежа на образа долавяме от разговорите с писателя в героя му Вардарски („Преспанските камбани“). Когато заговорих пред него, че намирам у Вардарски общи черти с учителя-революционер Джинот, така както е даден в книгата на Еничерев, Талев реагира силно:

— Има общо с Джинот, но Вардарски има общо и с един Бачо Киро и с един Райко Жинзифов, доколкото в тях е отразен един характерен тип на епохата.

— А Ния? — запитвам аз.

— Зад Ния няма никакъв конкретен образ. Ния е моята мечта, може би една от моите най-хубави мечти. Големите мечти у хората са нещо конкретно. Какво липсва, за да бъде тя конкретна? Липсва, че не си я видел, че не си се докоснал до нея. Това е много важно, но не е всичко—освен това всичко друго в една такава мечта е реалност.

В друг разговор Талев продължава в същия смисъл:

— Най-високите моменти от работите си съм постигнал, когато свободно съм творил.

Боязънта пред откъсването от факта, от първообраза в действителността, която изпитва начеващият писател, сега се превръща в боязън от суровото преразказване на случки от действителния живот:

— Изпитвам некакъв страх — говори Талев, — че нещо липсва на факта от живота. Все трябва да прибавя нещо. Може би некакво внушение у мене.

За героите от последните си романи Талев забелязва:

— Те се раждат със съдбата си. Никога не си поставям задача да правя образ — всичко се развива вътре в себе си. Те са като една вълна, която идва срещу мене. Понекога имам чувството дори, че се развиват мимо моята воля. Всеки от моите герои се ражда с некаква вътрешна логика, която аз се старая да не наруша в развитието на образа.

Едва след като се извърши целият този процес на изясняване, Талев сяда да пише романа си. Моментът, в който той се залавя за писането, е момент на раждане на самата творба.

— Аз седам да пиша само когато имам пълната увереност, че мога да напиша нещо — твърди той. Затова според собствените му думи самото писане у него върви сравнително бързо и леко. Но то е време все пак на изключителна организираност на творческите сили. За вдъхновението на писателя Талев твърди:

— Аз не го признавам съвсем, по-право не сметам, че в него има нещо тайнствено, мистериозно. За мене вдъхновението е повишено творческо напрежение, повишено състояние на духа и телото. Всички сили, духовни и физически, са мобилизирани в такъв момент в една посока. При това се стига до известна нечувствителност на телото за външни възприятия. Ще ви поясня с един пример от работата ми. Когато писах „Илинден“ и „Камбаните“ живеехме цялото семейство в една неприветлива, студена селска стая. През цепнатината на пода в страни се вижда е дворот. Върху печката вреше яденето. Децата вдигаха шум. Жена ми топлеше ту ли на печката и ги слагаше под краката ми. Аз толкова съм потънал обаче в работата си, че не чувам и не виждам нищо около себе си, само машинално вдигам краката си, за да сменят тухлите. Това не е некакво свръхестествено състояние, а само толкова дълбоко вдаване в работа, че се затваряш за външния свят, защото цялото внимание е съсредоточено в една посока.

Писателят подчертава и повишеността на емоциите през това време.

— Иначе аз съм съдържан човек и рядко съм проронвал сълза, но имало е моменти, когато при писането съм треперил над някои страници, дори в очите ми са натезавали сълзи.

— Доколко участва в този процес и разсъдъкът?

— Въпреки всичкото емоционално напрежение у мене остава ярка черта на трезвеноост, на контрол. Мисълта е също така напрегната, за да следи и отмерва емоционалния изблик.

— Това продуктивно състояние в зависимост ли е от някакви условия?

— Почти не. То идва обаче винаги, когато нещо трябва да се роди, когато е дошъл деветият месец. Започна ли да пиша известна работа, пиша всеки ден. Седам на масата, препрочитам няколко от написаните предния ден страници, за да влезе в работата, и продължавам. Благодарение на процеса на предварителното съзряване, който у мене е много продължителен, аз седам вече готов за работа. Необходимо ми е само известно спокойствие. Ако през деня ми предстои например излизане, мъчно се концентрирам. Разбира се, не всички дни са еднакво продуктивни. Случвало се е обаче да работя по десет, дори и повече часа на денонощие. Има дни, когато физическата умора спира работата, а творческата мисъл продължава да бодърствува. Тя е неуморима. Човек спира с голямо съжаление. Често пъти дори загубва много неща, които би постигнал, ако би имал физическата сила да продължи.

— Имате ли някаква система на работата си през този период?

— Да. Понеже през деня се уморявам, вечер си легам сравнително рано — зиме към девет и половина-десет часа съм вече в леглото. В такова време отбегвам да чета, особено вечер. Заспивам бързо. Сънят ми е много дълбок, но кратък. Ако заспя към десет и половина часа към два-три часа след полунощ вече съм буден. Всички спят. И понеже не смея да стана, за да не разбудя другите, работата почва в леглото. Ето я баба Султана пристига. Извиквам образите във въображението си. И те започват да действуват, да говорят. Аз се разговарям с тях. Дълбая в това, което ми предстои непосредствено да пиша. Така в тези ранни часове обмислям всичко до пълна яснота. Затова когато седам на масата да пиша, аз съм вече напълно готов.

— Не създавате ли, не претворявате ли нещо неочаквано и през време на самото писане?

— Да — живо отговаря Талев. — При самото писане идват тъй наречените хрумвания. Те се явяват съвсем неочаквано и непредвидено и са винаги щастливи. Никога не е имало случай да запиша на единия ден такова едно хрумване, а на другия ден, като го прочета, да си кажа — лошо! Напротив те винаги ме изненадват в хубавия смисъл на думата. Така беше например с оная сцена в края на „Железният светилник“, когато Рафе Клинче взема свещта, осветлява резбите на олтаря и там се откроява неговият образ и образът на Катерина. Аз знаех, че дебърски майстори обичат да врезват тайно некая дата и пр. Но в предварителния замисъл „Железният светилник“ нямаше този край. Изведнъж, както пишех, аз видех Рафе Клинче да вдига свещта и там, пред мене, засия образът на Катерина. Ето, това беше такова едно от онези щастливи хрумвания, за които ви говорих.

— Как се създава езиковата форма на творбата?

— Разказът трябва да бъде ярък, цветист, но никога не бива да се чувства търсенето. Основното у мене е стремеж към яснота. Твърде много обръщам внимание на вътрешното съдържание на думата. В синтаксиса се ръководя от свое собствено чувство за реда на думите. На своето чувство разчитам и за музикалността на фразата. Докато не чуя в себе си фразата, изцело да прозвучи у мене, не я записвам. Понекогато започвам с дума, с която по правилата на синтаксиса не трябва да се започне, но чувството ми за ритъм, за музикалното, за известен нюанс в интонацията или в смисъла на фразата налага тоя словоред.

На въпроса дали това „чувство“ не е критична работа на мисълта Талев отговаря:

— Не, чувство е — търсене на вътрешно задоволяване, а не разрешение на задача. В това увлечение аз минавам понекога от спокойно повествуване към раздвигена реч, към начина, по който чувства и говори самият ми герой, и то не в диалога, а в разказа. Това обаче не са лирически отстъпления, а дълбоко вживяване в света на героя. Аз му се подчинявам неволно и започвам да си служа с неговите думи.

Запитвам Талев доколко е използвал в творчеството си думи от прилепския говор.

— Познавам добре различни говори в Македония. До известна степен дори съм ги проучвал. Но в творчеството си много рядко съм използвал отделни думи. Съзнателно съм се стремил да не натрапвам на читателя голем баласт от непознати думи. Доколкото съм използвал такива отделни думи, то е било или с цел да обогатя литературния български език, като например с глагола „раздени се“ (разсъмна се) от прилепския говор, или в диалога, за да характеризирам нашенския човек.

— Опитвали ли сте се да създавате нови думи?

— Не, никога. Не обичам съчинителството. Според мене то не влиза в задачите на художника. Народът е създал огромно богатство, достатъчно е да го познаваш. Тук ми идва на ума нещо съществено. Требва да ви кажа, че преди да пристъпя към работата над последните ми романи аз проучих основно езика на онази епоха. Четох много вестници, четох писма на тогавашни люде. Познавах до такава степен този език, че можех спокойно да пиша в него, сам да съчинявам писма в същия стил — със същата смесица от черковно-славянския и живия език, със същото увлечение по съчинителство на нови морфологични и синтактични форми, така характерно за наивната страст към писмото на човека от онази епоха. Получавах съм дори писма да ме питат къде съм открил тези документи и къде се намират.

— След като напишете романа, прекъсва ли веднага напрежението, за което говорите?

— Да. Трептенията са вече други, спокойни. Поправките, които внасям в текста, са повече техническа работа. Намеря некая празнина, запълня я. Работата върви главно в посока на задраскване и съкращения. Това е обаче поглед отвън, поглед на читател. За мене книгата е вече откъснат плод. Даже не обичам да се връщам към нея. Има вече некакво отчуждаване от написаното — като че ли то е един затворен и вече изживен кръг. Приличам на кукувица — подхвърли шеговито Талев, — която снася яйцето си и отлита. Не е така обаче случаят с чуждите произведения, които мога да чета многократно. Ето в момента чета отново „Ана Каренина“, не знам за кой път. Но да се върна към своите работи изпитвам некакво вътрешно противодействие. Всичко, което е останало обаче недовършено, продължава да живее у мене. Имам два незавършени романа и все мисля, че ще ги завърша. Може би не са изживени, те тлеят у мене и знам, че всеки момент, ако раздухам жаравата, ще пламнат.

Докато към целите завършени творби Талев изпитва тази отчужденост, към своите герои от същите романи той проявява особено живо чувство. Талев се вълнува когато говори за тях. Съдбата им като че ли и днес не му е безразлична. Веднъж му заговорих за моето отношение към Ния:

— Да знаете как аз я обичам! — бързо подема писателят и в някакъв неударим порив и вълнение става от стола си. — И сега имам към нея същото живо чувство. Тя е минала през сърцето ми. По свой начин съм влюбен в нея. Наистина аз съм се пазил винаги да проявя лично предпочитание към героите си. Когато пиша, аз съм еднакво вътре и у Султана, и у Ния, и у Немтур, и у Таки Брашнаров. Но след като свърша книгата, изпитвам вече към тях чувството на читател, който обича едни и ненавижда други.

Запитвам писателя доколко е отразил нещо от себе си в някои свои герои.

— За да бъда искрен, ще ви кажа, че мене можете да ме намерите у всички герои, но мой двойник няма да срещнете у никого. Ако успее да завърши започнатата редица

от романи за Македония, в образа на Борис Глаушев ще вложи много нещо от себе си. В него аз ще разгърна целия свой мироглед, всичките си мечти, всичките си блуждения. Той ще бъде мой събрат по идеи, но все пак не мой двойник. Борис е роден в друг миг и затова въпреки сходството на мирогледа, за да спазя законите на творчеството, той ще си бъде друг човек.

На въпроса дали ще пристъпи скоро към поредицата от романи, прекъсната до „Илинден“, Талев пояснява:

— Требва да минат няколко години, да се насъберат у мене творчески замисли. Искам да се почувствувам така обогатен, както бех когато почвах „Железният светилник“.

Талев не обича да говори не само за бъдещите си романи, но и за романа си „Самуил“, върху който работи в настоящия момент. От случайно изпаднали реплики в нашите срещи имах възможност обаче да установя, че тези бъдещи романи са в период на онова вътрешно изясняване, за което вече говорихме. Когато веднъж споделих с него това свое предположение, Талев се усмихна:

— Е да, вече са се очертали отделни острови. Сега процесът се избистря много по-лесно. Аз сам чувствавам, че от известно време съм постигнал една яснота на погледа, към която винаги съм се стремил. Моят поглед се изостри, така да се каже. Сега виждам така, както никога не съм виждал. Вече като че ли няма тайна за мене. Аз гледам човека и по една дума, по един жест прониквам дълбоко в неговия характер, познавам на какво е способен и на какво не. Да, това е човекът с неговия свет. Аз познавам човека...

Талев прекъсва внезапно, като че ли сам изненадан от своята смела изповед. Настъпва пауза. И може би за да преодолее собственото си смущение, наклоням съзнателно разговора в друга посока:

— Какво е вашето отношение към метода на социалистическия реализъм?

— Лично аз получих много от този метод. Наистина немам склонност към теорията и винаги съм предпочитал да се уча от живото творчество. Затова срещата ми на един кръстопът на живота с „Тихият Дон“ на И. Олохов даде решителен тласък на развитието ми. Социалистическият реализъм дава възможност писателя да се вглежда по-дълбоко в живота от обикновения реалист, да види неговите закономерности, да почувствува неговото движение напред. Той ми позволява преди всичко да живея в творчеството си близо до своя народ в едно велико време на дълбоко всестранно преустройство. — Талев се заглежда в себе си и добавя без патос със своя спокоен, но металически отчетлив глас: — Аз бих се отрекъл дори от вечна Омировска слава, ако заради нея би trebвало да стоя далеч от народа си.



ЛАМАР

БЕЛЕЖКИ ЗА ОКТОМВРИЙСКАТА РЕВОЛЮЦИЯ

Някога аз мислех, че светът се върти около мене. Без мене той не съществуваше. Аз бях в центъра на вселената и всичко зависеше от мене. Тия чувства на младостта, в оная неизяснена за мене политическа обстановка, когато бушуваха Първата империалистическа война, преливаха над всички събития. Аз бях за себе си герой, който можеше да загине при всяко стълкновение, без драматична развръзка. Просто — да умра за свободата.

Чувството за свобода нямаше нищо общо със събитията и обстановката. Аз се бунтувах против своя батареен командир, против всичко, което потискаше моята душа. И аз бях много смел, защото си бях изваял такава мисъл: все едно кога ще умреш! Поне се бунтувай и дири истината в живота. Но тя истина и на мене не беше ясна!

Трудно е да се каже как тогава нашата будна интелигенция, пристегната в мундир и омотана в национални възжеления, реагираше срещу войната. Тя беше вплетена в жестоката дисциплина. Който надигаше глас, завързваха го на кол и се командуваше: залп! Толкова струваше един живот!

На война има две състояния: или ще биеш, или ще те убият! Всяко отклонение от това правило нарушава дисциплината и морала на войната. Моралната стойност на въздържанието не е убедителна.

В такава обстановка моят снаряд от първо оръдие „Шнайдер“, с оптически мерник, може да е убил много бащи, залегнали в окопите на Дунавската делта.

На бойното поле може да се случи и друго състояние: войниците да се разбунтуват и да убият своя цар. Аз съм участвувал в това събитие. Но аз не убих царя Всерусийски. Войниците го свалиха. Тия, които страдаха пет години по блата и езера, в бункери и по речни разливи. Които са страдали цял живот.

И обяви се революция в края на 1917 година. Януарският студ след това донесе много болести на фронта: стисна ни „испанската“ — както я нарекоха докторите, — измори много момчета и унинието по фронта легна като черна черга. Всички мислеха за родните си огнища. Всеки се преструваше, че още е боец, а в душата си таеше омраза. Кондуминиалната карта на Добруджа им навяваше тъга. Всеки се подсмиваше. Аз започнах да мисля, че краят на войната ще дойде тогава, когато нашите съюзници успеят да съблекат всички църковни кубета в Румъния и когато свалят трамвайните меднопроводни жици. Оттогава аз намразих войната. Нейното разрушение в мирните градове порази душата ми.

Руската революция — която сега наричаме Октомврийска — навлезе в нашите редове в началото на 1918 година. Аз няхах никаква реална представа за нея. Зная само, че нашият противник в делтата на Дунава замина — оттегли се, и голямото оръдие, което ни обстрелваше, замлъкна. Затишието на фронта ние го нарекохме „цивилен

фронт“. Неизвестното ни тревожеше. Войниците догаждаха нещо смътно, шушукаха си, неизвестност!

Воювах в долината на Вардара. Предадох 82 оръдия на англо-френците при Куманово. И пак проклетх войната и спомените ми от нея са описани в „Мирни размирни години“. Аз помня Октомврийската революция след като свърши войната. Клемансо начерта картата на света (тогава Франция диктуваше). Ние, студентите, протестирахме. Създаде се Югославия Окастриха ни. Създаде се Третият интернационал. Нашето войнство, разбито и разколебано, настъпи срещу главната квартира в Кюстендил и завзе Владая. Царят абдикира. Аз се радвах, че царят е свален!

★

Аз повярвах в Октомврийската революция, когато Ленин заговори за културното развитие на обществото, в разгара на самата революция. Тогава ние се събирахме — то беше в 1920 година — на бул. Дондуков, в бакалницата на Брайко Будинов, в задното отделение, кръчмица. Идваше там Иван Пеев Плачков, поръчваше си една мастика със сода, която ние нарекохме „плачковица“. Редяха се все наши другари: Христо Ясенов, Хрелков, Гео Милев, Яко Доросиев, Николай Райнов — и много други, които със жар следяха как се развива гражданската война по Руската земя. Това напрежение, което ние изживявахме тогава, предизвикваше спорове в задъхано о акване. Това продължи и на следната година. Ние се радвахме, че загинаха гръцките дивизии някъде към Одеса, че интервентите към Петроград и в Украйна, и на Сибир дори са сразени. Революцията успя!

В такава зимна обстановка пристигна и Александър Блок със своята поема „12-те“. Гео Милев я преведе, а две илюстрации от Гончаров: песът и Исус Христос — Христо Ясенов ги увеличи и ги закачихме в нашето задверие на „Копривница“. В това време пристигна някъде от „Запад“ художникът К варналиев, боядиса стаичката в черно и тя стана толкова романтична, че не беше подходяща за Октомврийската революция. Но ний бяхме единни в тая тъмнота и очаквахме развързката.

Цели две години ние живяхме трепетно — как ще свърши гражданската война и ще победи ли революцията! От Гулий Поле, където върлуваха анархистите, до Одеса и Крим, оперираше Врангел с голяма армия. Но народният натиск го изтласка върху параходите на англофренците, които спряха на Галиполи.

От там пристигнаха премръзнали белогвардейци. Генералите проиграха своите имущества в интимен покер. Жените препасаха бели престилки и сладкарниците придобиха особен вид. Маруся от своя обожател желаше нежна целувка. Четири милиона руски жители наводниха Европа и донесоха не само мъката на своя изгубен свят, но и руски дух. Това трябва да се прецени! Като опитни търговци, някои пресметнаха, че сега е модата на революционната литература. В Берлин, издателство „Слово“ и „Ладжников“, освен класиците Пушкин, Толстой и др. издадоха целия Блок и отделно поемата му „12-те“, отразяваща първите дни на революцията. Излезе поемата на Маяковски „150 милиона“, явиха се критични статии, които ознаменуваха новото съдържание на литературата. Сриваха се художествени традиции, възбуждаше ново поколение поети, обжарени от огъня на борбата.

Модернизмът, с всички свои „и з м и“ в литературата и в живописата, що се отнася тогава до нас българите, аз мисля, че изигра и положителна роля. Но модернизмът бе съчетан с влиянието на Октомврийската революция. Целият революционен хаос от идеи и нови трепети, от ясни перспективи и мъгляви пътища ни вдъхновяваше към новаторство. Аз мисля също, че революцията успя да реализува модернизма, да го превърне в свое достояние (особено Маяковски!). Есенин донесе селското чувство, облече народното слово в революционна емоция и остана самобитен, голям поет. В

такова състояние ме погълна Октомврийската революция и чрез литературата сърдечно я възприех.

Моята индивидуална бунтовност постепенно се осъзна. От бунта чрез словото, премина в настъпление срещу общия враг на революцията. Това бе достатъчно за мене да не среща в общите линии. Иначе аз съм спорил както със себе си, така и с Октомврийската революция, за да ми стане всичко още по-ясно. Всяко мое слово аз съм го слагал на везните на свободата: дали то допринася полза както за поезията, така и за борбата!

Не е удобно да говори човек за себе си, но аз искам да изравня гърбиците на всички мисли, които понякога са доминирали отвлечено над историческата неизбежност, която ние често подценяваме поради индивидуализъм. Необходимо е да доведеш съзнанието си до такова състояние, че то да стане непоколебимо, и вярата, която си създадеш, да не е само твоя вяра, а вяра народна. Тоя процес изведнъж не става. И колкото е по-бавен, толкова е по-убедителен. И колкото по-критично си се отнасял към обстановката, — към цялостното обществено развитие — толкова твоята вяра се изгражда непоколебима. Такава е моята вяра в Октомврийската революция!

Има ли по-велико дело от свободата на човека! Има ли по-възвишени чувства от сближението на всички народи!

★

Откакто свят светува загинали са много народи и е разрушена много материална култура. А духовните ценности са били опожарявани в битките за власт и царско надмощие. Това, което е създавал човешкият гений, е плякосвано от мародери и изгаряно по време на войни. Три милиона робя са зидали Великата китайска стена, да олицетворява Дракона, да защитава Китай от враговете. Три хиляди километра е била „най-дългата гробница в света“!

Дребните остатъци от културните ценности на човешкото развитие разказват много добре, че народите и в древността, и по-късно, са притежавали могъщи духовни сили. От Вавилонските люлки до Суецкия канал, от пирамидите до Айфеловата кула — човешкият гений е творил — и с робия, и с капиталовложения. Само войните са пресичали нанаягорните пътища на културата!

Нашият народ в своето хилядолетно съществуване е претърпял пълно поражение от завоевателя. Неговите религиозни свърталища — църкви и манастири, наброени до две хиляди, са били разрушени. Опожарени са много книги и писмеността му заличена. Това е продължавало няколко века. Останал само езикът, несломимата сила на народа, отразена в песни и предания. От пепелищата се надигнал народният дух и тръгнали войводи и въстаници. Тоя подвиг на героика крепи душите ни и събужда нови сили.

Империалистическото заробване на народите е по-нов етап на историческото развитие. Той се обуславя и с по-сложни икономически условия. Но срещу него се изправя знамето на Октомврийската революция. Тя определи правото на всички народи. И народите от целия земен шар са нейни поклонници. Всички з дръжки, които олихвяват капитала на тръстовете, са временни. И уплашени от близката си гибел, тръстовете притиснаха науката в шлем, за да уплашат социалистическия лагер с невероятни възронове.

Аз като поет, който обичам красотите на природата, езика на народа и живота му, възходящ и вдъхновен, мисля за страхотното съткновение, което готвят силите „доминиращи“ в политиката с новите оръжия. Като участник и в двете световни войни, мисля си за нашето оръдие, което пропадна в една атака по долината на Вардара срещу първия английски танк през лягото на 1918 година. То беше съвсем невинно оръдие:

седем и половина калибър, стреляше на седем километра и се нагряваше още на десетия снаряд. Ние го увивахме в мокри парцали. А сега една ракета се издига на хиляда метра, лети с пет хиляди километра в час и стига до осем хиляди километра. За цяла Франция, както каза Ги Моле, са необходими само осем водородни бомби. И всички тия оръжия се работят усилено, бърже, разнасят се по световните военни бази!

И така, аз си мисля за моите книги, за поезията, възпяла устрема на народа и за пепелищата, из които малцина ще се дигнат. Къде да скрия по една от моите с ихосбирки, не че са толкова ценни, а да гадаят някога по тях за едно племе, живяло къде между Дунав и Хелеспонт!

Такива черни мисли могат всекиму да хрумнат. Аз ги изказвам, за да напомня на поетите, не само у нас, а на всички по света! Те имат големи сърца, за да разбират най-добре тая трагедия на човечеството. И ако тя започне дори като интермедия, където и да било по световната сцена, краят на всяка трагедия е известен: пада тоя, който е започнал да играе!

Такива черни мисли може да се разсеят само с вярата в Октомврийската революция. Тя вече създаде могъщи сили от люде и територии, от техника и духовен потенциал, който ще се справи с всички регресивни сили на общественото развитие.



ЗА ОТНОШЕНИЕТО НА ГЕОРГИ БАКАЛОВ КЪМ БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ ОТ 90-ТЕ ГОДИНИ НА МИНАЛИЯ ВЕК

Георги Бакалов живее в съзнанието на днешните поколения преди всичко като пламенен марксистически критик и смел организатор на пролетарската литература от периода на фашизма. И основателно. С партийна целеустременост, страст и тактичност, въпреки неимоверно тежките условия на фашистката диктатура, Бакалов поставя в литературните си статии най-актуалните изисквания за момента, подкрепя и насърчава младите пролетарски сили, бичува и изобличава враговете на пролетарската литература. Разбира се, с всичките предимства и недостатъци на тогавашната марксистическа литературна критика и политика.

Бакалов има заслуги към българската литература не само от края на литературната си дейност, а още от 90-те години на миналия век, от първите си стъпки в обществения и литературния живот. На тези първи начални заслуги на Бакалов и поспециално на отношението му към българските писатели от онова време ще се спрем в настоящите бележки, като се подкрепим с някои нови, по-малко известни или неизвестни факти.

★

Бакалов влиза в обществения и литературния живот в края на 80-те и началото на 90-те години, в оня период, когато

всичко демократично и честно в страната се опълчва срещу омразната диктатура на Стамболов. Начело застават българските социалисти, които в борбата срещу Стамболов получават първата си обществена заплата, първото признание на широките народни маси. Около младата социалистическа партия се групира по-голямата част от българската интелигенция. Ученици и учители, писатели и студенти се увличат в народническо-социалистическите идеи и в най-чист порив се отдават в служба на народа.

Рядко може да се срещне писател, който да не се е обявил против диктаторския режим на Стамболов, който да не се е увлякъл в социалистическите идеи. Този буен идеен кипез се е породил, обяснява през 1911 г. Бакалов, „... под влиянието на писка и страданията на селянията, под влиянието на реалистичната литература на руските народници и най-сетне под влиянието на нашата партия“.¹

В тези години, както и след падането на Стамболов през управлението на народняците, по-голямата част от младите български писатели оставят произведения, в които са отразени борческите им настроения и увлечения в социализма. Това е из-

¹ Г. Бакалов, Българската литература и социализма, стр. 62.

вестният период на социалистическите увлечения в българската литература. Какво допринесе сам Бакалов за тези увлечения на българските писатели, какво е неговото място в този период от нашата литература?

Като ученик в Сливенската гимназия през 1888—1889 г. Бакалов вече чете Пушкин, Лермонтов и особено Некрасов, а също така Белински, Чернишевски и Добролюбов. Руските революционни демократи са неговите първи учители в социализма.¹ Много скоро Бакалов се запознава и с марксистическа литература, на първо място с Плехановия превод на „Комунистически манифест“, „Две книги изиграха най-голяма роля за определяне и осмисляне на живота ми — романът на Чернишевски „Какво да се прави“, а след това „Комунистически манифест“ — изповядва Бакалов към 1933 г.² Малко по-късно получава и книгите на Плеханов. Така Бакалов става социалист.

През 1890—91 г. той е ученик в Пловдивската гимназия. Учител му е Никола Габровски — първият социалист, с когото се запознава в Стара Загора през лятото на 1890 г. Габровски е пленявал учениците със своите уроци по история, които се превръщали във вдъхновени проповеди за борбите на народите за свобода и правда. В началото на 1891 г. Габровски е уволнен за социалистическа дейност. Като социалисти са уволнени и Гаврил Баламезов и Велчо Т. Велчев — учители в същата гимназия. В знак на протест и с искането уволнените учители, главно Габровски, да бъдат върнати, избухва ученически бунт. Главен инициатор и водач на този бунт е Георги Бакалов. Бунтът обаче не успява, учителите не са върнати, а Стамболовата полиция създава едва ли не цял процес.³ Организаторите на бунта са наказани. Бакалов е изключен за винаги от всички училища в страната. С тази по-крупна обществена проява младият социалист става широко известен сред младежта и интелигенцията, издига се в техните очи като смел борец срещу тиранията. И когато отива след това в Търново, заедно с любимия си уволнен учител Габровски, като писар в адвокатската му кантора, Бакалов е бил посрещнат като истински герой. За онова силно впечатление, което

той е направил на младежта, говори Кирил Христов в неиздадения автобиографичен роман „Ад в рая“. „По това време — разказва Кирил Христов, за времето, когато е в Търново — в Пловдивската мъжка гимназия избухна бунт против учителите. При потушаването му биват изключени някои по-буийни младежи, един от които Георги Бакалов, мой съгражданин, попадна в Търново. Той стана писар при социалистическия водител в града Никола Габровски, чието писалище бе срещу Градския съвет, на пътя ми за гимназията. Аз се срещях почти всеки ден с Бакалов, който имаше в моите очи очарованието на същински бунтовник, на герой от някаква величествена драма. Достатъчно бяха няколко разговори с този „мъченик на училищната тирания“, за да се озова и аз между недоволните и да се нахвърлям като каталасал от глад върху малката социалистическа литература, що имамхе по него време. До мазна дигната яка и мръсни дълги коси аз за щастие не дойдох; във всеки случай станах най-искрен и ревностен последовател на учението, което иска да освободи човечеството от неправди“.⁴

Както се вижда от спомените на Кирил Христов, практическата дейност и борба на Бакалов като социалист се явява неговата първа заслуга за идейното преориентиране на някои млади български писатели. Макар само след няколко години Кирил Христов да забравя младежките си увлечения, той все пак не без основание и най-искрено говори за онова извънредно силно, високо благородно въздействие на социализма върху младежта. Не съжалявал, че е чел червените брошурки, получавани ст книжарницата на Спиро Гулабчев в Русе, тъй като, както сам той се изразява, „... само най-големите мърши между моите съученици бяха незаразени от социализма“.⁵ „Геройството“ на Бакалов по всички изглежда е направило силно впечатление и на друг поет — Цанко Церковски, като дори го е вдъхновило в поезията му. В запазеня ръкопис на „Молепсаний“, първото стихотворение, с което Церковски става известен като поет-социалист, има посвещение „Г. Б-ву“ с дата 25 юли 1891 г. Биографът на Цанко Церковски, Никола Атанасов, съобщава тези данни, без да ги коментира.⁶ Съществуват всички основания да се приеме, че „Молепсаний“ е посветено на Бакалов. Вероятно Цанко Церковски се е срещал с Бакалов през пролетта на 1891 г. в Тър-

¹ Г. Бакалов, Пораждането на социализма у нас, в. „Социал“, г. II, бр. 89 от 7.XII. 1896 г.

² Непубликуван ръкопис, озаглавен „В отговор на една анкета — лични спомени“. Това е материал — отговор на една международна анкета за отношенията на писателите към Карл Маркс.

³ Пълни сведения за бунта с разследванията, показванията и държането на Бакалов, както и с намеренията в квартиранта му писма и „революционни“ възвания дава в. „Свобода“ в редакционна статия под заглавие „Учебната и възпитателната дейност на нашите социалисти и ученическите бунтове“, печатана през април 1891 г., бр. 509, 510, 511, 512, 513 и 514.

⁴ К. Христов, „Ад в рая“, автобиографичен роман, втора редакция, глава II, Централен държавен исторически архив, Арх. Ф. К. Христов, № 131, арх. е-ца № 1, л. 19.

⁵ Там, първа редакция, л. 27.

⁶ Ц. Церковски, Съчинения, т. II, 1948, стр. 292.

ново непосредствено преди Бузлуджанския конгрес и както на повечето интелегенти му е направило силно впечатление „бунтовничеството“ на Бакалов. И „Молепсаният“ навярно е изключеният ученик социалист Бакалов, който е презиран от властта и силните на деня, но е горд със своите нови идеи. Това предположение се потвърждава и от обстоятелството, че малко по-късно Церковски посвещава и друга своя творба на Г. Бакалов. В „Печални часове“ 1895 г. има стихотворение — „Тиран ме хвърли“ пак с посвещение „Г. Б-ву“. Само че това посвещение е за друго „геройство“ на Бакалов.

Завърнал се след две години (1891—93 г.) следване в Женева (завършил естествени науки), Бакалов е назначен за учител във Враца, където се сприятелява с Иван Ст. Андрейчин, също учител. Отдава се на ревностна пропаганда на социализма и повежда борба срещу местните представители на Стамболовата тирания. За това е бил преследван, принуден да напусне учителството, а през пролетта на 1894 г. е хвърлен в Търновския затвор. В затвора са също така Никола Габровски и Гаврил Георгиев. Бакалов е стоял затворен не повече от месец-два. На 18 май 1894 г., при падането на Стамболов той, заедно с другите затворници е бил освободен от ликуващото гражданство. Той е един от организаторите на устроения митинг. Сега за втори път заедно с такива видни социалисти Бакалов се издига в очите на социалистическата интелигенция като борец. Това види се е повлияло на Цанко Церковски, за да посвети и „Тиран ме хвърли“ на Бакалов. Може би Церковски да е имал предвид и някои „поетични“ произведения на Бакалов. Затворът е вдъхновил младия социалист и той пише и печата във в. „Работник“ и други социалистически издания голям брой „борчески стихотворения“, на които поставя дата „април/май 1894 г., Търн. затвор“.¹

Отбелязваме всички тези факти не защото сами по себе си са някакво изключително геройство. Арестувани, затваряни, преследвани са и други видни социалисти. При Бакалов тези факти придобиват по-особено значение, тъй като сам той вече е проявил интереси към художествената литература, сътрудничи със статии и стихове в социалистическия печат, свързал се е с редица млади писатели и има определено влияние върху тях. Още като студент в Женева той започва да сътрудничи в социалистическите издания със статии по философски, икономически и главно културни въпроси. Името му (както и псев-

донимите му — БАК, „Онуфрий“, „4/2“) се среща също така и под не малък брой стихотворения с революционно-социалистическо съдържание, разбира се, слаби, наивни по художествени качества.

*

От 1894 г. Бакалов започва и забележителната си, нямаща равна в нашата литература, редакторска и издателско-преводателска дейност. Това е всъщност главният начин за свързване на Бакалов с българските писатели. Сега вече той работи непосредствено с тях, подпомага ги, насърчава ги и сам е редактор или съдействува за редактирането на социалистическите издания, привлича сътрудници, изказва се за изпратени материали, изпраща покани за сътрудничество, кореспондира и т. н. А трябва да се подчертае, че първите социалистически вестници и списания отделили голямо място на литературно-художествените материали. Те са повече обществено-литературни органи. Художественото слово заема подобаващо място в социалистическата пропаганда.

Бакалов е близък на редакциите на вестниците „Работник“, „Другар“ и на сп. „Ден“. Сътрудничи в тях и препоръчва сътрудници. Веднага след завръщането от чужбина се среща с Кирил Христов. За тази своя среща Бакалов разказва в неопубликувания ръкопис „Първите руски книги в детството ми“. Това е статия, написана през 1932 г., непосредствено след завръщането на Бакалов от Съветския съюз, като отговор на спомените на Кирил Христов „Моето детство“ (глава от автобиографичния роман „Ад в рая“), публикувани в сп. „Българска мисъл“, г. II, 1927 г., стр. 191. Бакалов отхвърля твърденията на Кирил Христов, че като малък се „прехласвал“ от илюстрациите на сп. „Нива“ и се чудил на многото книги, които виждал в семейството на Кирил Христов, тъй като по-голямата част от книгите и списанията „Нива“ се намирали в собствения му дом. Но Бакалов не отрича, а подчертава, че макар и съвсем малки, те са разговаряли по литературни въпроси. Разказва също така и за срещите и дружбата си с Кирил Христов в следващите години. Ето какво говори за срещата си с Кирил Христов след завръщането си от Женева: „Когато през октомври 1893 г. се завърнах в София под една мукава в редакционната маса на в. „Другар“ — в печатницата на Георгиев Филев, открих една тетрадка със стихове — преводни из Надсона, Плещеева и други, които ме поразиха. Запитах Евтим Дабев, редактор на „Другар“ и той ми каза, че тази тетрадка била оставена от едно момче — К. Христов. Срецахме се с Кирил, казах му, че ми харесаша стиховете и ще ги

¹ Вж. в. Работник, II, 1894, бр. 27, 28, 29, 30.

поместваме последователно в работническият печат. Той се съгласи, но не пожела да му се слага името. Някои стихове успяхме да поместим в „Другар“ (София) и „Работнически другар“ (Сливен — 1894—95).“

Стихотворенията от Надсон с неотбелязан преводач, но очевидно преведени от Кирил Христов има отпечатани, но не в „Работнически другар“, а в неговия предшественик, така да се каже, „Сиромашки защитник“.¹ Като близък на редакцията на вестника, Бакалов вероятно е предложил и препоръчал три стихотворения („Напред“, „Поезията“, третото без специално заглавие) от Надсон, които са отпечатани в бр. бр. 5, 6 и 7 на вестника. А в „Работнически другар“ — така започва да се нарича „Сиромашки защитник“ от брой 8, откогато Бакалов поема редактирането му, не са печатани стихотворения от Надсон и Плещеев. И в „Другар“ няма стихове от тези поети. Изглежда Бакалов не си спомня добре. Но във в. „Работник“, излизащ по същото време има поместени по едно стихотворение от Плещеев — „Напред“ (бр. 38 от 20. VIII. 1894 г.) и от Надсон — „Слово“² (бр. 39 от 27. VIII. 1894 г.). Преводачът също така не е упоменат. Че и тук става дума за преводи на Кирил Христов имаме преките изявления на Бакалов. В статията „Вазовите преводи на Надсон“ Бакалов пише за възторга „... който будеше Кирил Христовия превод на „Слово“.

Бакалов се грижи обаче не само за напечатване преводите на Кирил Христов, но и сам му дава „поръчки“ за собствени оригинални стихотворения. В цитираните вече ръкописни спомени „Първите руски книги в детството ми“ Бакалов пише следното: „К. Христов по онова време се държеше с нас. Помня, че едно стихотворение (както че ли се казваше „Към изедниците“) той написа по моя поръчка за един от нашите вестници в София, сякаш в майски брой, но не си спомням нито годината 1894 (?), нито названието („Другар“ или „Работник“).“ Това стихотворение обаче не се намира в нито един от социалистическите вестници, няма го и в „Дело“ и „Ден“, където Кирил Христов печата няколко стихотворения. „Към изедниците“ е напечатано в „Червен народен календар“, година III, 1899 г., а след това препечатано и в сборника на тесносоциалистическата партия, съставен от Любен Дюкме-

джиев „Пред изгрев“, 1910 г. Може би Бакалов не е успял да го помести в тогавашния социалистически печат. Но в първомайския брой на в. „Социалист“, 1896 г. е поместено друго стихотворение без заглавие, започващо със стиха: „Не винаги в човешките деяния...“, подписано с инициали „КХ“ — Кирил Христов. То е едно от по-сполучливите стихотворения на поета с гражданска тематика, излезли в социалистическия печат.¹ Дали Бакалов не говори за това стихотворение? Не може да се твърди положително. Спомените на Бакалов са избледнели. И спомените на Кирил Христов за този период от творческата му и обществена дейност не не са съвсем сигурен източник. Така или иначе важното, безспорното в случая е, че Бакалов е подпомогнал Кирил Христов в първите му стъпки в поезията и че с тази помощ той насочва поета към социализма. Това е ценното тук за нас.

Като редактор на в. „Работнически другар“ 1894—95 г., Бакалов има възможност вече да влезе във връзка и с по-известните тогава млади поети и писатели. Във вестника са поместени работи на: Цанко Церковски, Димитър Полянов, Антон Страшимиров, Ст. Попов, Оцеола, В. Недин, Карас-Идеалист (д-р Михаил В. Михов) и др. Творбите на Ст. Попов, Оцеола, В. Недин и др. са в общия дух на печатаните стихове и разкази във вестника, но художествено несравнимо по-слаби. Тъй като и мнозина от тях се отказват по-късно от поетическата си дейност и изобщо не оставят никакви особени следи в нашата литература, затова ще се спрем накратко на по-значителните сътрудници на „Работнически другар“, като Церковски, Страшимиров и др.

Церковски печата във вестника стихотворението „Ей, недейте вика“, което и по тема и по постройка напомня извънредно много „Молепсаний“ — пак образ на социалист с неговите идейни настроения. Макар това да е единственото стихотворение на Церковски във в. „Работнически другар“, поетът продължава сътрудничеството си в социалистическия печат чак до края на века. Не прекъсва връзките и приятелството си с Бакалов. В архивата на Цанко Церковски, съхранявана в наскоро откритата къща-музей на поета в родното му с. Бяла Черква, Павликенско, са запазени пет писма (три пощенски карти и две обикновени писма) на Бакалов до Церковски. Наистина писмата са от малко по-късно време и не са

¹ „Сиромашки защитник“ започва да излиза в Сливен към края на август, 1894 г. под редакцията на Михаил Кантарджиев и Стефан Гидинов. Пристигнал в Сливен по същото време, където е назначен учител, Бакалов става най-редовен сътрудник на вестника, като се подписва с инициали БАК и псевдонима „Онуфрий“.

² Г. Бакалов, Избрани произведения, 1953, стр. 569.

¹ Изглежда и Кирил Христов го е ценял. То влиза както в най-първите му стихосбирки, така и в Избрани произведения, 1905, където са изоставени „Върти лопатите, върти“ и др. Необяснимо е защо редакторите на Избрани произведения на Кирил Христов от 1953 г. са го изоставили.

свързани пряко с творческата дейност на Церковски, но те говорят неопровержимо за интересите на Церковски към социализма и за помощта, която Бакалов му оказва чрез изпращане на марксистеска литература.¹

В „Работнически другар“, бр. 41 от 19. V. 1895 г. е отпечатан и един разказ на Антон Страшимиров, озаглавен „Разказ“. Документи за по-непосредствени връзки на Страшимиров с Бакалов засегат не са известни. Все през 1895 г. излизат и разказите на Страшимиров в сп. „Ден“. И най-първото сътрудничество на Страшимиров в социалистическия печат е също така до известна степен свързано с името и дейността на Бакалов. Твърде показателен е разказът на Страшимиров в „Работнически другар“. В него младият белетрист показва как под въздействието на социалистическите идеи един стражар от Стамболово време проглежда и разбира колко мизерна и долна е полицейската му служба, захвърля униформата и става дори знаменосец на една социалистическа манифестация. С този свой герой-социалист Страшимиров изпреварва в известен смисъл Георги Кирков и е на една линия — разбира се, в идейно-тематично отношение — с разказите на Димитър Полянов, печатани в „Работнически другар“ и другите социалистически издания. Все по същото време Страшимиров печата няколко разказа и във в. „Социалист“, близки по идеята си насоченост на „Разказ“.

Димитър Полянов е също така сътрудник на „Работнически другар“. Когато Бакалов отива в Сливен, Полянов вече е напуснал гимназията. Все пак Бакалов ще да е подпомогнал младия социалистически поет. В „Сиромашки защитник“ е отпечатана първата творба на Полянов, разказът „Да не бях сиромаш“. Полянов говори, че вестникът е бил редактиран от негови съученици социалисти.² Няма съмнение, че и Бакалов като твърде близък на редакцията се е застъпил за отпечатването на разказа. След като поема изцяло редактирането на вестника и променя името му, Бакалов помества два други разказа на Полянов „Срещу Коледа“ и „Срещу Нова година“. Разказите са почти с една и съща тема — мизерията на хората от покрайнините на града, с една и съща идея — да се

покаже хуманността на социалистите. Като студент във Франция Полянов продължава да сътрудничи във всички социалистически списания и вестници, в редактирането на които участва и Бакалов, като в. „Социалист“ и др.

Пею К. Яворов едва е написал първите си стихотворения. Затова и от него няма печатани стихове в „Работнически другар“. Съществуват обаче много и безспорни данни от 1896 г. нататък за твърде близките връзки на Бакалов с младия поет и за онай съвсем конкретна и непосредствена помощ, която Бакалов оказва при печатането на двете стихотворения на Яворов в сп. „Ден“. Така от публикуваните от Георги Цанев седем Яворови писма до Бакалов³ се вижда, че и Яворов, подобно на други наецащи български писатели, е виждал у Бакалов марксиста, неуморния пропагандатор на социалистическата литература, последователния социалист с подчертани литературни интереси. Затова и още първото му писмо до Бакалов с дата 21. IV. 1896 г. свидетелства преди всичко за социалистическата и партийната принадлежност на младия Яворов. Той говори за партийната група в Чирпан, за членски карти, за считане на получени ленти, броеве на в. „Социалист“ и т. н. Яворов е бил секретар на самата група. Бакалов изглежда се е познавал с Яворов от по-рано и когато е ходил по социалистическа агитация е отсядал в дома на поета.² В края на писмото Яворов пише: „Пак ти пращам три стихотворения, ала не за това какво могат да се напечатат. А за какво? — не знам. Хвърли ги настрана и ако някога си по-разположен да се занимаваш с такива работи, ги прочети“.³

Ясно е, че Яворов се доверява на Бакалов не само като партийен социалистически ръководител, но и като редактор (вероятно член на редакцията на сп. „Ден“), като ценител на художествената литература. Държи на мнението на Бакалов — той да прочете стиховете, той да се произнесе за тях. Две от трите стихотворения, които Яворов му изпраща, пак по свидетелството на Бакалов, са били „Пролетната жалба на орача“ и „Пред тъмничний зид“, печатани в сп. „Ден“, г. IV, 1896 г. Третото е неизвестно. А когато Бакалов „окастрил“ от несполучливи куплети две от стихотворенията, Яворов му пише във второ писмо: „Разбира се, не ще се сърдя, па и глупава щеше да бъде,

¹ Пощенските карти са от 1897-98 г. и се отнасят до уреждане на сметки и други въпроси около книгите, които Бакалов изпраща на Церковски от Варна. Между книгите са и „18 бруммер“ от Маркс, „Исторически материализъм“, „Чаристкото движение“ и др. Едното от писмата е от 1914 г. С него Бакалов предлага на Церковски да уточнят някои предварителни въпроси по замислено, но неосъществено издаване на съчиненията на Церковски от Бакаловото издателство „Знание“.

² Д. Полянов, Избрани произведения, т. I стр. VII, 1952 г.

³ Вж. сп. Изкуство и критика, г. II, 1939, кн. 8, стр. 404—407. Публикуването става по преписа, който си направил Г. Цанев през 1923 г. от тези писма, намиращи се тогава у Георги Бакалов. Изглежда по-късно, след емигрирането си Бакалов ги е загубил и през 1939 г. ги преписва от преписа на Георги Цанев.

⁴ Г. Цанев, Пътят на Яворов, 1947, стр. 26
⁵ П. К. Яворов, Избрани произведения, 1953 стр. 185.

ако сторя това. Ако туй окастриране не-
 полушливите куплени възбужда някакво
 чувство у мен, то е благодарност".¹ По-
 нататък декларира, че ще се бори с неиз-
 дължността и ще победи, като си вземе за
 „съюзници“ четенето и изучаването на
 френски и руски, който вече знае. Яворов
 е паднал и други стихотворения на Бака-
 лов. „От него тя (редакцията на сп. „Ден“
 — б. м.) притежаваше — пише Бакалов —
 и други стихове, които тя не одобри и сам
 поетът ѝ благодареше, че не ги е помест-
 вала".² Тук Бакалов отхвърля твърде-
 нието на Михаил Арнаудов, че никой не е
 обърнал внимание на „равните проблясъци“
 на Яворовия талант. Редакцията на „Ден“
 и на първо място Бакалов са имали „най-
 нежно отношение към непознатия талант".³

Останалите пет писма до към 1900 г. се
 отнасят повече за получаване и изплащане
 на литература от библиотеките на Бакалов.
 И когато се свързва с „Мисъл“, с Пенчо
 Славейков и д-р Кръстев, Яворов продъл-
 жава да кореспондира с Бакалов. Дори му
 се хвали, че д-р Кръстев и Пенчо Славей-
 ков са помогнали за преместването му в
 София. От това време е и шестото писмо,
 което се отнася за две преводни стихо-
 творения. По поръка и молба на Бакалов
 (Яворов превежда от руски стихотворенията
 „На Лидия Фигнер“ и „Петър Алексеев“,
 прибавени след това в брошурата
 „Руският тъкач Петър Алексеев“ от Фе-
 ликс Волковски, преведена и издадена
 от Бакалов 1901 г. във Варна, като № 12
 на библиотеката „Книжки за народа“). Ба-
 калов е улеснил, а вероятно сам е предло-
 жил издаването през 1901 г. на „Стихо-
 творения“ на Яворов от издателство Сте-
 фан Георгиев във Варна, тъй като той е
 съдружник на Стефан Георгиев. След
 1902 г. връзките между Бакалов и Яво-
 ров се прекъсват.

*

Изнесеното за връзките и отношението
 на Бакалов към българските писатели по-
 твърждава преди всичко онова широко
 влияние и мощно въздействие на социали-
 стическото движение върху всички по-зна-
 чителни и начеващи творци на българското
 художествено слово от 90-те години. При-
 ведените факти още веднаж опровергават
 твърденията на буржоазните писатели и
 главно критиците за „догматизма“, „док-
 тринерството“, „ограничеността“, „су-
 хотата“ и т. н. на социализма изобщо и на
 социалистическите ръководители специал-
 но. Възщидно и периодът на 90-те години,
 както и цялата история на социалистичес-
 кото движение, показват, че социализмът
 не само не „ограничава“ творците, талан-

тите, а напротив, осигурява им неограни-
 чени възможности за творчески полет, з-
 създаване на обществено и художествено
 значими произведения. А социалисти-
 ческите, партийните ръководители са въз-
 торжени ценители на реалистичната, на
 прогресивната литература. Те са виждали
 огромната действена сила на художестве-
 ната литература, на изкуството и затова
 като редактори широко са отваряли стра-
 ниците на социалистическите издания.
 Дълги години след като е скъсал със со-
 циалистическото движение, Кирил Хри-
 стов говори с възторг например за Георги
 Кирков, за неговото отношение към из-
 куството, наричайки го „мой добър прия-
 тел".¹ А и Вела Благоева също така,
 след като Кирил Христов се е отказал от
 младежкото си увлечение, не е отрекла
 поради това поета, а го моли през 1902 г.
 да напише стихотворение за редактира-
 ното от нея списание „Женски бюлетин“.
 „Удостоете нашето скромно списание със
 звуковете на вашата божествена лира“ —
 пише тя в писмото ди до поета и се под-
 писва „Ваша почитателка".² Разбира
 се, елементи и немалко случаи на сектант-
 ство, на прекалена строгост или доктри-
 нерство дори има в цялата литературна
 политика и в цялостния курс на социали-
 стическата партия, както в онова време,
 така и по-късно. Такива случаи има и в
 литературно-организаторската и практи-
 ческата работа на Димитър Благоев и
 Георги Бакалов. Но трябва да се при-
 стъпва конкретно и внимателно да се от-
 дели наистина прекалената строгост при
 оценяване идейното съдържание на твор-
 бите на българските писатели, непременно
 то изискване да се отразява например
 класовата борба или да се показват образи
 на социалисти от справедливите и основа-
 телни изисквания за близост към живота
 и народа, за реализъм и т. н. За широк
 поглед говори самото сътрудничество на
 писателите в социалистическите списания
 и вестници, а също така и сборниците на
 Бакалов „Лъчиче на поезията“, 1901 и
 „Към свобода“, 1902, както и „Пред из-
 грев“, 1910 от Любен Дюкмеджиев.

Посочените данни говорят и за прекрас-
 ните качества на Бакалов като социали-
 стически деец, като литературен органи-
 затор и редактор. Още в онези години той
 намира начин да се свърже с българските
 писатели, да им помогне, да ги насочи
 преди всичко, разбира се, към социализма
 като източник за най-трайно и плодотовно
 вдъхновение. Бакалов има най-големи за-
 слуги за социалистическото увлечение на
 българските писатели от 90-те години.

¹ Там, стр. 186.

² Г. Бакалов, От Пушкина до Смирненски, 1937, стр. 117.

³ Там, стр. 118.

¹ К. Христов, Арх. ф. № 131, арх. е-ца № 2, л. 139.

² Там, арх. е-ца 404.

Той най-добре оценява по-късно този период от развитието на българската литература.

А какво е характерно за творчеството на българските писатели от периода на техните социалистически увлечения? И за Церковски, и за Страшимиров, и за Кирил Христов, и за Яворов, и за Димитър Полянов този период е началото на тяхната литературна дейност. Сътрудничеството им в социалистическия печат се явява техният „прошапулник“ (по изразу на Бакалов), техните първи стъпки в творческия им път. И съвсем естествено е повечето техни стихове и разкази да носят белезите на младежки произведения с не съвсем укрепнал поглед върху живота, с неовладяно писателско майсторство. Бакалов, който най-добре познава първите стъпки на писателите от „моего поколение“, както той се изразява, обяснява това и с незадълбоченото усвояване на социалистическите идеи от самите творци. Затова той нарича литературата на социалистическите увлечения като „вапсана със социалистическа боя“. Но все пак те си създават име в литературата. Защото стихотворенията и разказите, които българските писатели създават под влияние на социалистическите идеи, са дълбоко живени, идейно съдържателни. И в тях, както и в останалата българска литература, главният обект на изображение е народното тегло. Но тъй като авторите са по-дълбоко или по-повърхностно завладени от социалистическите идеи, жизненият материал в техните творби се осмисля от тези идеи. Идейно-художествената трактовка на проблемите става вече в по-друга плоскост, в по-друга насока. Осветлението на жизнените — обществени, идейни, психологически — въпроси става от позициите на социализма. Затова и в произведенията им се появява новият положителен герой — социалистът (Церковски, Полянов, Страшимиров). Чувствува се бунтовното настрояние или закана на трудещите се, вярата им в утрешния по-щастлив ден (Полянов, К. Христов, Яворов). Идейната яснота, възвишеният идеализъм, вярата в социалистическия идеал придава още в онези години една особена романтична хуманистична насоченост на нашата литература, с което тя най-пряко продължава Ботевата революционна и демокра-

тична традиция. Или ето как хубаво говори сам Бакалов още в 1909 г.: „С изключително на П. Ю. Тодорова, всички други млади писатели, които се увеличаха от социализма, създадоха — струва ми се, че може да се каже това — и най-доброто каквото са могли да създадат тъкмо в периода на това си увличане. Едно доказателство *per factum*, че социализмът не изсушава, а подхранва таланта. И естествено: социализмът е живот, борба, вяра, ентузиазъм; а дето тия елементи се вмъкват в поезията, тя бива жизнена и сочна. Несъмнено увеличащите се от социализма млади писатели — именно само като увеличащи се и само като начеващи — не успяха да създадат нещо крупно; то бяха още слаби наченки, но все пак тия наченки се извършваха в една плоскост, която разкриваше необятни простори на развитие. Каквото и да се казва, периодът на социалистическите увлечения си остава най-светлият период в най-новата наша литературна история.“¹ Както е известно, поради дълбоко обществено-исторически и други причини, почти всички писатели и поети, увлечени в социализма, се „освобождават“ от увлеченията на младостта и изживяват нисходящо идейно развитие. А в творческия си път някои стигат до индивидуализъм, груба еротика, символизъм (К. Христов, П. К. Яворов). Само Д. Полянов остава верен на младежката си любов. Но общо взето по-голямата част се задържат на определени демократични обществени позиции, на позициите на реализма. Създават и значителни произведения. Тяхната нисходяща идейна еволюция не означава „освобождаване“ от партийната, политическата опека на социалистическата партия, както твърдят по-късно буржоазните критици. Тази еволюция съвсем не „доказва“ нежизнеността на марксизма. Може да се твърди, че социалистическият „стаж“ на българските писатели не е останал без следи в по-сетнешното им творчество. С него може да се обясни в значителна степен и близостта към животрепущите въпроси на съвременността и реализма им изобщо.

¹ Г. Бакалов, Избрани произведения, 1953, стр. 322.

ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ



ТРУД ЗА ВИДЕН ПРЕДСТАВИТЕЛ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА¹

Иван Д. Шишманов е измежду забележителните представители на българската литературна наука. Неговото дело на историк на литературата, критик и етнограф, известно не само у нас, а и в чужбина, е оставило незаличима следа в нашия културен живот. Тези, които са се занимавали с историята на българското Възраждане или с отделни автори като Вазов, достигали до някои от трудовете на Шишманов, са усещали неизбежно чара на една натегнала от знания, проникновена и жива творческа мисъл.

В своя труд „Иван Д. Шишманов — литературен историк и критик“ Георги Димов се е постарал да обхване с пълнота литературно-историческото и критическо дело на видния български учен. Авторът изхожда от мисълта на Ленин, че заслугите на дейците от миналото се определят не по това, което те не са дали в сравнение с днешните изисквания, а по онсва ново, което те са внесли в живота и в науката в сравнение с техните предшественици. На тази основа той осветлява голямото научно творчество на професор Иван Д. Шишманов. Шишманов се оформя на границата на две епохи — Възраждането и времето след Освобождението. Той събира в личността си много от характерните демократични черти на дейците и книжовниците до Освобождението, излезли из народа и свързани с народа. Но у Шишманов се кръстосват и влияния, дошли от периода, настъпил след Освобождението — положителни от близостта до социалистическата идеология, проучвана по някои икономически трудове на Маркс и трудовете на Плеханов, и отрицателни — от въздействието на различните идеалистически школи и направления, господстващи на Запад. Димов правилно посочва как обединяването на тия противоречиви гледници създава сложната и в същото време вътрешно единната личност на Шишманов

като деец на една епоха, през която се налагат практицизмът и антикултурността на българската буржоазия. Авторът не пропуска нищо, което е могъл да издири около оформяването на Шишманов през студентските му години — като връзките му примерно с украинския учен-емигрант М. Драгоманов. „Драгоманов не ми четеше лекции — признава Шишманов — а се задоволяваше да ми дава в ръка книги, които да ме осветят по един или друг въпрос. Така той ме оставяше да си съставя сам свободно мнение за една или друга теория, един или друг проблем, един или друг метод“ (стр. 6).

Димов ни запознава подробно и с връзките на Шишманов с Плеханов, с Горки, с Ромен Ролан, връзки, отразили се благоприятно върху прогресивната насоченост на българския учен. Отрицателните въздействия са осветлени също изчерпателно: „Живеейки по-късно всред буржоазно обкръжение, свързан в една или друга степен с буржоазното общество, с буржоазната научна и културна мисъл, Шишманов не можеше да не изпита тяхното силно влияние, не можеше да върви в крак с прогресивното развитие на живота. Оттук именно идва цялата сложност и противоречивост на Шишмановия политически, социален мироглед, на научната му методология, на критериите му за естетически ценности“.

Авторът определя идейното лице на Шишманов, осветлява облика му на интелигент честен, демократично настроен, живеец с хуманизма и патриотизма на българските възрожденци, свързан с народа, смятащ за свой дълг да работи за неговото материално и културно издигане, както и за установяването на една социална справедливост, разбира на най-общо. От образа на Шишманов, който създава Димов чрез изследване на книжовното му дело и проучване на живота му, може да се съди изобщо за духовния развой на част от българската интелигенция, която, свър-

¹ Г. Димов — „Ив. Д. Шишманов — литературен историк и критик“, издание на БАН, 1956 г.

зана и с буржоазията, и с народа, е оставила едно положително наследство.

Може би, тук би трябвало да се направи бележката, че Димов на едно-две места леко осъвременява и проблематиката, и творчеството на Шишманов. Така например на стр. 15 авторът пише: „Истинският патриотизъм не изключва интернационализма, те взаимно се допълват“. Този извод е направен от изказвания на Шишманов за българския учител, който не е бил тесноногръд шовинист. Но дали Шишманов разбира интернационализма в духа на днешните ни схващания? Дали тук не е било необходимо едно по-проникновено тълкуване на неговите политически възгледи?

Богат материал е привлечен в труда, за да се разкрие близостта на Шишманов до народа и до прогресивните слоеве от интелигенцията. Интерес представлява например обвинението, отправено от българската буржоазия през 1906 година срещу Шишманов за неговите просветни реформи. Той, Шишманов, бил подкрепял социалистите, предал им се е изцяло, бил атеист, интернационалист и т. н. (вестниците „Народни права“, „Свободно слово“, „Мир“). Тия факти, наред с грижата на Шишманов за такива млади писатели-реалисти като Яворов и Елин Пелин, потвърждават извода за демократичната насоченост на неговата просветна и културна политика.

Димов е успял да проучи значително количество материали, които осветляват смелото поведение на Шишманов пред лицето на заплахи и показват твърдостта на гражданските му убеждения, последователността на научните му възгледи.

Авторът на труда се спира последователно на отношението на Шишманов към социализма, към учителите — като културен фактор — и към селяните. Особено внимание заслужават връзките на Шишманов с десните социалисти Акселрод, Мюлер, Хуйсман, Ван Кол и др. Но не са направени достатъчно изводи от тия връзки на Шишманов, характеризиращи сполучливо неговата особена позиция като учен и неговите сложни отношения към социализма. Неправилно би било да се отджъдествяват схващанията на Шишманов с тия на западноевропейските опортюнисти — социалдемократи. Но не бива да избягва от погледа ни факта, че Шишманов, който е поддържал най-различни научни познания с чужденци и който не е бил социалист по цялостния строй на своето мислене, се е насочвал именно към тия представители на западноевропейския социализъм. Това ни дава възможност да разберем и други черти в неговата идеология, като народническо-

просветителските му възгледи например възможни при едно недостатъчно дълбоко и последователно усвояване на социалистическата идеология, макар че ученият се е ползвал така много от икономическите трудове на Маркс.

Но и така, както са изяснени фактите в труда на Димов, те ни позволяват да надникнем доста надълбоко в идейния свят на Шишманов. Би могло да се пожелае малко повече и що се касае до нравствения портрет на бележития изследовател.

С пълнота изтъкват пред нас проблемите, които са вълнували Шишманов като учен. Димов разглежда подробно различните влияния, които е изпитал Шишманов като фолклорист от немски школи — Братя Грим, Бенфай, Ланг и др., от руски школи — Милер, Дашкевич, Драгоманов, Веселовски и пр. Пролитчават големите интереси на Шишманов към нашия фолклор, към българското Възраждане и изобщо към историята на литературата ни. Сполучливо са изяснени разностранните интереси на Шишманов като историк на западноевропейската литература и специално на италианското Възраждане. Пред нас се възправя фигурата на един учен с колосална ерудиция, положил огромни усилия да си създаде свой научен метод. Авторът правилно разглежда този метод в границите на ония определения, които му е дал сам Шишманов, наричайки го психосоциологичен. Шишманов се е справял с основните принципи на различни литературни школи — филологическата, историческата, естетическата, психологическата. Той е познавал различните теории на Тен, Гюйо, Хенекен, Брюнетер, Сен Бюв, Лакомб, Вилмен, Елстер, Кареев, Меринг и др. Всички тия школи и течения Шишманов приема критически, изработвайки си постепенно свое гледище за научен подход към литературно-историческите проблеми. Двата основни принципа, застъпени в неговия метод, са: първо, литературните явления се обуславят от разvoja на обществото; извън обществото те са необясними; второ, съществува един психологически фактор — личността на художника, който трябва да се вземе в съображение. Така Шишманов търси корените на всяка литературна проява в обществения живот, в психологическото състояние на обществото и в психологията на твореца — като личност. Тази методология отхвърля както теорията за расата, средата и географския елемент на Тен, така и субективизма на психологическите направления в естетиката и в историята на литературата. Шишманов се стреми да проучва грижливо икономическите условия, породили едно или друго състояние на обществото и предизвикали косвено появата на една или друга литературна

школа. Той вярва силно в правотата на историческия поглед върху литературата и в детерминизма, произтичащ от икономически фактори. „С опитите на икономическия материализъм — казва Шишманов — да се обяснят литературните явления, като ги подведе под своите закони се изчерпва всичко, което може да се покаже днес за днес като гравидо за една бъдеща научна теория на литературата, основана не на голи фрази, а на проверени факти, на общоприети научни принципи, на дълбоки изучавания на психическата и физическата страна на твореца-човек, както и на социално-икономическите условия, при които всяко изкуство възниква и се развива“ (стр. 61—62). В гледището на Шишманов за социално-икономическите условия, като определящ фактор за възникване на една или друга надстройка, личи близост до социалистическата естетика. Но трябва да се отбележи тутакси, че в много отношения тази близост е привидна. Шишманов разглежда икономическите условия като напълно самостоятелен фактор и до голяма степен подценява творческата, относително-самостоятелна страна на литературния процес. Това подценяване проличава в неговите конкретни изследвания — въпреки твърдението, че за да се разбере историята на научната мисъл или историята на изкуството в дадена среда не е достатъчно да знаем само политическата икономия на даден народ, а трябва да преминем умело и към обществената психология.

Ценното в труда на Димов е опитът да се изяснят материалистичните елементи в гледището на Шишманов и — от друга страна — да се покаже механистичното обяснение на литературните явления, водещо до своеобразен обективизъм. Според Шишманов нищо породено от условията не бива да се критикува, тъй като е продукт на обществения живот и следователно е закономерно, социално оправдано. Шишманов неправилно твърди — както твърдеше на времето и Плеханов — че „обективният литерар-историк няма право да се води от своите симпатии и антипатии. Той има работа с дадени от историческото развитие факти. Нему не е позволено да ги изнасилва“. С други думи, заличава се всяка оценка, отменя се възможността за критично отношение към фактите. Шишманов изпада и в тая грешка, че почти не анализира „другата страна“, за която сам говори — психологическата. И Димов правилно бележи по този въпрос, че в конкретната си работа като литературен историк Шишманов малко изследва индивидуално-творческата страна на художественото произведение, специфичния характер на литературата, онова, което я отличава от другите форми на познание

на действителността. А художествените произведения не могат да се обяснят, като се излиза само от обществено-политическите, философски възгледи на писателите. „Художественият метод, поради своите особености, има относителна самостоятелност. За да изпъкне цялото идейно-художествено богатство, което е успял да възплъти писателят, неговото творчество трябва да бъде разглеждано в непосредствена връзка с историческата действителност, с живота, да се подложат на всестранен естетически анализ. По думите на Белински историческата критика без естетическа или пък обратно — естетическа без историческа — води до едностраничии и неверни изводи“ — пише Димов (стр. 88).

И по-нататък: „При разглеждане творчеството на писателя той търси да открие предимно социологичния елемент в произведението, а малко се спира на специфическите, естетически проблеми на литературата като отражение на типични характеристики при типични обстоятелства“ (стр. 89).

И авторът на разглеждания труд правилно обобщава — под влияние на разните социологични школи и на позитивизма в практиката си на литературен историк Шишманов се увлича в социологизиране при разглеждане на художествената литература.

На какво се дължи тази слабост в литературно-историческите трудове на Шишманов? На липсата на усет за естетичното? Очевидно не само на това, а и на характера на неговия метод, метод, в който социологичните елементи и предпоставки доминират над останалото. Не случайно Шишманов усвоява от марксизма именно учението за политическата икономия и за социалната структура на обществото, а малко се интересува от гнесолологията, от теорията на познанието и изобщо от въпросите за естетиката като специална наука със свой предмет. А по иначе са стояли работите при марксизма.

Ето защо, въпреки че Шишманов критикува Иполит Тен, ползувал се е от марксистическата политическа икономия и е въвел дори някои марксистически термини в своите лекции. Той принадлежи повече към последователите на френската историческа школа, отколкото към последователите на марксизма. Тази страна на работата струва ми се можеше да бъде изяснена малко по-пълно и по-широко в труда на Димов, тъй като за това авторът е подготвил целия конкретен материал и е извършил необходимата изследователска работа.

Но и така, както е поставен въпросът в труда на Димов, е хвърлена светлина върху литературно-историческото дело на проф. Шишманов, изяснени са силните и слаби страни на неговата литературно-

историческа дейност. В този смисъл Димов дава един типичен пример. Като разглежда епохата на Сервантес, Шишманов проследява в подробности политическото, социалното, икономическото положение на Испания, характеризира отделните класи и прослойки, изтъква тежкото положение на селячеството, говори за експлоататорската същност на аристокрацията и духовенството, за инквизицията като „инструментум регни“, а когато преминава на Сервантесовия педфювър „Дон Кихот“, заявява, че ще се постарее да отговори на следните въпроси: 1) Каква тенденция е преследвал близо 60-годишният писател, като написва първия том на Дон Кихот? 2) Може ли да се седи за мирогледа на Сервантес по неговия роман? 3) Каква е литературната традиция на Сервантес? 4) Какво представлява Сервантес като художник? На последния въпрос обаче — бележи Димов — нашият изследвач се спира твърде бегло и е трудно на човек да разбере в какво се състои оригиналността на Сервантес като художник (стр. 90).

Критичното отношение към трудовете и делото на Шишманов е позволило на Димов да достигне правдата, да изясни вярно истинския образ на забележителния учен, да изтъкне и здравата, народностната тенденция в неговото творчество и противоречията и слабостите, които не са му позволили да създаде едно издържано до край дело.

На редица места, пише правилно авторът, Шишманов споменава че литературата е надстройка, но не се е вгледал достатъчно дълбоко във вътрешните закони на литературата, които я отличават от другите съставки на надстройката. А тук е гледзает на слабостите в литературно-историческия метод на Шишманов.

И все пак, въпреки посочения недостатък, в схващанията на Шишманов се съдържат много положителни страни. И нашият изследовател се е постарал да ги изтъкне. Така например, ценя и мисълта на Шишманов, че личността на художника напомня личността на обществения деец, т. е. че тя се обуславя от влиянието на времето и условията. Не губи значение и днес гледището на Шишманов, че върху развоя на един творец влияе традицията, която до голяма степен подготвя появата на новото. Положителни мисли е изказал Шишманов и относно литературните влияния. Те са възможни тогава, когато съществува сходство в условията между две страни. Иначе влиянието няма да намери почва и няма да помогне да се разгърне в пълнота зародиша на новото в една национална литература, тръгнала в сходна насока с друга национална литература. Правилна е също мисълта на Шишманов, че литературата влияе за опозна-

ването на народите, тъй като изразява в себе си духовния облик на народа и т. н.

Не можем да отминем и мислите, изказани от Шишманов, относно литературната критика. Главното и ценното в тези мисли, които изяснява и Димов в своя труд, е идеята, че критикът не трябва да предписва спазване на вечни и неизменни естетически принципи, принципи, важещи за всички времена, ако желас да не стане спирачка на литературния развой. От друга страна, Шишманов се обявява против импресионистичната критика т. е. против субективистично-оценъчната критика, която не се ръководи от определен критерий, а има за мерило само личността на критика и неговия вкус. „Импресионизмът — казва Шишманов — е опъкото на догматизма в критиката“. Изясняйки тия мисли на Шишманов, Димов се е постарал и тук да бъде критичен. Той сочи опасността от социологично трактуване на въпросите и от обективизъм, проповядващ идеята, че критикът, както и ученият, „нито осъжда, нито прощава“, а само констатира и обяснява. Сполучлив е паралелът между възгледите на Шишманов и възгледите на Плеханов — в случая еднакво неправилни, произтичащи от онова становище, според което всичко е плод на обществените условия и следователно трябва да се разглежда без преценка. В стремежа си да отрече догматичната критика — сочи правилно Димов — Шишманов отива на места в другата крайност — отрича всякаква нормативна и оценъчна критика. В конкретната си практика обаче Шишманов често пъти преодолява това принципино положение, обявявайки се обикновено за едно изкуство народнодемократично, изкуство, хуманистично и реалистично. Това личи най-добре в неговото отношение към Вазов. Като Вазов и Шишманов е против „изкуство за изкуството“, против онази художествена практика, която създава „чисто изкуство“, т. е. изкуство обществено безполезно. Шишманов изтъква всякога идейния момент в художественото творчество. Няма според него художник, който прокарайки реакционна тенденциозност, възпаяйки „най-ниските истинки, най-мръсните тенденции“, да е спечелил сърцето на народа. На дело Шишманов е привърженик на едно изкуство „нравствено-тенденциозно“ и с това вече той преодолява слабите и несъстоятелните страни в своята обща концепция, макар и да не е навсякъде еднакво ясно какво съдържание влага в понятието „нравствена тенденциозност“. Шишманов нееднократно заявява също, че художественото произведение е трайно, когато идеята е изразена в подходяща художествена форма, когато изкуството има за прицел красотата.

Основателно Димов пише, че с литературно-историческите си и критическите възгледи Шишманов се издига до най-високото равнище „до което е могло да се възмогне буржоазното литературоведение у нас“.

Специални глави в труда на автора са отделени за отношението на Шишманов към българското Възраждане и за връзките му с писатели, които създават новата българска литература след Освобождението. В главата, в която разглежда отношението на Шишманов към Възраждането, Димов изтъква големия интерес на учения към конкретния фактически материал. Приносът на Шишманов в изследването на нашето Възраждане е не толкова в обобщенията, колкото в издирването на конкретните факти. Без тях, смята Шишманов, е невъзможно да се пристъпи към исторически и теоретически обобщения, към психологически и естетически анализ. Сам Шишманов е проучил много архиви и е изнесъл за пръв път непознати до него факти и свидетелства. Голямото му преклонение пред делото на възрожденците се е излязло не само във възхвалителни изказвания, а и в живо, конкретно, задълбочено проучване на тяхното дело, на проявите им, свидетелствувачи за идейно и нравствено величие. Шишманов е разбирал, че в случая се касае и за установяване на историческа истина, и за възсъздаване образа на личности, които могат да влияят и да възпитават с примера си.

Видният изследовател на българското Възраждане е могъл да разбере историческия процес като процес материален, процес, обусловен от социално-икономическите промени. Димов основателно критикува Шишманов за това, че той, наред с икономическия фактор, поставя и редица други фактори — като манастирите например. Той добре улучва една слабост на Шишманов — стремежът му да реабилитира българските чорбаджии, да ги представи като будни дейци на епохата, както и желанието му да види в историческия процес духовно единство на целите и идеите. „Когато — пише Димов — Шишманов се опитва да определи движещите сили на Възраждането, ролята и целите на отделните класи и прослойки в националната борба, той изпада в редица противоречия и в явно идеалистически съждения, отстъпва от материалистическите си позиции; плаща данък на схващането за „единния поток“, за „общата цел“ в борбата на всички социални прослойки в българското общество от онова време, откъсва „духовното“ от „политическото“ Възраждане, отъждествява ролята и значението на отделните предпоставки за узряване националното съзнание на българите

и т. н. — слабости, които могат да се забележат ясно в отделните му изследвания“ (стр. 142—143).

Но както сочи Димов, както би посочил и всеки друг добросъвестен изследовател, принципите, застъпени от Шишманов в трудовете му върху Възраждането, са по начало материалистически. Цени са не само проучванията на Шишманов върху икономическите фактори на Възраждането, а и наблюденията му върху обществено-политическия живот през епохата. Той например предупреждава, че е неправилно „да се преувеличава ролята на отделните личности в историята и да се омалявава участието на народа взет изцяло“. Това е една дълбока и правдива мисъл. Той разглежда Раковски като революционер, подготвил почвата за появата на неговите следовници — Каравелов, Левски и Ботев, за разлика например от Боян Пенев, който смята, че Раковски примирява в своята разнообразна дейност идеалите на просветителите с идеите на революционерите. Шишманов е един от малцината буржоазни учени, които са се спирали доста широко върху влиянието на руската прогресивна или както се изразява той „радикална“ мисъл върху българските възрожденци.

В главата за Шишманов и новата българска литература Димов е осветлил връзките на Шишманов с Вазов, Яворов, Елин Пелин, Пенчо Славейков и др. Особено подробно се е спрел авторът на приятелството на Шишманов с Вазов. Ползувайки се освен от незавършената книга на Шишманов за Вазов и от архивни материали, писма и др., авторът е изяснил доста пълно личните отношения между учения и писателя, можал е да открие конкретните случаи на морална подкрепа, оказана от Шишманов на Вазов — в трудни моменти на живота му и при създаването на отделни творби. И тук ние долавяме прогресивната насоченост на мисълта на Шишманов. Виждаме неговите усилия да изведе големия народен поет на пътя на еднозначително и хуманистично творчество. Характерна е например следната препоръка, която отправя Шишманов до Вазов: в едно писмо от 1920 год. той го съветва да докаже и на комунистите дори, че умее да страда с унижените и оскърбените, „че твоего сърце — цитираме от писмото — е чувствително за тяхната мизерия и техните болки, че певецът на „Не се гаси туй що не гасне“ не може да не благоговее и пред труда на индустриалния работник... Ето какво очаквах аз от едно твое по-дълго пребиваване в Европа... До сега ти си бил предимно национален поет. Аз се надявам да те видя още и певец на общочовешките идеали и копнежи“. Шишманов в случая не само се стреми да тласне Ва-

зов към общочовешки идеали и към хуманистично творчество, по подобие на пример на творчеството на Юго, но и да го приближи до земята, да му посочи че страдащите, изпитващите нужда от неговото съчувствие, са трудещите се, „индустриалния рабтник“. Тия напътствия са наистина забележителни. Те звучат в дълбок контраст с всичко, което е твърдила буржоазната литературна наука за Вазов и с всички усилия, които са правили привържениците на тая наука да тласнат Вазов по пътя на шовинизма.

Сполучливо Димов прави някои съпоставки между гледища на Шишманов и гледища, застъпвани от Боян Пенев. Докато Пенев желас да нахлуят в нашата литература декадентството и мистицизма, Шишманов непрекъснато воюва за реалистичната насока. Цялата му културна и критическа дейност е непрекъснато опровергаване на теориите и принципите, застъпвани от формализма и от идеалистическата естетика. Работата на Димов върху Иван Д. Шишманов е положителен влог

в българското литературознание. Може би изследователят трябваше да прекрати повечеч границите на литературно-критическата дейност на Шишманов и да ни въведе в атмосферата на литературния живот, в който е живял Шишманов, да ни запознае с фактите, имащи значение на свидетелства за основните посоки, в които се е движила критичната и научната мисъл през епохата. Но и така, както е изграден, трудът на Димов дава тласък на мисълта, пробужда много идеи относно развой специално на Шишманов като учен и относно развой на нашата литературна наука изобщо.

Делото на Ив. Д. Шишманов, както и делото на цялата генерация учени, изпитали влиянието на буржоазната идеология, трябва да бъде изнесено пред погледа на съвременния читател, тъй като съдържа не само слабости, а и положителни страни, съдържа и поуки. Трудът на Г. Димов е начална стъпка в тая насока.

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ



НЕСПОКОЙНАТА ПРОЛЕТ НА ЕДНО ТВОРЧЕСКО НАЧАЛО

Първата стихосбирка на Първан Стефанов е едно явление в нашата лирика, което радва и задържа погледа. За художествените колебания в първите стихове на Първан Стефанов се писа доста. Но в това неравномерно още, младо творчество се чувства вече личен герой с определена физиономия.

За това говори още първото програмно стихотворение „Изповед“. Основният патос в него не произтича от конфликта между личното и общественото, между синовия дълг, дълга към любимата жена и общественото чувство — конфликт, външно привнесен в творбата. Мисълта тук е друга — тя е в драмата на човека, който търси щастие за всички, тя е в размаха на крилата, разтворени за полет. За големите идейни търсения поетът говори с изповеден тон, раздвижил съкровения струни на своето детство. Има известна несъобразност в това, че невръстното дете разговаря със звездите за съдбата на хората и търси жизнен път. Всъщност поетичната идея е друга — авторът само не е могъл да немери точния образ, сюжетната подробност, външното конкретно положение, за да изрази едно богато душевно състояние — тревогата и болката на мисълта,

когато на живота се реагира по детски силно, а съзнанието обхваща само огромността на въпроса, без да може да даде отговор. Поетът разказва за измислен етап от светово развитие. Но това е само поетична форма, средство за да разкрие болката си — от човешкото страдание. Основното в тези детски безпомощни въпроси, в разговора със звездите, мъката и жаждта за щастие на хората придава живот на зрелия порив. Неспокойният поривен юноша, вгледан в звездите, е излязъл на широк друм, там, където бият ветровете, където соколет сече бурята с гърдите си и се вдига за полет слънчеви крила.

Ето, в съчетанието, в единството на тези два момента, — жалостта за човека, простата и голяма човешка мъка за страданието на хората, неподправения възторг и в желанието за полет се съдържат чертите на лиричния герой в поезията на П. Стефанов. В тоя „размисъл“ за живота, за човека и за мястото на самия поет в живота е снова живо зърно, което кълни в неговите стихове. То е в трепета на сърцето, което пита; то е в тия разтворени, „разтреперени“ ръце и „странна“ мечта да раздава себе си, да търси щастие за хората.

Друг е въпросът, че авторът в това

¹⁾ П. Стефанов — „Соколови пера“, изд. „Нар. младеж“, 1956 г.

стихотворение не е намерил навсякъде сигурен поетичен израз, губи се на места в общи форми, в стихове като следните:

„Сърцата на изстрадалите хора,
които с вяра вдигнаха чела.“

Какви са източниците на тая поезия се вижда и от малкото, непретенциозно стихотворение „Детство“. В живота на всеки човек има нещо скъпо, запазено от детството. Детството е богато с картини, спомени, но един от тях остава винаги да говори повече от всички, да събира в себе си душата на това детство.

Прашен път, непожъната нива, жена и дете. Без да търси силни багри, Стефанов е успял с чувство за художествена мярка да внуши тъгата на тази картина, въпреки изкуствеността на последния стих. От конкретния образ той минава към идейно-поетичното обобщение, в което се разкриват родните, земни, здрави връзки на неговата поезия с действителността, живия корен на неговото поетично чувство.

Там, където някой намира литературни модели, кръстосване на литературни влияния, има само различни страни, различни прояви на един и същ лиричен герой, разнообразни, макар и все още неразгънати широко възможности на поетичното виждане.

Поради това, че поезията черпи от живота, в нея се появява нещо трайно.

Нещо трайно се съдържа в стиховете на П. Стефанов — той винаги има какво да каже на читателя, като не разчита на сполучливия детайл, а на чувството, което носи, на голямата идея, която иска да внуши — макар че не всякога жизнената правда е станала в стиховете му и правда художествена. По това стиховете на Стефанов се различават от редица съвременни стихотворения, в които поетичният детайл, малката художествена правда, оригиналното поетично хрумване е изместило пълнокръвието на цялото, сякаш на поета не е стигнало дъх, не е стигнало жизнен материал, не е достигнало вдъхновение. Слабостта на Стефанов е обратна. В „Спомен“ няма шампи за живота, няма правда изобщо — студена и бездушна. Стихотворението звучи като съкровена изповед. Тоя лиричен тон, тая приказка на душата за сурови, земни неща, тая нежен шепот и приглъхнала мелодия за живот, стоящ вън от интимния свят на поета — то е най-хубавото в стиховете на Стефанов. В стихотворението има и чувство, и идея, израз на конкретна жизнена съдба. Но не достигат още сила и оригиналност на художествената концепция и на поетичния строеж, не достига яркост на образите.

Поетът иска да каже много неща, но ги казва нестройно, претрупва съдържанието,

изявява на места своята мисъл твърде на право, поради което централният образ се губи като цяло.

Здравият източник на тая поезия създава възможност за широта на поетичното виждане, за превълъгания на лиричния герой. Съвсем различно на пръв поглед, чуждо на стихотворения като „Спомен“ е „Неспокойна пролет“. Няма го приглушеният лиризм — поривност, буря, опънати струни на сърцето заменят съкровения шепот; говори се за болка, а се чувствуват лъх на пролет. Но външен, декламативен патос ли е това? Неспокойният, напрегнат ритъм, стиховете звучат като откъси от друга, по-голяма мисъл. Бързата смяна на образи, натрупването на мисли и впечатления не е излишество и разточителство, а цялостно възприятие със своя мелодия, с различни тонове, отговарящи на устрема и широтата на чувството. Самогосчетане на буря, утро, слънце и пролет, на победна радост и тревога, отговаря на широтата, на начина на изживяване на днешния човек. И в това е красотата на стихотворението. Съвременната ни поезия изисква не само нови образи, но преди всичко — нови изживявания. Не проблемът за мотивите — интимни или граждански, е основният проблем на тая поезия, а проблемът за характера на чувствата, за новото в изживяванията на съвременния човек. Болка, тревога или устрем е имало всякога в голямата поезия. Но нашето неспокойствие, тревога и буря са резултат на нови търсения, на нови идейни ламтежи. И в това е силата на стихотворението. Вечното в поезията, в човешката душа младият поет се е опитал да насити с ново, конкретно съдържание. С контрасти, които се преливат и обединяват, е разкрил малка част от богатството и силата на днешния човек.

И най-хубавите стихотворения обаче показват колко много още П. Стефанов трябва да работи не само върху художествената форма на стиха, но и върху своята воля на поет, за да не се примирява с прибързаните и леки поетични представи. Уловил основното — идеята, чувството, ритъма, художествената концепция в най-общия и вид, Стефанов не търси най-верния образ, най-точния стих. Характерно за неговите стихове е редуването на поетични полети с познати, стари представи, с изтъркани от употреба или сухи, умозрителни образи. Обикновено лиричното обобщение в началото или края звучи по-силно и непосредствено от конкретния пълнеж на стихотворението. Неубедителен е преходът от лиричния увод в „Неспокойна пролет“ към образите, които въвеждат в атмосферата на съвременността. Пряката обществена изява не се е превърнала навсякъде в художествена,

въпреки верният вътрешен ритъм на чувството. В прехода от общото към конкретното се чувствуват неравните линии, телени от неумелата още ръка на поета. А стихове като следните авторът просто не бива да допуска:

Ала не гине от вражи куршуми
той велик, ненагледен живот.
Свлича се само из-нилата шума
за да ражда в градините плод.

И тук се долавя един цялостен лирически герой. Друга е емоционалната гама, но поетът е същият — същата жизнена основа на чувството, същото творческо спокойствие и болка, и порив, и освобождение от болката; същият лирически герой, който търси себе си, остава верен на себе си, стреми се да се реализира. Точно това стихотворение говори, че лирическият герой на тая поезия не е беден и еднообразен, че той може да бъде тъй различен и да остава винаги един и същ.

Ето например едно ново поетично звучение в „Съвременна балада“. Поетът сякаш е избягнал от себе си, с особено съчетание на сатиричното и баладичното. Но той е постигнал и тук образи, изпълнени с присъщото му лирично чувство. В това стихотворение, написано на злободневна политическа тема, наситено с горещ публицистичен дъх, наново се очертава познатият лиричен герой, с неговата повишена емоционалност и очи, обърнати към живота. Има нещо хубаво и оригинално в това стихотворение; то е в обединяването на образа на съвременника с плътните сенки на миналото; то е в самите образи, в усещането на вятъра, в това обръщение към цялата земя, в познатата ни широта и полет на чувството.

Но и тук със същата сила изпъкват познатите слабости — редуване на свежото поетично обобщение с погрешно разбрана конкретизация на образа. Редят се величествени сенки, смъртта и безсмъртието се докосват, в сърцето зазвучават мелодии от изминати революции и народни подеми. На тоя фон се очертава образът на съвременника — млад, трагичен и величествен. И точно тук не достига дъхът на поета. Ето с какви строфи се конкретизират гневът и вярата на днешния човек:

Нима над Франция веднаж
камбаните са били? —
Но винаги на шир и дълж
са рухвали бастили.

Народите при тоя звън
разчупвали ярема
и пламвала зора навън,
зора на ново време!

В баладичните образи има много повече художествена сила от конкретните представи за съвременността. В единия случай Стефанов е потърсил ярката образност, в другия се е задоволил с повествователност и констатиност, тръгнал по утъпкания път на шаблона. Ако в погледа към историята се чувствува душата на нашия съвременник, то при преминаването към настоящето поетът губи свежостта си чувство. В такива моменти Стефанов се мъчи да задържи вътрешния ритъм, да удължи постигнатия вече момент, като че ли се готви да набере сили за нов лиричен изблик; но вместо да се роди поезия, налагат се шаблонните представи.

Особеното, достъпно за поезията съчетание на земното и вечното, изчистено от непоетичен баласт, се чувствува преди всичко в „Каменният момък“. Необходимо е сила и смелост, за да се превърне камъкът в герой на стихотворението, в живо същество. Авторът е одухотворил статуята. Извисяването на поетичното чувство е момент, който характеризира най-добрите стихотворения на младия поет. А това е важно, важно не само за Стефанов — за цялата наша млада поезия. Нужно е повече одухотворяване, по-силно поетично дихание. Да се вдъхва живот и на мъртвите неща, да се сгрее с погледа на поета мъртвата видимост на нещата. Колко конкретност, сетивност и тъга, като при всяко докосване до безкрайното, има в образа на тоя жив и същевременно мъртъв каменен момък, прашен пътник от живота и „огломък от сивите скали на вечността.“ След като сатурата израства като живо същество, болката по мъртвия става по-силна. Жалиш статуята без слух и дихание, жалиш по загиналата младост, и същевременно усещаш — има сила, която и камъка ще привдигне, за да проговорят каменните уста, има сила в нашата жива и непокорна младост.

Близостта до живота, непосредствените жизнени сокове са най-сигурната гаранция за развитието на поета, те обуславят и успехите в последните му творби. „Танцът на негрката“ показва, че оригиналността на виждането, задълбоченото, неповторимото отношение към явленията поражда и нови, свежи образи. Не от спекулациите на творческата фантазия, а от широтата на жизнения поглед се е породил тоя двусъствен план на стихотворението, в който се състои и неговата художествена оригиналност. Разгръщането на образа в дълбочина, разширяването на представите става във вътрешен план. Силата на образа не е само в неговата пластичност. Тя е в страшната жизнена правда — в потресаващото съчетание на

танц и красота с удари на бича и капки кръв. Не в красивите думи, не в образите сами по себе си е красотата на стихотворението; тя е в оная вътрешна сила, която образите излъчват и която те кара да тръпнеш от новото в познати неща, да виждаш с широко отворени очи виденото, да чувствуваш с нова сила изживяното.

Ясна идея за разлика от много други стихотворения на П. Стефанов се е реализирала тук в стройни поетични образи, в изяснени чувства и точни представи.

Не може да не се забележи в последните работи на Стефанов израстването му като поет. В „Трева“ той е показал усет за художествена марка. С образ, който не крещи, е успял да внуши чувството за ужас. Със съдържащи сравнения — асоциации е постигнал образи чисти, спокойни, но разтърсващи със съдържанието си. Както и в „Танца на негрката“, външните образи навеждат към вътрешни, към един друг, втори, по-дълбок план на стихотворението, при което външното спокойствие води към свиване на сърцето.

*

Впечатление прави, че баладичното, приказното, романтичното са вътъкани дълбоко в най-хубавите стихотворения на Стефанов, което говори, че тези неща съдържат творческия натюрел на поета, че в случая се касае не само до особености на художествената форма, на художествените средства, а до начин, до особености на поетичното виждане.

Да вземем за пример „Балада за трите елхи“. В баладичния момент всъщност се съдържа реалистичният замисъл на стихотворението: коледна нощ, светъл празник, светлини. В такава нощ всичко изглежда необикновено — дори и трупове на седмната обесени. По техните клепки, ръце и коси се полепват снежни дантели, мъртвите очи греят, грее хладният нож на чосавоя; седем трупа побелели от скреж, бяла нощ, чудна празнична нощ. Всичко тук е издържано в един тон, в едно синие и в това е болката, ужасът, силата на контраста. Поетът напомня, не, бие по представите, по чувствата, по съзнанието: има красота безпределна, безкрайна, приказна, и затова толкова голям е ужасът на престъплението. Няма сравнение, няма морализаторство, не се настрапва тук гласът на поета — бялата нощ и трупове сами за себе си говорят. Само елките пропукват глухо в нощта и на разсвване рухват с почернели листа на земята.

Прекрасно съчетание на романтика и реализъм. Поетът протяга ръка към красотата, извежда с въздишка към приказното, за да разкрие по-непосредствено реалното, страшното, действителността. Нежност, лиричен шепот, проклятие и болка,

и ужас, — всичко това е съчетано в един цялостен образ, в който няма нищо претрупано и нищо излишно. Стефанов е показал тук уменията да използва контраста и вътрешното сравнение, да прави смели съчетания и дълбоко да очовечава, да стига до живота. И там, където се налага творческата, комбиниращата роля на поетичното съзнание, на преден план е не опоектизирането, не отлитането в условна поетична действителност, а реалността. В това съчетание на двете начала в стиховете на Стефанов — на романтичното опоектизиране и на поглед, отправен към конкретните, реални форми на нещата, на поетичното извисяване и на стремежа към непосредствена, пряка сърдечна изява, се крие до голяма степен очарованието на тези стихове.

Нежност и романтика, широко използване на приказното има и в „Приказка“. Това е особено съчетание на конкретния пейзаж, наблюдения над морето, небето, облаците, луната и приказката, при което поетът успява да те залюлее на вълните на чувството и емоционалните представи, да те отнесе в света на поетичното съзерцание, като запази живия нерв, който държи в сферите на земята. Касае се не само за мисловната връзка на образите, за поетичната алегория, а за самия характер на образите, за стремежа на поета да задържи дъха, земния облик на реалните неща и същевременно да им вдъхне целия живот на сърцето си, да ги оживи с ония връзки, представи, полет на въображението, с помощта на които реалният свят се превръща в поетичен. Стопявайки понякога преградата между реалността и фантастиката, между блян и реалност, поетът по-богато отразява самата действителност.

Стефанов обича широките, обобщаващи образи, с полъх на романтика. В това докосване на романтиката до всекидневното е и неговата сила. Не всякога той успява да се издигне до полета на мисълта, на чувството. Но понякога и в някои от непосредствените му стихотворения в отделни моменти той намира силните, верни ноти, както е например в „Изповед“, с които да заговори за израстването, широтата и полета на новия човек. Като че ли в тоя повишен емоционален план, в това доближаване на обикновеното и необикновеното, в полъха от други светове, по-широки от света на повърхностната видимост, се състои и силата на неговата поезия. Стефанов е по-слаб, когато слезе в рамките на обикновените синовни и майчински чувства, които не е могъл да обогати с нови представи, с нови трепети. Ала не само неговата поезия — цялата наша поезия се нуждае от обогатяване на емоционалните гами, от повече трептения,

от разчупване кръга на познатото, от повече и бих казала още по-сложни изживявания, с още повече напрежение на чувството, с още по-смело разкриване на човешката душа. А нашето сърце е по-богато, душата ни по-разностранна, отколкото започнахме сами ние да мислим. В най-добрите от с.ихотворенията на Стефанов има частичка от полета към слънцето, от размаха на крилата, от болката на издигането. Диапазонът на неговите изживявания е широк — от приглушените до мажорните тонове, от крикът до приказното и фантастичното.

*

Но тук са и най-сериозните слабости на младия поет. Поезия мисловна, породена винаги от чувство, преминало през мисълта, в нея понякога липсва именно оригиналната поетична мисъл. Младият поет остава понякога наред път, не изчерпва възможностите на художествената идея. Има известно противоречие между поетичната идея, първоначалния идеен тласък, изживяванията на автора и шаблонната мисъл и образи, които понякога се съдържат в неговите стихове. Стефанов сякаш не се бори за самия себе си, за намиране, за пълно реализиране навсякъде на самия себе си. Той достатъчно чути рамките на всекидневната логика, за да достигне до логиката на поетичното чувство, на поетичния образ, който по-сложни и същевременно по-непосредствени пътища води до големите истини. Чувствата в тая поезия са много и разнообразни и ръцете са отворени и протегнати към света, и пролетната буря бие в гърдите, и блика нежност и любов към света, и копнеж нагоре към звездите, но това в много случаи са все още чувства, които не са достатъчно реализирани художествено, не са достатъчно художествено изяснени. Техният източник е дълбок, но самите те се нуждаят от по-голямо задълбочаване, от поетично култивиране, от разкъсването на посредствени представи и шаблони.

В редица стихотворения като „Вача“, до известна степен „Майка“ дразни много-словие, леките, дори маниерни стихове, но повече от всичко дразни ограничеността на изживяванията. Не защото сами по себе си подобни теми и чувства не могат да бъдат художествен обект, а защото са лишени от голямото съдържание, което ражда поезия, защото напомнят за неща, познати и казани — познати чувства и познати образи.

По-друг е случаят с „Родина“ и „Писмо“. Хубава идея за връзката между земята, по която войникът пълзи, и живота, който защитава, хубава художествена концепция е залегнала в стихотворението „Родина“. Чрез топлината на земята войникът

усеща и прегръдката на загиналия баща, и сълзите на майката, и топлината на браздите, в които се е родил. Образите обаче се възприемат повече умозрително. Стефанов е непосредствен в чувствата си: той различа на непосредствения изблик на чувството, на идеята, направо изявени, но понякога това се превръща в слабост. Оголената изява на нещата убива поетичния наем. В тези стихотворения не достига поетичното внушение, не достига още нещо на чувствата не по същество, а по-скоро по тънкоста на изживяването, по оригиналност на виждането.

В друг случай, както в „Размисъл“, поетът просто не е намерил единен стил. Има много правда в основата на тези стихове, много усет за живота, неподправени изживявания на човек, който вижда и чувствава честно и широко. Всичко в това стихотворение е вярно, но нито чувствата, нито мисълта имат своя поетична физиономия. Поетът е потърсил верния тон — размисля — онай сериозен, угъбен разговор със себе си, с днешния човек, при който сърцето тръпне и мисълта дълбае, а погледът се впива дълбоко, рови в човешката съдба, и сам трси рамките, в които да ограничи мъката. Но в стихотворението е извършен само първоначалният процес — творецът е останал на повърхността на познанието, не е отишъл до край в откривателството на новото. Налице са само емоционалните и сюжетни предпоставки, но по дълбочина на художественото виждане авторът е останал на повърхността на познатото. Оттук и композиционната нестройност, липсата на художествена връзка между образите и изкуствено прикаченото заключение. А какво би казал сам Стефанов за стиховете като тези:

А са млади и те като мене,
но в борбата врагът ги плени
или:

Та след нас да не знаят разлъка
тия, дето сме раждали ний!

Липсата на художествена мярка, нестройността на образите, недостатъчната изясненост на художествената концепция са попречили на много художествени замисли, на силни чувства и правдиви идеи да се превърнат в пълноценни стихове. В много стихове е налице душевно брожение, мисъл и възмнение. Но все още в повечето стихотворения липсва кристализацията на художественото чувство и образ, които да засияят с голямото обобщение, в които да затрепти полът от вечността. Защото има поетично небе в завършените образи, от каквото и естество да са те. И обратно — поетичното несвършен-

ство на образа създава чувство за обикновеност, за малоценност на самото изживяване и мисъл на поета.

Особено качество в стиховете на П. Стефанов е драматизмът на изживяването, неспокойствието на мисълта, която се ражда като че ли винаги в процеса на преодоляване на друга мисъл, в борба с това, което ѝ противостои. Тоя драматизъм е залегнал в най-хубавите стихотворения на младия поет. Той е в мъката, каменното мълчание и напращащата младост в гърдите на каменния момък, той е в красотата и ужаса, който вее от образите в „Балада за трите елхи“, в двойния план на „Танца на негрката“. Тоя контраст също говори за широта на виждането, на поетичния поглед. Но доста често Стефанов подменя истинския, дълбокия драматизъм с леки, познати изживявания. Драматичната идея, дошла направо от живота, не се реализира в драматични, жизнени образи. Такъв е случаят и с „Размисъл“, с „Родина“ и с „Писмо“. До известна степен това е слабост и на общо взето хубавото стихотворение „Изповед“, което ясно говори и за силата на тоя драматичен порив у поета, и за баласта от външни, шаблонни драматични представи, срещу които младият поет трябва непрекъснато да се бори.

Силата на Първан Стефанов е в яркото, образно мислене. В най-хубавите му стихотворения идеята се съдържа в самите образи. Напусне ли яркия, внушителен образ Стефанов изпада в умозрителност и повестувателност. Това се случва, когато авторът е останал при първоначалния трепет на художествената идея, когато идея и чувство не сасе художествено избистрили, когато шаблонните представи са прихлутили, задушили чувството. Ярък пример за това е образът на

майката в неговите стихове. У Стефанов този образ е шаблонен, защото младият поет е тръгнал по пътя на утъпканите представи, по който първоначалният блясък на чувството гасне.

Въпросът тук не е само до несполучливата на места художествена ферма, а и до самото съдържание. По пътя на реализирането, на конкретизирането и уточняването на първоначалните чувство и мисъл, Стефанов не се стреми да преодолее баласта от шаблони в представите. Силното чувство, душевната драма той нагажда към готови калпи и понякога, в процеса на творчеството, художествената идея вместо да се доизгражда, обеднява.

Оттук идва и това противоречие в поезията на П. Стефанов между широкото емоционално възприемане на света и тематичното, образно еднообразие в нея.

Трайното усещане от стихосбирката на младия поет — това е усещане за поезия, която се изтегля в полет, в която се чувствава лъх от ведри хоризонти; поезия неспособна за издребняване, в която основният натюрел е сериозният размисъл, издигащ се на крилата на романтиката, макар че понякога не достига цвета на лазура и полета на мисълта е спрял от недостатъчно проникновение, от шаблонни представи, от неопитност на перото. Не пътят, пътят на тая поезия е верен. Кипи неспокойната пролет, сияе блясъкът на море и луна, каменният момък стои като прашен пътник, дошъл да възвести суровата правда на живота. И макар че слабостта на поета е преди всичко в недостатъчната углубеност и кристализация на поетичните представи, основата на тези представи е широка, изворът на вдъхновение е богат и жизнен.

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА



ЮГОСЛАВСКИ ИЗСЛЕДВАНИЯ ЗА БЪЛГАРО-СРЪБСКИТЕ КУЛТУРНИ И ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ ПРЕЗ XIX ВЕК

От дълги години видни югославски общественици, литературни критици и историци проявяват интерес към художественото творчество и обществено-политическата дейност на много български писатели. Още преди Освобождението на страниците на сръбския печат се появяват твърде интересни оценки и отзиви за творчеството на Георги Раковски и Любен Каравелов, а така също и много статии за политическото и културното възраждане на българския народ. Няколко години по-късно,

когато и у нас стана възможно по-обстойното проучване на литературата на българския и на югославските народи, авторитетни сръбски литературни историци написаха специални изследвания за живота и дейността на някои български писатели от епохата на Възраждането.

На нашата културна общественост са познати ония от работите на видния сръбски литературен историк Йован Скерлич, в които се дава висока оценка на литературното и обществено-политическо дело

на Любен Каравелов, Георги Раковски и други творци на българската култура. Познати са също така и много хубавата студия на Теодор Маркович „Любен Каравелов в сръбската литература“ („Српски књижевни гласник“, Београд, 1910 г.) и изданията на съчиненията на редица български автори (Каравелов, Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Людмил Стоянов и други).

През последните десет години в някои сръбски списания бяха публикувани интересни статии за дейността, която много български писатели и книжовници от епохата на Възраждането са развивали в Сърбия. Едни от тези статии изнасят нови факти за живота на българските ученици в Сърбия до 1878 г.; други пък разглеждат отделни въпроси на българо-сръбските културни връзки до и след Кримската война, а трети осветляват важни моменти от биографията и литературното дело на Георги Раковски, Любен Каравелов, Неофит Бозвели и първите български книгоразпространители.

Ще се опитам да отбележа най-същественото в тези статии и заслугата, която техните автори имат към българската литературна история.

1. За българо-сръбските културни връзки през XIX век

В това отношение спират нашето внимание статиите на Джордже Игнатович „Йован Sterия Попович и българите“ и „Първата българска книга, печатана в Белград“ („Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор“, Београд, кн. 21—22,) и статията на Илия Николич „Българският просветител Хаджи Найденов Иванович в Сърбия“, публикувана също в „Прилози...“, кн. 21, св. 1—2, стр. 73—84.

В своята статия „Първата българска книга, отпечатана в Белград“ Игнатович съобщава за някои непубликувани досега архивни документи във връзка с условията, при които е станало възмозно отпечатването на първата българска книга в Белград, а именно: „Арифметика или наука числителна“, съставена от известния български книжовник и учител в Свищов Хрисант Павлович-Дупничанин. Въз основа на тези документи Игнатович говори за трудностите, които Павлович е срещнал при издаването на книгата си, а така също и за съдействието, което са му оказали отговорни сръбски чиновници от онова време.

Със статията си „Йован Sterия Попович и българите“ Игнатович допълня и обогатява литературата по този въпрос у нас. Въз основа на архивни материали, които не са били достъпни на Боян Пенев и Емил Георгиев — автор на студията „Две сръбски исторически трагедии с български сюжети от първата половина на XIX

век. Йован Sterия Попович, „Владислав“ и „Лахан“, („Известия на Камарата на народната култура“, т. IV, стр. 13—130) — Игнатович изнася нови факти не само за непосредственото въздействие на литературното творчество на Попович върху отделни български писатели от епохата на Възраждането, но и за неговото положително отношение към българските ученици в Белград. В първата част на статията си той се спира на поемата „Слезы имже Болгарія нещастие лѣта 1374 сбѣшеесе оплакивает“, която според Боян Пенев има сръбски произход, а по мнението на Димитър Маринов е дело на Паиси Хилендарски и сочи, че неин автор е Попович. По-нататък авторът Игнатович отбелязва влиянието на видния сръбски комедиограф и върху българските писатели Неофит Бозвели, Иван С. Владикин, Добри Чинтулов и във връзка с това спира нашето внимание върху някои неизтъквани досега моменти в творчеството на тези автори. Във втората част на статията си Игнатович говори за грижите, които Попович е проявявал към българските ученици в Белград, за отпечатването на български книги и т. н. Колко големи са тези грижи личи от обстоятелството, че само в годините, през които Попович е бил на работа в Министерството на просветата, в Белград са излезли 12 български книги, а някои от българските ученици са получили по-големи стипендии.

Българо-сръбските културни връзки през XIX век проучва и Илия Николич, асистент в Белградския държавен университет. Както Игнатович, така и Николич с голяма любов и заслужаваща похвала компетентност изучава живота и творчеството на българските писатели от периода на Възраждането. Той е автор на повече от 15 статии, в които изнася ценни сведения за Раковски, Сава Доброплодни, Добри Чинтулов и българските ученици в Белград. Неговата статия „Българският просветител Хаджи Найденов Иванович в Сърбия“ ни пренася в недалечното минало на културното развитие на българския народ, когато за всяка новоиздадена книга са се жертвували неимоверно повече усилия и време, отколкото днес. Хаджи Найденов Иванович е един от най-известните активни разпространители на българската книжнина през XIX век. На неговия живот и дейността му като книгопродавец са посветени няколко статии, измежду които най-обстойна за сега е тази на Н. Начов „Хаджи Найденов Иванович“, („Периодическо списание“, XVI, 1904—1905 г., стр. 100—123), а така също и университетската лекция на Боян Пенев („История на новата българска литература“, т. III, стр. 263—272). Въпреки че тези две работи дават значителна представа за личността и

дейността на Йованович, те, както основателно отбелязва и Николитч, далеч не изчерпват всички сведения за този почти забравен строител на българската култура. Запознат много добре с литературата за Йованович, Илия Николитч я допълня с нови факти, които издвлича от „още непубликувани документи в Държавната архива в Белград“. Въз основа на тези документи той коригира твърдението на Начов, че „Нови български песни“ е първата книга на Йованович, отпечатана в Белград през 1851 г., и доказва, че още през 1849 г. Найден Йованович е издал за втори път своя учебник „Букварь или начальное обучение“ (Вж. Погорелов: Опис на старите печатни български книги, стр. 164). След като съобщава заглавията и на други книги, издадени от Йованович в Сърбия през 1849—1855 г. Илия Николитч коригира и твърдението на Начов (също и на Боян Пенев), че в Сърбия този „ревнител на българското просвещение“ е издал всичко 18 книги, броят на които всъщност е 25. В края на статията си Илия Николитч се спира и на неубедителното заключение на Начов, че Найден Йованович първоначално бил под сръбско влияние, но впоследствие започнал да се освобождава от това влияние, тъй като на някои от книгите си той се подписвал „Йованов“ вместо „Йованович“. За да се види, че твърдението на Начов е невярно, Илия Николитч изрично подчертава, че в съответните документи на сръбски език, които се пазят в Държавния архив в Белград (на брой около 30), Хаджи Найден Йованович е наричан българин и че навсякъде в страната той е бил посрещан и уважаван като български книгопродавец.

Като приложение към статията си Илия Николитч, за съжаление, публикува само две писма на Хаджи Найден Йованович до „Совѣта“ от 23 март 1853 г. и от 18 ноември 1854 г. От тях се виждат както пълните наименования на книгите, които Йованович е издал в Сърбия, техният тираж и форма, така също и високо патриотичните цели, които той е преследвал като ревностен разпространител на българската книжнина.

2. Статия за живота и дейността на български писатели в Сърбия от епохата на Възраждането

Ще отбележим тук статията на Божидар Ковачевич „Светозар Маркович и Любен Каравелов“ („Летопис Матице Српске“, 1946 г., кн. 358, св. 2—3, стр. 198—200), и „Георги Сава Раковски в Нови Сад и Белград“, („Зборник радова Института за проучавање књижевности САН“, XVII 1952 г., кн. 2, стр. 308—338), и две статии за Кирил Пейчинович, написани от Харалампи Поленакович.

Божидар Ковачевич отдавна се занимава

с въпросите на българо-сръбските литературни връзки в миналото. Той е автор и на изследването „Српск и удео у бугарској култури“, Београд, 1940 г., което ни е познато само от библиографските справочници, защото не се намира и в по-големите библиотеки в София.

Като има предвид заглавието на статията „Светозар Маркович и Любен Каравелов“, читателят очаква да намери в нея нови архивни материали за двамата видни синове на българския и сръбския народи или пък — обстоен анализ на тяхната дейност и идеология. Но за съжаление, Божидар Ковачевич е предпочел да разгледа тази толкова интересна тема съвсем общо, като се позове само на известните досега факти. След като се спира бегло на живота на Каравелов в Русия, без да акцентува влиянието на руската прогресивна обществена мисъл върху него, Божидар Ковачевич разглежда особеностите на обстановката в Сърбия в края на шестдесетте години на миналия век, когато Любен Каравелов — вече автор на статии за сръбската литература — идва в Белград. На стр. 200 Ковачевич твърди категорично, че още в Русия през 1866 година, когато Светозар Маркович е бил студент в Петербург, Любен Каравелов се запознал с него и с други сръбски студенти, но не подкрепя това свое твърдение с никакви убедителни доказателства. От познатите досега биографични данни се знае, че в Москва Любен Каравелов е имал наистина връзки със сръбски студенти, сред които Светозар Маркович е бил известен. Но дали през 1866 г. Каравелов е ходил в Петербург и най-важно — дали там се е срещнал лично със Светозар Маркович, все още с положителност не може да се твърди. Известно указание в това отношение ни дава една статия на Маркович в сп. „Матица“ от 1868 г. за състоянието на сръбската литература и наука тогава. В нея бъдещият сръбски революционер-демократ нарича автора на „Крива ли е съдбата“ „брата Каравелов“, което би могло да означава, че той е знаел за него още преди 1868 г. и затова го назовава така интимно. Бихме могли да се позовем също и на писмото на Маркович от 24 ноември 1868 г. (публикувано в същата книжка на сп. „Летопис Матице Српске“), в което той, като взема повод от съобщението на в. „Застава“ за предстоящото освобождаване на Владимир Йованович и Любен Каравелов от затвора, пита Антонио Хаджич (редактор на сп. „Матица“) за достоверността на съобщението. Но и това е също само едно предположение, но не и конкретно доказателство.

След като правилно отбелязва, че със своята дейност в Сърбия Любен Каравелов се явява предшественик на Светозар

Маркович, с цел да установи общото в политическите разбирания на двамата борци за народна свобода, Божидар Ковачевич се спира на ония въпроси, по които те са се изказвали, а именно:

1. Борбата срещу социалния враг; 2) За федерацията на балканските народи; 3) За същността и предназначението на литературата и изкуството; 4) За отношението на Каравелов към сръбския народ.

Макар и да се позовава само на отделни изказвания на Каравелов и Светозар Маркович, които не са и най-характерните, трябва да кажем, че по отношение на първите три въпроса Божидар Ковачевич общо взето е установил правилно по какво си приличат и по какво се отличават един от друг Каравелов и Маркович. Така например, на стр. 205—206 авторът на статията отбелязва, че и Маркович, и Каравелов, изповядват не само идеята за извоюване на политическа независимост на народа, но и идеята за социално освобождаване; че и двамата разглеждат литературата и изкуството като мощно средство в революционната борба на народа и т. н. По всичко това Божидар Ковачевич е прав. Не можем обаче да се съгласим с неговото твърдение, че Каравелов смятал българите и сърбите за „един народ“. Вярно е, че безсмъртният апостол на идеята за искрена, трайна българо-сръбска дружба не на едно място и по най-различни поводи е казвал, че в интересите на българския и сръбския народи няма съществени различия, че по обичай, цели и потребности те са един народ. Но тези изказвания, взети дори откъснато от цялостното разбиране на Каравелов по въпроса за взаимоотношенията между двата народа, не бива да се тълкуват в смисъл, че той не е виждал ония техни особености, които ги представят като два самостоятелни народа; че „не е различавал българина от сърбина“ — както погрешно пише Ковачевич на стр. 205. Едва ли е нужно да се привеждат тук съответни мисли на Каравелов, за да се види, че това е така. Достатъчно е дапомним само за статията „Какво ни е нужно?“, в която Каравелов безпощадно критикува становището и на ония „доброжелатели“ на федерацията, които предлагали българите да се обединят със сърбите така, че да образуват „един народ“ и да приемат държавното устройство на Сърбия. За да докаже, че подобно предложение е неприемливо и неосъществимо, Каравелов привежда за пример безплодните усилия на „руското правителство и присноблагените славянофили“ тогава да образуват от украинците, поляците и русите „един народ“. Навярно Ковачевич би стигнал до друг извод по този въпрос, ако се бе отнесъл критично към широко разпространената в литературата тенденция да се над-

ценява влиянието на славянофилите върху Каравелов и да се разглежда неговата дейност в Сърбия като дейност на един мисионер на Московския славянски благотворителен комитет.

Като става дума за статията на Божидар Ковачевич „Светозар Маркович и Любен Каравелов“, не е излишно да отбележим, че през 1955 г. Джордже Игнатович публикува в сп. „Летопис Матице Српске“ в превод на сръбски език първите две глави от втората част на повестта „Крива ли е съдбата?“, обнародвани автентично на руски през 1952 г. в кн. 2 на „Известия на Института за българска литература при БАН“. С цел да докаже, че Каравелов е знаел добре сръбски език, което не се отрича и от автора на обяснителните бележки към обнародвания текст от тази част на повестта, Игнатович публикува и отделни пасажки от две Каравелови писма на сръбски език, които уточняват някои моменти от живота на българския писател в Белград.

В посочената тук статия „Георги Сава Раковски в Нови Сад и Белград“, Божидар Ковачевич анализира по-обстойно книжовната дейност на Раковски в тези градове. След като използва широко известната у нас литература за този период от живота на Раковски, а така също и непознати документи от Държавния архив в Белград, Ковачевич изяснява обстоятелствата, при които Раковски е станал сръбски поданик и е издавал вестник „Дунавски Лебед“, както и пропагандната дейност, която той е развил по повод решението на руското правителство да изсели на руска земя една част от българското население в Северна България. Така например на стр. 327 Ковачевич съобщава, че Министерството на просветата в Сърбия поискало от Любомир Ненадович — началник в същото министерство и същевременно цензор на в. „Дунавски Лебед“ — да даде писмено обяснение въз основа на какво е разрешил отпечатването на статиите на Раковски „Людостъта пръселъние-то в Руссиѣ“ и „Силѣтни употреблѣни от рускѣтъ консулы и агенты за пръселъние-то болгаръ в Руссиѣ“. На стр. 328 Ковачевич публикува и официалния отговор на Любомир Ненадович, от който се вижда, че Раковски е отпечатал въпросните статии въпреки че те са били зачергнати от цензурата. За да се установи истината, били разпитани Филип Валтер — фактор в Държавната печатница, словослагателите, Раковски и българчетата Петко Стефанов и Кръстю Никифоров.

Ето текста на писменото обяснение на Л. Ненадович в превод на български:

Господине,

На Вашия въпрос защо съм пропуснал в брой 60 на в. „Дунавски Лебед“ отпе-

чатването на някои нападки срещу руските власти относно преселването на българи в Русия, имам чест да поясня, че прегледах внимателно същия брой, когато ми беше поднесен за цензуриране, и тези места, които ми се видяха съмнителни, зачертах с червен молив, обаче в печатницата са изоставени само някои от зачертаните места, а другите — отпечатани. Причина за това е г. Раковски, редактор на „Дунавски Лебед“, който не е показал на сецера всичките зачертани от цензурата места, а — както вчера самият сецер призна пред г. Валтер — му казал да изостави някои места само от две страници, без да му покаже всичко заличено от цензурата, което след това занесъл в къщи и сега не може да го намери, за да го покаже.

Надявам се, Господине, че ще разберете, че при това положение на нещата отговорността за пропуснатия брой на в. „Дунавски Лебед“ не пада върху мен, а на други лица.

Белград, 24. XI. 1861 г.

Ваш покорен:

Л. П. Ненадович

Заслужава да отбележим и статията на Харалампи Поленакович „Нови податъци за Кирил Пейчинович. (Защо „Оутъшение гръшнымъ...“ на Кирил Пейчинович не е печатано в Белград)“ — „Годишен зборник Филозофски факултет на универзитетот Скопје, 1948 г., стр. 55—70, а така също и краткото научно съобщение на П. Колендич „Княз Милош и Кирил Пейчинович“ („Зборник радова Института за проучавање книжевности“, кн. 1, стр. 154—162), направено по повод на тази статия.

Както е известно, Кирил Пейчинович е автор на книгите „Огледало...“ и „Оутъшение гръшнымъ...“, които определят и мястото му в историята на новата българска литература. Тяхното съдържание, идеи и езикът, на който са написани, са подробно разглеждани в университетските лекции на Боян Пенев (История на новата българска литература т. III, стр. 358—370), а така също и в някои изследвания на А. Шопов, А. Теодоров, А. Селищев и други. Като говорят за литературното дело на Пейчинович, авторите на тези изследвания остават неразрешен въпроса защо „Оутъшение гръшнымъ...“ е отпечатано през 1840 г. в Солун, а не през 1831 г. в Белград, каквото е било наме-

рчието на самия Пейчинович. Боян Пенев пише: „В 1831 г. пригответе за печат „Оутъшение гръшнымъ“. Искал е да напечата книгата си още тогаз в Белград, но не успял“. (История..., т. III, стр. 355). Някои от причините за това се изясняват именно в статията на Поленакович и в научното съобщение на Колендич. Поленакович публикува едно писмо на княз Милош от 22 декември 1834 г. до сръбския митрополит, с което князът го уведомява за съгласието си да бъде отпечатана в Белград книгата на Кирил Пейчинович. А Колендич съобщава и за други документи в сръбските архиви, от които се вижда, че княз Милош имал положително отношение към Кирил Пейчинович и бил напълно съгласен да съдействува за издаването на книгата му „Оутъшение гръшнымъ...“ Въз основа на тези документи и двамата автори единодушно твърдят, че отпечатването на тази книга не е било възпрепятствувано от страна на княза, а от сръбския митрополит, според когото в нея били допуснати много турцизми, груби езикови и стилови грешки. Навярно, след като бил официално осведомен за отношението на сръбския митрополит, Кирил Пейчинович престанал да настоява за отпечатването на книгата му в Белград и се обърнал с молба за отпечатването ѝ към известния български печатар в Солун Теодосий.

В този преглед на някои югославски статии за българо-сръбските културни и литературни връзки през XIX век имам за цел да изтъкна преди всичко новото, което те внасят по един или друг въпрос, разглеждан от българската литературна история. В заключение ще трябва да отбележа и още една много важна особеност, която е характерна за авторите на тези статии: тяхната добра осведоменост относно живото и литературното творчество на българските писатели и книжовници до Освобождението и по-главните моменти в развитието на новата българска литература. Благодарение на това почти всякога при разглеждане на дадена проблема, при публикуване на неизвестен документ или пък при посочване на нови факти те се позовават на съответната българска литература и се отнасят критично към някои оценки на Боян Пенев и други наши автори.

ИЛИЯ КОНЕВ

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, БОРИС ДЕЛЧЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ
ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов.