ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

2

ГОДИНА ВТОРА 1958 МАРТ—АПРИЛ

14690-9970
ПРОВЕРКА
16-04-2023

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. II
КН. 2
1958

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

ЧИТАЛНЯ

СЪДЪРЖАНИЕ

Георги Цанев — Начало на критическия реализъм в българската литература 3
Атанас Натев — За изходната точка на днешната естетика 15
Божидар Божилов — Отражението на Втората империалистическа война в някои лирически творби 49
Васил Колевски — Нов подем в развитието на съветската литература 69

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Дмитрий Ф. Марков — Социалистическото учение и литературата на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век 82
Иван Сарандев — Неизвестни спомени на Боян Пенев за Пенчо Славейков 88

По страниците на литературния печат в чужбина

Ванда Смоховска-Петрова — Повишена тарифа, но в чия услуга? 100

ПРЕГЛЕД

Борис Делчев — Завоевание на творческа зрялост 106
Здравко Петров — Изкуството на критика 114
Емил Георгиев — Научен труд върху българо-чешките културни и литературни връзки 121

Институт за литература БИБЛИОТЕКА
ПРОВЕРКА 2009 - 2010
Българска академия на науките София Библиотека

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, бул. Сталин 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ—Сталински районен клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 141 Формат: 71/100/16 Дадена за печат на 10. III. 1958
Тираж — 5000 Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

ГЕОРГИ ЦАНЕВ

НАЧАЛО НА КРИТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Критическият реализъм у нас има дълга история. Той обхваща огромна част от българската литература в нейното развитие от средата на XIX в. насам. Като оставим настрана представителите на пролетарската революционна литература и на социалистическия реализъм, както и неговия предшественик Христо Ботев, — тук влизат с по-голям или по-малък дял от своето творчество почти всички български писатели, а някои от най-значителните автори — с цялото си художествено дело.[1] И тая литература е играла голяма роля в естетическото и гражданско възпитание на нашия народ. Собствено трябва да се отбележи, че цялата наша нова литература, — която в своето начало и в първите си високи моменти на развитие е свързана с нашето Възраждане — има общо взето реалистичен характер. Сантиментализмът и романтизмът, които през миналия век имат в някои други страни видни представители, у нас не съществуват като определени течения — те засягат само повече или по-малко творчеството на отделни автори, при което по-значителни са проявите на романтизма.

Критическо-реалистично изображение е възможно само у писатели, които не са се затворили в своя субективен свят, писатели, чийто поглед е обърнат към обществото — към семейните, политическите, социалните и други явления от живота на хората. Такива са били нашите писатели от епохата преди Освобождението на България. Те са гледали на своята литературна работа като на част от оная дейност, която вършат в полза на своя народ. Пред тях епохата е слагала важни национални задачи — и художественото творчество е само една от формите на работа, едно от средствата за въздействие при изпълнение на тия задачи, — разбира се, различно схващани от революционерите и еволюционистите. Но и едните, и другите са използували художествените произведения за осветление на обществени явления, за изобличение на злото в живота, за критика на известни порочни страни на действителността. Тоя критично-изобличителен тон е присъщ на българската литература още от нейните първи сериозни стъпки през Възраждането.

Господствуващото досега мнение свързва началото на критическия реализъм у нас с творчеството на Любен Каравелов. Една внимателна проверка на фактите обаче би ни довела до друг извод — до извода, че първият представител на критическия реализъм в българската литера-

[1] В случая, разбира се, се изключват последователните привърженици на упадъчните течения.

тура е П. Р. Славейков. И аз ще се спра повече на неговата творческа дейност, за да докажа това. По-нататък ще се стремя да следвам общата линия и принципните положения в развитието на критическия реализъм. Писатели и произведения ще бъдат привеждани дотолкова, доколкото илюстрират тая линия и изтъкнатите положения.

Много рано, още при първите си поетични стъпки, Славейков се сблъсква с порочните страни на тогавашната обществена действителност и ги разкрива с присмех и сарказъм в своите произведения. Не случайно може би най-голямо място в литературното му дело заемат хумористичните и сатирични творения в стихове и проза. Още в 1857 г. в стихотворението му „Момче, ума си събери“ е отразено критично-сатирично отношение към „грабителя“ за неговите „злодейства“, към „хищника“, който „отърва на сирмасите и хляба“[1]. В 1861 г. с „Песен на паричката ми“ той внася нова тема в художественото творчество у нас — за силата на парата, за която е казано:

Ти патрици прогласяваш,
ти попове осветяваш,
ти безумни умъдряваш,
ти старици подмладяваш,
ти и грозни разкрасяваш,
ти си дет' света управяш.
. . . . . .
Недостойния чрез тебе
висши длъжности обсебя.
. . . . . .
Ти на всички господар си![2]

Славейков е първият писател в българската литература, който има такова ясно съзнание за тия нови явления в нашия обществен живот. Той е първият, който разкрива с подчертано отрицателна присъда основния порок на формиращото се буржоазно общество, в което всичко — чест, постове, власт — се определя от имотното състояние, от парите на човека. По това време, когато Славейков създава такова ярко критическо-реалистично произведение, каквото е „Песен на паричката ми“, и когато още в 1857 година има съзнание, че в обществото съществуват хора, които ограбват на сиромасите хляба („Момче, ума си събери“), — Любен Каравелов живее в Москва и помества първите си разкази в руския печат: „Войвода“ (1860) и „Неда“ (1861). Но те засягат изключително произволите на турците, които избиват безнаказано българския народ, и борбата на хайдутите против националното робство. Наистина, „Войвода“ изобличава още и беззаконията и липсата на правосъдие за българина в турската държава. Това са в известен смисъл критическо-реалистични елементи, но те са подчинени на основното — на протеста против националното робство, от което и произхождат беззаконията. При това тия две произведения на Каравелов остават без въздействие върху нашите читатели до тяхното превеждане на български в началото на 70-те години. Славейков наблюдава непосредствено развитието на новите обществени отношения у нас след Кримската война. Той забелязва, че израства едно ново общество, в което участта на отделния индивид зависи не от неговите способности, а от богатството му, — и

---

[1] „Нова мода календар“, 1857, стр. 78.
[2] „Смешний календар за нова година“, Цариград, 1861, стр. 74.

осмива това общество. Различното положение на богатите и бедните, различното отношение към тях се посочва и в стихотворението „Богат и сиромах“ (1876):

Само тоз, що е богат,
той е личен и познат.
Той е сват, и кум, и брат.
. . . . . .
Сиромах ли без имот,
ако би щеш царски род,
с благородство, брайно, голо
и аярът[1] бива долу.

Буржоазното общество е „опак свят“, в който

нямаш ли пари, жълтици:
ти си страшно диване,
ти си грозен. . .

Към тоя свят, в който парите са ума и честта на човека, авторът се отнася критически — това отношение той внушава и на читателя.

Същата изобличителна характеристика на буржоазното общество повтарят в различни вариации и други стихотворения на тоя крупен наш поет. Противно на някои критически реалисти след Освобождението (напр. Т. Г. Влайков), които препоръчваха като спасително средство против немотията трудолюбието и пестеливостта, Славейков има съзнанието, че беднякът, колкото и да се мъчи да се прехрани с труд, не успява, а, принуден да открадне, той бива тежко наказван и обвиняван в леност. В същото време големците и богатите се издигат високо с кражби:

А крадат и на попад
съдник, княз, паша, чиновник,
и търговец, и духовник,
всякой силен и богат;
кражбата им е спасенье,
почест, слава, повишенье.

Такава смела присъда произнася поета над силните, за които няма наказание в обществото на социалната несправедливост, в стихотворението „Исках с труд да се прехраня“ (1877). И веднага на привилегированите и богатите противопоставя бедните и страдащите, към които е проникнат с топло съчувствие:

А тежко на малий брат,
на света е безотраден —
гузен, и презрян, и гладен, —
ходи, тегли, мре от глад.

Почти същата характеристика на властниците с тяхната морална корупция и престъпления, останали ненаказани, и на бедните с техните страдания ще срещнем после и у Вазов, и у Алеко Константинов, и у Смирненски. Толкова вярно е проникнал в социалната природа на богатата и властвуваща класа още в онова време Славейков. Върху същата идейно-емоционална основа са изградени „Палатът“ (писано в 1874) и дори някои от стихотворенията му за деца („Пиу-пиу“, „Малък и голям“).

Биха могли да се посочат още много произведения на Славейков, които свидетелствуват категорично, че той е чувствувал остро соци-

---

[1] А я р (тур.) — качество, значение, степен на чистота за скъпоценен метал или камък.

алните противоречия в зараждащото се буржоазно общество, виждал е тежкото положение на сиромасите, на работните хора и паразитния и порочен живот на богатите, които господствуват и си присвояват плода от труда на народа. Всички знаем стихотворенията „Мъки и теглило“ (1872), „Към сиромасите братя“ (1872) и др.

Какво повече бихме искали от един автор, за да го определим като критически реалист? И трябва да се отбележи, че там, дето означава критично отношение към буржоазно-капиталистическия ред, стихът на поета придобива особена ударност, сатирична острота, духовитост, а дето изразява симпатия към бедните и онеправданите, там той ни вълнува с топла лиричност.

Може би някой ще възрази, че понякога в тия стихотворения се противопоставят общо богати и бедни, силни и слаби, че Славейков е имал предвид и страданията на народа под гнета на българските чорбаджии и турските феодали. Разбира се, че е мислил и за страданията, причинени от националното и феодално потисничество. Но ние знаем, че тук става дума за времето, когато в нашата страна проникват и започват да се развиват буржоазните обществени отношения, когато изпъкват социалните противоречия между захванаалата да се оформява буржоазна класа и бедните трудещи се, експлоатираните, когато парите стават основен определящ фактор в отношенията на хората и мярка за техните морални достойнства. И това именно е имал предвид най-вече Славейков. Затова в стихотворенията си от 1857 г. насам, т. е. от средата на XIX в. до Освобождението, много често поетът говори за силата на парите, за морала на буржоазията, която разчита на тая сила, от една страна, а от друга, той мисли с вълнение и любов за безимотните, които прекарват цял живот в тежък изтощителен труд и незгоди. Затова и превежда „Песента за ризата“ от Томас Худ и „Работниците“ от Фрайлиграт. Наистина той ги превежда след Освобождението, в 1882 година. Но те се явяват на български като резултат на съзнанието за социалните противоречия на буржоазното общество — съзнание, което Славейков е имал много порано, още в началото на втората половина от XIX в., и което е изразено в неговата поезия. А че е имал подобно съзнание показва и мнението му за социализма, към който той се отнася положително. Думата е за утопическия социализъм, за който той се изказва в две статии през 1869 и 1870 г. Вярно е, че той не го разбира и го противопоставя на комунизма — но това не е съществено. Същественото е, че когато целият български цариградски печат се отнася враждебно към социализма, Славейков не го отрича.[1] И още: че схваща социалните противоречия именно на буржоазното общество и че с цялото си сърце той е на страната на онеправданите и експлоатираните. А че в тоя случай е мислил и за теглото на народа под националното и феодално потисничество — това показва само своеобразието на критическия реализъм у нас преди Освобождението.

Безспорно, както навсякъде, появата на критическия реализъм в българската литература през втората половина на XIX в. се обосновава от новосъздаващите се у нас буржоазни обществени отношения, които още в началото си са съпътствувани от редица отрицателни явления.

---

[1] Вж. повече у Димитър Косев. Петко Рачев Славейков, I. — Годишник на Софийския университет, историко-филологически факултет, т. XLIII, 1947, стр. 136—137.

Израз на недоволство от тия отрицателни явления, свързани със самата природа на буржоазното общество, е критическият реализъм — и тук е основната му определяща черта. Но неговият характер по онова време, преди Освобождението на България, е по-особен, в зависимост от историческите условия, при които се развива нашата литература. Своеобразието му се определя от обстоятелството, че се появява и развива като отражение на една обществена действителност, в която се води борба не само против меркантилния морал на новозараждащата се буржоазна класа, но и против националния и социален гнет на турския феодализъм, както и против потисничеството на българските чорбаджии. В началото и през първия етап на своето развитие — етапа преди Освобождението — критическият реализъм у нас е непосредно, органически свързан с национално-освободителната борба на нашия народ. Това важи — макар и с различно разбиране на борбата и нейните цели — и за П. Р. Славейков, и за Любен Каравелов. Че в обекта на художественото отражение влизат и моменти от национален характер и феодално естество — в това няма нищо необикновено. И в Русия критическият реализъм, особено през първата половина на XIX в., има за предмет на изобличение както новите явления на настъпващия буржоазно-капиталистически строй, така и стария феодално-помешчически ред.

Ако се обърнем към литературните изказвания на П. Р. Славейков — и там ще намерим подкрепа на тезата, че той е критически реалист, т. е., че и в тях той поддържа метода на критическия реализъм. В статията си „Що е роман“ той изтъква, че задача на романа не е да рисува любовта — „и то чиста платоническа любов“ — и да задоволява вкуса на „сентиментални господжи, а че и господиновци“[1]. Негова задача е „да представлява человеческия живот в разнообразните му отношения“, „да се углъби в народния живот, да изнесе от него мисли, които движат този живот“ (к. м.). Изводът на Славейков — което е едновременно и препоръка — е, че ако българските писатели искат да създадат роман (какъвто още нямало), — това трябва да бъде „повест от дружествений наш живот“, т. е. повествование за обществения живот. В това русите били много успели и той препоръчва да вървим по техния път. „Нашето най-мило желание — пише Славейков — е да се яви и у нас на свят дружествений роман, защото само романът е кадърен да извади на сред дружествений живот такъв какъвто си е с всичките си дребнотии и завракуки. . .“[2] И като има предвид романите, които изобразяват обществените отношения в Русия, т. е. критическо-реалистичните романи, той завършва: „В романите, новелите и приказките нам ни най-вече аресва руский начин на писанието“[3].

Нямаме ли и тук проява на характерна черта на критическия реалист, за когото романът е отражение именно на обществения живот? Със статията си „Що е роман“ Славейков поставя пред българската литература проблемата за обществения роман. За него е ясно, че „в новото време напредъкът на природните науки“ е оборил „силата на съдбината и на висшите сили, които управляваха человека“ в стария епос. Съдбата на човека е социално обоснована. Старият епос е изместен — дошло е времето на романа, който ще рисува отношенията в

---

[1] „Читалище“, г. I, кн. 3, 1870, стр. 79.
[2] Там, стр. 82.
[3] Там, стр. 83.

обществото и ще изнесе идеите, които ръководят хората в тяхната дейност. Касае се следователно за произведения със сериозно идейно съдържание.

Показателно е, че тук Славейков противопоставя руския реалистичен роман на френските романи, които той не одобрява. Някои даровити писатели, според него, се увличали „да изобразяват чудновати събития, да описуват свръхестествени борби с природните сили и да изобразяват още неприродни характери. В тази погрешка падат най-много французите“[1]. Разбира се, той има предвид не реалистичните френски романи, а ония булевардно-сензационни съчинения, като „Тайните на инквизицията“ от В. де Фореал и „Потайности цариградски“ от Клавдий де Монтепен, които са се превеждали у нас по онова време[2]. Нека прибавим, че недоволство от френските романи изразяват и други културни дейци в предосвобожденската епоха. Така Т. Икономов в статията си „Поезията на природата и нашите нужди“, писана под влиянието на Белински, като развива теорията на реализма, посочва, че има романисти, които описват някакъв изкуствен живот и хора с неестествени постъпки. Такива „заблуждения“ имало в „романите на французката школа“.[3]

Тезата на реализма — и то реализъм, който разкрива тъмните страни на съвременния обществен живот — П. Р. Славейков защищава и по косвен начин — чрез превод. Още в 1849 г. той се запознава с откъси от съчиненията на Гогол, които намира в голямата „Полная русская хрестоматия“ на Галахов, която му подарил руският възпитаник Никола Михайловски. В тая христоматия той намира и откъса „Два писателя“ (началото на VII глава от „Мъртви души“), който по-късно превежда и напечатва в „Цариградски вестник“, 1858 г. Това е първият превод на български от Гогол. Очевидно темата е допадала на преводача. Славейков, борец против гръцките фанариоти и българските чорбаджии, преследван и от едните, и от другите, автор на сатири против отрицателните явления в тогавашната действителност, е виждал нещо свое в съдбата на единия от писателите, за които говори в това лирично отстъпление Гогол, — в съдбата на писателя-реалист, който се осмелява да извади наяве „всичката страшна, потресна тиня от дреболии, омотали нашия живот, всичката дълбочина на студените, раздробени, делнични характери“ и т. н. Великият руски изобличител на крепостническо-помешчическата действителност в тоя откъс защищава, славослови, издига високо делото на писателя-реалист, като подчертава, че е „потребна голяма душевна дълбочина, за да се озари една картина, взета от презрения живот, и да се въздигне тя в творчески бисер“ и че „високият възторжен смях е достоен да се постави наред с високото лирично чувство“. По тоя начин още с първия преведен откъс от Гогол се защищава правото и задължението на писателя да казва истината за живота и хората, да осмива, да изобличава тъмните страни на дей-

---

[1] „Читалище“, г. I, кн. 3, стр. 82.

[2] Интересно е, че романът „Потайности цариградски“ е преведен от самия П. Р. Славейков. Като има предвид това, Боян Пенев с право се учудва: „Някак странно е — пише той — че тази литература [сензационните романи] пренасят на българска почва писатели, които са имали ясно съзнание за посоките, в които трябва да се развива българската литература, и за нейните възпитателни задачи („История на новата българска литература, т. IV, ч. I, 1936, стр. 716).

[3] „Читалище“, г. I, кн. 16, 1871, стр. 501.

ствителността — защищава се реализмът.[1] Или още по-точно: защищава се критическият реализъм.

От великите руски класици Пушкин и Гогол са първите, които стават известни у нас и упражняват въздействие върху нашите писатели. Славейков се е запознал с отделни техни произведения още в края на 40-те години от Галаховата христоматия. Известно е, че е чел и някои от критическите произведения на Белински, чието влияние се чувствува в литературните му статии. В своята дейност като писател той търси опора, поука и пример в руската литература.

По тоя начин критическият реализъм като основно направление изобщо в българската литература се обосновава от нашата обществена действителност, но още в своето начало, при първия свой представител П. Р. Славейков се осветлява, се утвърждава чрез въздействието на руската реалистична литература и прогресивна критика — в нея намира помощ и образци, чрез нея се защищава.

Това е още по-очевидно у втория представител на българския критически реализъм — крупния писател Любен Каравелов. Той се учи в Русия, дето прекарва десет години (1857—1867) и там не само се запознава основно с творчеството на писатели реалисти и демократи като Херцен, Гогол, Марко Вовчок, Шевченко и др., но усвоява и естетическите възгледи на Белински, Добролюбов, Писарев и особено Чернишевски.

Каравелов разшири обекта на реалистичното изображение, задълбочи идейната му основа, като я свърза ясно и определено с революционното движение, въведе нови за нашата литература жанрове и стилни похвати. Преди всичко той бе теоретически подготвен много по-добре от самоука Славейков. В множество фейлетони и критически статии той излага подробно своите схващания на убеден и последователен реалист. Като учителя си Чернишевски, и той смята, че прекрасното е животът.[2] Почти във всичките му рецензии и литературни разсъждения най-често повтаряните мисли са, че извор на художественото творчество е действителността, че литературните произведения трябва да имат определена цел, трябва да бъдат полезни. Каравелов се обявява остро против ония, които смятат изкуството за забава. На литературата той възлага да бъде, както казва Чернишевски, „учебник на живота“ и да подготви и вдъхнови човека към изменението на тежката действителност. Но за тая цел тя трябва да изнася истината, „да ни опише човека какъвто е, без да увеличава или да уменшава неговите пороци и добродетели“.[3] И не само това — авторът на художественото произведение трябва да помни — както ще изисква от него това също така ясно и Вазов след Освобождението — че пише за българи, че трябва да бъде понятен за тях и затова трябва да взема материал за творчество от живота на нашия народ. „На българския народ са потребни чисти български книги — пише Каравелов — с б ъ л г а р с к и н а р о д е н д у х, с б ъ л г а р с к о н а п р а в л е н и е и с б ъ л г а р с к и п о г л е д на книжевното дело“ (к. м.)[4].

---

[1] Вж. Г е о р г и Ц а н е в. Гогол и българската литература. — „Литературен фронт“, г. VIII, бр. 9, 28. II. 1952.

[2] Изкуство. — „З н а н и е“, г. I, бр. 14, 31. VII. 1875.

[3] Книжевност. — В. „С в о б о д а“, г. II, бр. 3, 17. I. 1871.

[4] Нашата книжевност. — „С в о б о д а“, г. I, бр. 6, 1869.

Така Каравелов още в предосвобожденския етап от развитието на реализма у нас поставя проблемата за народностен характер на литературата. Колкото по-естествено и по-вярно е изобразен животът, и колкото по-близък е авторът до народа, толкова по-съвършено ще е произведението. И понеже Каравелов живее и работи в един исторически момент, когато се подготвя и организира целия народ за освобождение чрез революция, той смята, че литературата — както мислеше и Христо Ботев — трябва да стане мощен фактор за революционно въздействие. Тя трябва да посочи корена на злото, да обрисува зверския лик на тирана, да изобличи ония, които са спънка или противници на революционното дело, и да вдъхнови борците за свобода. „Научете народа — обръща се той към писателите — кои са причините, които му не дозволяват да бъде щастлив“ (к. м.)[1]. Особено необходимо е да не се украсява животът и да се разкриват неговите тъмни страни. Всяка една драма — а това важи и за всички други художествени видове — трябва „да укаже злото и да покаже път, по който човек трябва да върви, за да отстрани това зло“ (к. м.)[2]. И Каравелов смята, че най-удобни за изпълнението на тая задача са романът, повестта и драмата. Те са най-богати по съдържание и най-популярни по форма. В тях ще намерим много по-убедителен отговор на въпросите на живота, които ни интересуват, отколкото в научните книги.[3] Ясно е, че тук се подчертава обществената мисия на художественото творчество, като се посочват и жанровете, чрез които най-успешно ще се разкрият всички — особено тъмните — страни на действителността. Не може да не се отбележи, че тия мисли на Каравелов допълват мнението на П. Р. Славейков за обществения роман в статията му „Що е роман“. Твърденията и на двамата автори указват една закономерност в развитието изобщо на критическия реализъм — че най-общодостъпната и най-разпространената форма за изображението на живота по тоя метод в онова време беше романът.

Така обосновава теоретически Каравелов правото и задължението на реализма да критикува обществената действителност. Но, което е особено важно, е, че той отива по-нататък: той подчертава и задължението му да посочи път за премахване на злото, начин за изменението на живота. Това е отликата на неговия критически реализъм. Отлика, която виждаме не само в литературните му статии, но и в художественото му дело, същността на което съставят повестите, една от най-популярните, според него, форми за преценка на обществените явления чрез словото на изкуството.

Ако не обществен роман, както искаше в 1870 г. Славейков, Каравелов създаде — и то две години по-рано — обществена, социална повест, макар и не из българския живот: „Je ли крива судбина?“, напечатана на сръбски език в сп. „Матица“ (1868). Повестта представя остро изобличение на нравите в буржоазното семейство, саркастично разкриване на морала на буржоазните среди и тяхното правосъдие. Противопоставени на тия среди са носителите на демократични и свободолюбиви идеи, новите прогресивни хора, които се задушават в търговската и деспотична атмосфера на буржоазията. В „Je ли крива судбина?“ авторът

---

[1] Книжевност. — „Свобода“, г. II, бр. 4, 23. I. 1871.
[2] „Велислава, българска княгиня“, драма в пет действия от Д. П. Войников. — „Свобода“, г. I, бр. 27, 14 май 1870.
[3] „Свобода“, г. I, бр. 26, 7 май 1870.

се бори — много често с похватите и страстта на публициста — и против тогавашното състояние на сръбската литература, чужда на народа, и против меркантилния морал на оформяващото се буржоазно общество в Сърбия. Произнасяйки присъда в тия две направления, той насочва в нов път писателите. Същата борба против ония писатели, които не са реалисти, които украсяват живота и не свързват творчеството си с народа, води той и с критическите си статии, печатани по онова време в Сърбия.

Със статиите си и с първата си повест на сръбски език „Је ли крива судбина?“ Любен Каравелов внася реализма или, по-точно, критическия реализъм в сръбската литература. „Позитивизма в науката и реализма в литературата като теория — пише Скерлич — внасят в сръбския живот двама „нови човека“ Светозар Марковић и Любен Каравелов. Двамата са руски ученици, възпитани в идеите на руския реализъм“ — те започват да проповядват в Сърбия идеите на Чернишевски, Добролюбов и Писарев[1]. И малко след това уточнява, че „Светозар Марковић е започнал своята дейност в 1868 г., няколко месеца по-късно от Любен Каравелов“[2]. Наистина, статията, в която критикува тогавашната сръбска литература, Каравелов печата през май 1868 г. в „Матица“, а статията на Св. Марковић „Певање и мишљење“ се появява през ноември същата година в същото списание. При това сръбският автор посочва в своя подкрепа три пъти критиката и повестта на „брата българин“. Като се застъпва за една литература р е а л и с т и ч н а и п о л е з н а за народа и като отбелязва, че много от сръбските поети пеят само за любов, Св. Марковић пише: „Едва тая година се появи критиката на брата българин Каравелов, к о я т о у д р я п о ц я л о т о н а п р а в л е н и е н а н а ш а т а п о е з и я“ (к. м.)[3]. Към тия високи оценки, струва ми се, трябва да прибавим, че големите заслуги на Каравелов за развоя на сръбската литература към реализъм произтичат не само от дейността му като теоретик — той играе важна новаторска роля и като белетрист, особено с повестта си „Крива ли е съдбата?“. Сам Скерлич признава, че „Крива ли е съдбата?“ „е упражнила мощно влияние на духовете, копнеещи за нещо ново и за по-силни идеи“[4]. Първият български преводач на тая повест Д. Маринов свидетелствува, че тя произвела „фурор“ всред белградското общество.[5] Според редакцията на „Матица“, тя „е съвсем н о в о и п о ч т и е д и н с т в е н о (к. м.) явление“ в сръбската художествена литература[6]. Много по-късно Тодор Марковић подчертава голямото значение на Каравеловата критика, като я нарича „начало на последователната критика на цялото идеалистическо и романтично схващане“. Но за автора на „Крива ли е съдбата?“ Марковић твърди изрично, че „и като критик, и като разказвач той е внесъл нещо ново“. „Книжовното дело на Каравелов на

---

[1] Ј о в а н С к е р л и ћ. Историја нове српске књижевности. У Београду, 1921, стр. 351—352. — Същата мисъл намираме и в книгата на Скерлич „Омладина и њена књижевност. У Београду, 1906, стр. 278.

[2] Там, стр. 353.

[3] С в е т о з а р М а р к о в и ч. Певање и мишљење. (Једна панорама из наше лепе књижевности). — „М а т и ц а“, г. III, 1868, бр. 33, стр. 770.

[4] Ј о в а н С к е р л и ћ. Омладина и њена књижевност. У Београду, 1906, стр. 284.

[5] Л ю б е н К а р а в е л о в. Съчинения, т. 8, 1888, стр. 253.

[6] Књижевне белешке. — „М а т и ц а“, г. IV, бр. 36, 31 децембра 1869, стр. 883.

[7] Т о д о р М а р к о в и ћ. Љубен Каравелов у српској књижевности. — „Српски књижевни гласник“, г. 1910, кн. XXIV, бр. 9, стр. 678—679.

сръбски език , две критики и пет белетристични произведения, разбира се, не е голямо, не е без недостатъци, но то представя *начало на едно ново движение в нашата литература*“ (к. м.)[1].

И тъй, не само с критическите си статии, т. е. не само с теоретичните си схващания, но и със своята белетристика Каравелов насочва *нов път* сръбската литература. И тоя нов път, пътят на критическия реализъм, както и у нас, е осветлен от творческите художествени принципи на руската реалистична литература и от естетическите идеи на нейните теоретици.

Същият активен борец против старото, реакционното, против търговския дух и хищнически морал на буржоата е Каравелов и в най-яркото си критическо-реалистично произведение на български език „Хаджи Ничо“ (1870)[2]. Тук имаме работа с особен белетристичен жанр. Произведението е написано с унищожителен сарказъм, с публицистичен жар. Авторът не щади средства да окарикатури до крайност своя герой, да разкрие неговите престъпления. Тоя голям белетристичен очерк се превръща в страстно написан памфлет, в който героят става надпис, символ, зад който се крият всички пороци на буржоата-хищник, натрупвач на пари. Хаджи Ничо — това е някаква човекообразна машина за ограбване на частни и обществени средства, за лъжа, лицемерие, измама, за разврат и антинародно поведение. Чертите му се изтъкват направо и се привеждат само доказателства. От време на време се прави равносметка на дейността му: „И така Хаджи Ничо все печелил и печелил от храмовете господни, печелил от училища, от читалища, от мъртвите, от сиромашкия пот, от семейните несъгласия, а най-много от народната кожа, която той великодушно продавал всекиму и тая своя търговия наричал „любов към отечеството“. Хаджи Ничо е едрият буржоа, който използува дори революционното движение, за да печели и от него. И това най-много възмущава автора.

Но, интересното е, че Каравелов поставя в своето произведение направо и въпроса за обществено вредното съществуване на тоя тип — типът на натрупвача на пари. Още в самото начало авторът се запитва: „Защо и за какво е на света Хаджи Ничо?“ И нарича това „*народно питане*“. И след като привежда много случаи за зловредната — от човешко, национално и социално гледище — дейност на Хаджи Ничовци, той им противопоставя революционната борба на народа, дейността на новите хора. Последната глава представя статия — пламенен зов за борба. „Духът на времето — пише Каравелов — изисква нови хора и нови умове“. „Няма на света нещо по-високо и по-благородно, отколкото да се бори човек за човеческото право, за свободата на личността и за щастието на своя ближни, без да търси за това награда. Само в такава една борба се показва човеческия характер и животът има за нас голяма красота.“ Естетическият идеал, красотата се осъществява в борбата за свобода и прогрес, за щастието на народа. Тоя идеал, издигнат най-високо и въплътен в най-поетични образи от Христо Ботев, озарява в по-голяма или по-малка степен творчеството и на ония, които след Освобождението продължиха демократизма на възрожденските дейци, или изпитаха влиянието на социалистическото движение. Прогресивната романтика на въоръжената борба, носители на която в разказите на Каравелов

---

[1] Тодор Марковић, ц. ст., стр. 686.
[2] „Свобода“, г. I, бр. 33 до 47.

са хайдутите („Войвода“ и др.), — в такова критическо-реалистично произведение като „Хаджи Ничо“ се отразява не в образи и дела, а в пламенен публицистичен зов. „Прескокнете през барикадите — се обръща авторът към новите хора — ако искате да намерите щастие и добро; ударете звънеца на истината и крачете напред.“ Младото българско поколение е увлечено вече от напредъка „и хиляди Хаджи Ничовци, които още живеят на света и тегнат на земята, трябва да се изгубят и да дадат място на новите способности и на новите умове. Хаджи Димитровата чета уби не само турската гордост, но и чорбаджийското високомерие“.

Така пряко е свързан критическият реализъм с въстаническото движение, с революционната борба на българския народ. Малко е да се каже, че тук има перспектива — тук има и надежда, и вяра, и открит зов за борба против робството, а същевременно и против търговците, богатите, които ограбват българския народ и му пречат да се бори. Критическият реализъм участвува в тая борба, решава обществени проблеми и сочи път на народа. Това е специфична негова черта, определена от обстоятелствата на нашия живот, — и все пак тъкмо с нея той е близък на руския критически реализъм, който се развива под влияние на освободителното движение против буржоазно-помешчическия строй.

Своеобразната смесица на белетристично изображение с памфлетно-карикатурна обрисовка на героя и публицистични похвати в „Хаджи Ничо“ означава, че още не е постигнато пълно художествено възсъздаване на действителността. В по-малка степен (без памфлетния момент) това е характерно и за „Је ли крива судбина?“. Публицистичните похвати се срещат и в Каравеловите повести с хайдушка тематика. Всички тия средства обаче — присъщи на нашата критическо-реалитстична и революционна проза в нейния първоначален стадий на развитие, когато тя търси истинския път за художествено въплъщение на критиката и борбата — са били понятни и действуващи на тогавашните читатели, обхванати от революционни настроения. И няма никакво съмнение, че това, което съобщава Захари Стоянов за Каравеловите повести с хайдушка тематика, важи и за произведения като „Хаджи Ничо“. Въздействието върху „съвременниците хъшове“ било толкова силно, че „книгата треперела в ръцете “ им, а те сами подскачали от мястото си.[1]

Критическият реализъм преди Освобождението е насочен не само против търговския морал на изникващата българска буржоазия. Интересите на национално-освободителната борба го отправят и в друга посока, — против представителите на западноевропейските капиталистически държави, които покровителствували поробителката Турция и били против нашата революционна борба. Изразител на възмущението на българския народ стана Вазов. В стихотворението „Векът!“ (1876) той показа истинската реакционна същност на буржоазно-капиталистическото общество, каквото го виждаше на Запад. Неговата цивилизация и християнството му той изобличава направо, като ги нарича „измама, лъжа и шарлатанство“. Сатирикът, критически реалист Вазов се роди в борбата против западноевропейския капитализъм, чийто „господ е металът“.

Интересна обща особеност на най-добрите реалисти преди Освобождението е тяхното положително отношение към природните науки. С

---

[1] З. Стоянов. Чърти от живота и списателската деятелност на Любен С. Каравелов, Пловдив, 1885, стр. 30.

напредъка на тия науки Славейков свързва характера на обществения роман. Каравелов подчертава системно огромното им значение за разумното устройство на живота. Както в другите страни през XIX в., — и у нас влиянието на естествените науки спомага на писателите реалисти да си изградят прогресивен (у Славейков), дори материалистичен (у Каравелов и Ботев) светоглед — най-добрата гаранция за правдиво отражение на живота с прогресивните тенденции в него.

Основна характерна черта на предосвобожденския критически реализъм е явното присъствие на идеал, на положителен герой — и то положителния герой, издигнат от историческото развитие. Видяхме как в едно и също произведение Любен Каравелов противопоставя на старото новите хора и революционната борба. Хайдутинът, въстанал с оръжие против чорбаджии и турци, новият просветен човек, носител на прогресивни и дори революционни идеи, борецът за свобода — това е неговият положителен герой. Оптимистично настроение има и в творчеството на П. Р. Славейков. Такива са например стихотворенията му, писани през време на Кримската война: „Бъдний ден“ и „Спомняне“ (1854). А положителният герой е даден в образите на Гергана („Изворът на Белоногата“) и Бойка („Бойка войвода“). Съвършено ясно е, че срещу всичко онова, което изобличава в хумористичните си и сатирични стихотворения, — в поемите си, доколкото турската цензура му е позволявала, поетът издига Гергана, която е до смърт привързана към своя бащин дом, към своята страна, към своята любов, и Бойка, боркинята с оръжие в ръка против чуждите нашественици. Това са вече произведения от по-висока степен, но те са свързани в съзнанието на автора с неговия критически реализъм. Каравелов в едно и също произведение изобличава злото и сочи изхода, пътя за неговото преодоляване, като прави това с един и същи свой глас — гласът на революционера, на страстния публицист, на злъчния изобличител. Славейков е друг. Той разкрива отрицателното с една по-сложна гама от лек хумор, насмешка, ирония или остър сарказъм в едни произведения, а когато трябва да посочи положителен герой, той прави това в други произведения, като прибягва до похватите на романтизма, до средствата на народното творчество („Изворът на Белоногата“) или до легендарни образи, сложени в рамките на историята („Бойка войвода“). Тия средства и похвати са наложени и от цензурата. Но колкото и да прикриват те неговото отношение към съвременната действителност, за нас остава безспорно, че Славейков с „Бойка войвода“ (1873) като поет застава на една и съща позиция с нашите революционери и заедно с Каравелов сочи въоръжената борба като изход от робското положение на българския народ. Прогресивната романтика в това произведение, както и в произведенията на Каравелов, се издига у Ботев на много по-голяма висота, определена от социалистическия идеал (макар и утопичен), което именно поставя поезията на великия революционер много по-горе от критическия реализъм.

Бихме намерили критическо-реалистични елементи и у други автори, но изтъкнатото досега за най-добрите представители на нашата предосвобожденска литература е достатъчно. То ни дава пълно основание да кажем, че преди Освобождението критическият реализъм има всички ярки белези на оформяващо се течение в нашата литература и че е свързан с основните прогресивни тенденции на епохата, които определят и неговото своеобразие.

☆

АТАНАС НАТЕВ

ЗА ИЗХОДНАТА ТОЧКА НА ДНЕШНАТА ЕСТЕТИКА

Изразът „днешната естетика“ създава известно неудобство. Буквално взет, той включва примерно последния учебник на австрийския професор Каинц, макар че авторът не е почувствувал нужда от нова изходна точка в естетиката, а се е постарал само да представи вкупом плодовете на идеалистическата мисъл. Ала когато в заглавието на тази статия се споменава за „днешната естетика“, има се предвид нещо друго.

От две хилядолетия насам теорията е сторила извънредно много, за да изпъкнат особеностите на изкуството. Може да се каже, че представителите на различни теоретически направления са вниквали и в най-нежните капиляри на творчеството. Но колкото и парадоксално да звучи това, до ден днешен за естетиката е все още спорен въпросът: що е изкуство?

За представителите на домарксовата естетика не беше голяма трудност да установят една или друга „тънкост“ на художествения образ. Най-често едностранчивостта и идеализмът започваха тъкмо от стремежа да се подчертае било „вживяването“, било „играта на чувствата“, било някоя друга действителна особеност на изкуството. Поради това констатирането на художественото своеобразие е още твърде недостатъчно за изграждане на научната естетика. Крайностите ще могат да се избегнат само когато се намери правилната изходна точка за обясняване на различните особености в изкуството. Липсва ли такава изходна точка, ще съществува винаги опасност една от особеностите да бъде доведена до крайност, а естетиката да бъде спъната от едностранчивостта.

Класиците на марксизма-ленинизма направиха изключително много, за да разсеят мистичната мъгла, с която столетия наред се обвиваше природата на „художественото“. Те обясниха обществената същност на изкуството. Посочиха основата, заложена дълбоко във всички прояви на човешкото съзнание. Същевременно те поставиха пред бъдещите си следовници високото задължение да проучат причините, които обуславят качественото своеобразие на различните обществени явления, тяхната, според израза на Маркс, „diferentia specifica“.

Предстоеше да се заеме онази изходна точка, от която ще се навлезе най-сигурно в безкрайно сложното своеобразие на изкуството. Това обаче се оказа не така лесно. Години наред автори, които желаят да се придържат към указанията на класиците, се насочват или по различен начин към художествената специфика, или пък се задоволяват с нейното констатиране. Всички си спомняме колко оживено се спореше върху надстроечния или ненадстроечния характер на изкуството. Не след дълго типизацията стана „дежурна тема“ на естетическите обсъждания.

А най-новите трудове на съветските другари изостриха вниманието към проблема за предмета на художественото отражение. При това едни от другарите изобщо отричат възможността чрез отразяваното (особения предмет на опознаване) да се обясни спецификата на изкуството. Тези, които приемат обратното, се разделят на свой ред, когато трябва да кажат кое в отразяваното (предмета) е породило особеностите на художественото отражение. С други думи, днес все още не е постигнато съгласие за изходната точка на естетическите издирвания. Защото изходната точка на една наука предполага винаги да се открие коренът, качественото своеобразие на изследваните явления.

Тази статия е съобразена тъкмо с посоченото положение в днешната ни естетика.

1

Нека най-напред си припомним на какви условия трябва да отговаря изходната точка на естетиката.

Първото, най-елементарното, но и най-важното от тях е „изходната точка“ да се уповава на такава особеност, която присъствува в и н а г и в изкуството. Известно е например, че художникът е придобил правото да не копира подробностите в живота. И това е характерна особеност на изкуството. Но от нея никак не следва, че ако творческата личност предаде „огледално“ отделни житейски подробности, няма да създаде художествен образ. Редица блестящи творби на ренесансовата живопис и на някои по-късни френски майстори доказват, че и при известно „копиране“ на случайностите може да се постигне естетическо внушение. Остава открит въпросът: защо? Изходната точка на теорията не може да се осланя на подобни явления, които тепърва трябва да се обясняват с нейна помощ.

Второто изискване е естетиката да изходи от такава особеност в творчеството, която ще е в състояние да обхване всички негови компоненти. Тук не става дума само за онези своеобразности, които отделят изкуството от науката, религията или политиката. Разбира се, „изходната точка“ ще има задължението да ни отправи първо към тях. Но не по-малко важно е чрез нея да си обясним и онези страни на изкуството, които го сродяват с останалите форми на общественото съзнание. В миналото художествените образи съжителствуваха често с религиозни представи. Днес Брехт и неговите ученици говорят за включване на „научното“ в художествената литература. Въпросът е да се каже не само как в това съдружие се запазва „суверенитетът“ на изкуството, но и защо е възможно подобно „кръстосване“ на образите.

И з х о д н а т а т о ч к а н а е с т е т и к а т а н е т р я б в а д а с е о п и р а н а т а к о в а я в л е н и е, к о е т о м о ж е д а б ъ д е и д р у г о, о с в е н х у д о ж е с т в е н о. Срещат се особености, които присъствуват винаги в изкуството, хвърлят известна светлина и върху останалото своеобразие на творбата, но не са „сами по себе си“ художествени, а п р и д о б и в а т художественост. Ярък пример за това е индивидуализацията, „неповторимата характеристика на образа“, както може би по-точно се изразяваше Дидро. Вярно е, че без нея всеки образ се лишава от художествената си „заразителност“. И все пак да се даде „индивидуална характеристика“ на един човек в живота още не е художествена проява. Дори ако тази „индивидуална характеристика“ е съпроводена от известно обобщаване. Потвърждение за това могат да

ни дадат стотиците страници, които някои представители на немската експериментална психология изписват, за да документират кажи-речи целия „неповторим живот“ на някой интересен човек. Подобни дневници на „индивидуалните прояви“ (те се водят особено старателно за даровити хора) са доста далече от художественото внушение, макар че в изкуството „заразителността“ идва най-вече тъкмо от „индивидуалната характеристика“. Според мен трябва да се направи заключението, че индивидуализацията не е сама по себе си художествена, а придобива художественост, когато се включва в творческия процес. Ясно е, че не бихме могли да приемем подобно явление за изходна точка на естетиката, макар че то присъствува задължително в художествения образ, тъй като тепърва ще трябва да си изясним как и с какво то става художествена особеност.

Изходната точка на естетиката трябва да се опира на такава особеност на изкуството, която „сама по себе си“ е художествена и това е нейното обективно оправдание. Участието на субекта (на талантливата личност) е фактор, чието влияние може да се установи и в орнамента, и в творбата, обхващаща най-широко епохата. Но достатъчно е да пренесем изходната точка на естетиката от онези особености, които отговарят на определени обективни нужди, към онези особености, които се внасят от личния вкус или прищевките на въображението, за да обречем теорията на произволи.

Най-сетне всички тези изисквания ще доведат естетиката до въпроса: От какво произтича спецификата на изкуството? Това ще рече изходната точка на теорията да се облегне върху корена на художественото своеобразие.

Но как ще го открием? Къде ще намерим онази особеност на изкуството, която присъствува винаги в творчеството, обхваща всички негови компоненти, „сама по себе си“ е художествена и това е нейното обективно определение?

За сега се забелязват четири примамливи възможности. Едната от тях ни насочва към предмета на художественото познание, другата ни кара да се вгледаме в обяснението на творческия процес, което ни дава или ще ни даде материалистическата психология, третата предлага да се изучат закономерностите на художествената творба, а четвъртата — особената обществена функция на изкуството. Да ги разгледаме последователно. Но нека преди това подчертаем: съществеността засега не е дали ще се нарече известна особеност важна или маловажна. Тук става дума само за едно — коя е най-важната, основната. За степенуването на останалите спорът може и трябва да продължи след това. Първото условие за решаването на един въпрос е да не го смесваме с всичко нерешено.

2

Възгледът, че коренът на художествената специфика е заложен в особения предмет на отражението, има следните логически предпоставки: никой между нас не оспорва, че изкуството е своеобразно познание за действителността. Защо обаче то съществува редом с науката? — Сигурно, заявяват поддържниците на споменатия възглед, в обективния свят има такава „сфера“, която не е от „компетентност“ на науката и само изкуството може да я опознае. Който отричал тази „сфера“ всъщност се отказвал от опознавателната природа на изкуството и не можел да

обясни по обективен път художествената специфика. Именно обективната сфера, предопределена единствено за изкуството, някои наричат специфичен предмет. И оттук произтича едно много строго изискване, което напоследък често се повтаря: Или — ни казват — ще приемете, че изкуството опознава такива страни на действителността, които науката не може да опознае, или ще отречете специфичния предмет на художественото отражение. А второто вече означавало, че сме се отказвали от обективния корен на спецификата в изкуството.

Подобна постановка на въпроса за изходната точка на естетиката почива върху една предварителна аналогия между науката и изкуството. Както добре е известно, според марксизма причините за възникването и развитието на науката (включително и на нейните природно-математически разклонения) са в обществената действителност. Една назряла потребност на обществото — казваше Енгелс — е в състояние да потикне научната мисъл десеторно повече и от най-реномираните университети. Дори разделението на науките се дължи най-вече на нуждата да се обхванат колкото може повече страни на обективния свят. Ала освен обществено-историческите причини, развитието и диференцирането на науките има още едно основание: различието в предметите им. За да възникне една наука е нужно първо да са назрели съответните исторически условия и второ — да е налице такъв дял от единната обективна действителност, за който останалите науки не биха ни дали достатъчно знания. Очевидно, защитниците на възгледа за специфичната „сфера“ на изкуството като основа на цялото му своеобразие, се опират мълком на тази аналогия и то — на втората ѝ страна.

Пита се: наистина ли специфичното в предмета на изкуството трябва да се разбира в смисъл, че има прояви на живота, за които науката не е, а изкуството е в състояние да ни даде достатъчно знания? Следва ли, че главно от този своеобразен предмет произтичат останалите особености в художественото творчество?

Да започнем с най-характерното, което се хвърля на очи в предмета на художественото отражение. А това е несъмнено обстоятелството, че при изкуството отразявано по своеобразен (при все и относителен) начин се раздвоява на изобразявано и опознавано. Термините са сякаш несполучливо подбрани. Ще видим защо. Но че някои явления в света придобиват за изкуството значение на материал за изображение, а други са предмет на опознаване — това е било отколе известно в естетиката и не бива да се подминава без внимание.

У поета намираме образа:

Ден и нощ бръшлян пресяга
към тополина снага,
вейки гъвкави протяга
с умилителна тъга.

И топола се навежда
щом кат' вятър полъхти
нежно към бръшлян поглежда
и приветно му шепти.

Очевидно, обвиването на бръшляна „по тополина снага“ обхваща един кръг от наблюдения, които са послужили на художника да по-

стигне онова изображение, чрез което ще разпознаем „умилителната тъга“ на човека, неговия любовен копнеж. Към колкото по-широки картини от живота прибягваме, толкова повече ще се натъкваме на факта, че значителна част от пресъздадените случки, обстоятелства и пейзажи не са били в центъра на художественото опознаване, а са представлявали материал за изобразяване. Най-ярко доказателство за съществуването на подобен „предмет на изобразеното“ е, че случките, които художникът възприема, не подлежат на задължително адекватно отразяване. Посредством въображението между някои обективни свойства или действителни събития художникът може да изтъкне такива връзки, каквито в живота привидно липсват. За да ни внуши своята вяра в силата на разума, Гойя ни е показал как някакви страшни чудовища са разперили крила над човека, приспал своя разум. Но в случая са важни не примерите, а обстоятелството, че на изкуството е свойствено п о н а ч а л о едно „свободно“ отношение към изобразяваното, дори когато художникът не си е поставил за цел да се възползува от предимствата на фантастиката. И тази особеност бе забелязана още от първите представители на естетиката.

Тук изпъква една от най-ярките разлики между научното и художественото отражение на действителността. За да бъде изразена, научната истина не се нуждае от изкуствено създадени или свободно подбрани от живота фабули, състояния. Иначе казано, науката има с а м о предмет на опознаване. А за изкуството в живота има винаги и нещо, което се изобразява. Най-напред прави впечатление, че изобразяваното може да бъде вещ, група от сродни явления или почти несродни явления и вещи. От тях художникът подбира изобразителните съставки на своя бъдещ образ. Съгласуването между изобразеното и изобразяваното не е задължително, но все пак художникът винаги се съобразява с природата на нещата, които е използувал за изображението. Крилат кон няма в живота, но връзката между крилата (летенето, най-бързото движение, познато от човека) и бързоходството на коня не е напълно своеволна.

Разбира се, художникът не може да не познава в известна степен онези явления, от които ще черпи изобразителен материал за творбата си. Но това познание е странично за творбата, както за един труд по физика е странично задължение познаването на граматическите закони. Особеното за изкуството е, че тези „отразени странично“ явления влизат в художествения образ, за да ни дават не преки знания, а изображения. Следователно, немалко свойства и явления на действителността остават пряко или косвено изобразени, но не и опознати в художествената творба.[1]

Във връзка с тази особеност възникват цяла редица от интересни по-интересни въпроси, които тук няма възможност да разглеждаме.

---

[1] Под „опознаване“ се разбира една по-висша степен на отражението, когато нещата се обхващат не главно откъм тяхното външно сходство или различие, откъм тяхната нагледност, но и откъм съществената им страна. Опознаването предполага винаги а д е к в а т н о с т между образа и обекта. Очевидно е, че когато поетът говори за бръшляна, „протегнал вейки“, той не си е поставил целта да ни даде знания за бръшляновите вейки (каквато е целта на ботаника), а ги е взел само поради пригодността им за „изображението“. Термините „изобразявано“ и „опознавано“ не бива да се схващат в смисъл, че първият изключва всякакво познание (отражение), а вторият предполага пълна липса на нагледност. Както изобразителната страна на художествената творба се предхожда от познаване на свойствата на нещата и тяхното сходство, така и научното опознаване започва и завършва с външните проявления на същественото. Разграничението на „изобразяване“ от „опознаване“ е условно и важи само за изкуството, доколкото при него това, което се изобразява, най-често не съвпада с онова, което се опознава.

Струва ми се, че не ще е пресилено да се каже: отношението между изображение и знание разкрива основното диалектическо противоречие в художествения образ. В случая обаче ни интересува дали изобразяваното (предмета на изображението) е обективната основа на художественото своеобразие и — следователно, дали може да бъде изходна точка на естетиката. Наистина, по изобразеното изкуството се отличава от всички форми на съзнанието. Ала въпреки това предметът на изображение не може да бъде изходна точка на естетиката, поради следното:

а. Ако изобразяваното беше основа, обясняваща изкуството, и причина, оправдаваща съществуването му, художественото изображение трябваше да бъде всякога фотографически точно. В действителността нещата са тъждествени на себе си и не могат да бъдат причина за едно изображение, което не съвпада точно с техните състояния и промени.

б. Обстоятелството, че в изкуството изобразеното често не съответствува на изобразяваното както фотографския позитив на вещите, ни поставя пред въпроса: защо?

в. Фантазно-комбинативните елементи на изкуството могат само в ограничена степен да се обяснят със сходството, съдържащо се в изобразените вещи и явления. Бързоходният кон дава известно основание да бъде съпоставен с летенето на птиците. Ала нуждата, необходимостта конят да стане „хвърковат“ („крилат“) не се корени нито у птиците, нито у коня. Иначе в самия живот, а не в образите щяха да се осъществят тези съчетания (аглутинацията — кон с крила). Следователно художественото изображение предстои да бъде обяснено не с отделните предпоставки за сравнения, съдържащи се в изобразяваните вещи и явления, а с някаква друга потребност. Каква?

г. Обстоятелството, че нуждата да се създава комбиннативно и з о б р а ж е н и е на нещата (става дума за изображение, а не изобщо за фантазията) се осъществява от изкуството и подобните нему дейности, но не и от науката и останалите форми на общественото съзнание, ни подсеща, че споменатата потребност има художествена или приблизително художествена природа.

д. Ако самото художествено изображение предстои да бъде обяснено с друга потребност, която има художествена или приблизително художествена природа, то и з к л ю ч е н о е и з о б р а з е н о т о и л и и з о б р а з я в а н о т о д а б ъ д е о с н о в а т а н а х у д о ж е с т в е н а т а с п е ц и ф и к а.[1]

Каква е в такъв случай причината художествените образи да бъдат цялостни, синтетични? Този въпрос ни довежда до едно друго предположение, което преди години правеха някои от школата на Брюсов, а днес мнозина преповтарят. Разликата между науката и изкуството била в това, че единият вид познание анализирал, а другият синтезирал. Нещата трябвало да бъдат отразявани и цялостно, т. е. „в такъв вид, в какъвто те съществуват в самата действителност, без да се разчленяват“.

Безусловно вярно е, че ако вещите в самата действителност не бяха „цялостни“, нямаше да бъде възможен синтезът. Но дали това е основата на художествената специфика? Следва ли, че синтетичността в изкуството произтича от обгръщането на явленията „цялостно, в такъв вид, в какъвто те съществуват в действителността, без да ги разчленява“?

---

[1] Не случайно А. Буров, който е най-последователен поддръжник на възгледа за предмета на отражение като източник на художествената специфика, многократно подчертава, че подразбира предмета на о п о з н а в а н е.

Естествено, изкуството отправя поглед към нещата, които винаги представляват някакво „цяло“. Но съвсем същото правят и науките. Нещо повече — ученият също е задължен да синтезира. Ако неговите анализи не можеха да доведат в края на краищата до синтез, нямаше да е възможно тяхното практическо използуване. Да се приложат практически известни знания означава те да се синтезират, за да изменят или възпроизведат явлението, което не е механичен сбор от накъсани части, а е винаги „цялостно и единно“. Ето защо логически е възможно да се направи само едно разграничение: да се каже, че докато научното познание разглежда единството на обекта, но чрез и след изучаване на отделните му страни, то изкуството има винаги за обект целостността на явленията, тяхната неразчленимост.

И тази логическа възможност обаче не помага на естетиката. Ако изкуството би имало за непосредствен предмет на отражение явленията като неразчленими, то нямаше да има нужда от синтез. Човешкото познание се нуждае от синтезиране само доколкото предварително е вникнало в отделни страни на обективното цяло, доколкото е разчленило своя предмет.

А изкуството има нужда от синтез, защото неговите образи не са копие на „явлението, без да се разчленява“, а са резултат на един предварителен дълъг и сложен анализ. Затова ни говорят най-напред стотиците образи на кентаври, сатири, сирени, сфинксове и пр., всеки от които е „цялостен и синтетичен“, но това е добито чрез разчленяване дори на такива свойства, които не принадлежат към един и същ дял на света. Без анализа изкуството не само че не би могло да разграничи причинните от случайните връзки, но не би могло да постигне дори единността на своя образ.

Драмата например почива върху едно цялостно действие, което чертае кривата от завръзката до развръзката. И ако тази цялостност е възможна, то е само защото авторът е анализирал събитията, послужили му за житейски материал, като е отхвърлил редица действия, за да предпочете едно. Тъкмо поради този своеобразен анализ драмата не може да бъде идентифицирана дори с най-сходното ѝ явление в живота. Изкуството не може да избегне анализа и когато си позволява повече от обикновеното. Индийската богиня на танца се изобразява в скулптурата с три чифта ръце. Това са шест момента от движението на ръката при танца. Дори да си беше позволил двойно повече, художникът нямаше да повтори движението на ръката. Затова и от гледище на формата той е трябвало да анализира движението, за да създаде синтетичен образ.

Наличието на анализ в изкуството е елементарен факт. Всеизвестното обстоятелство, че вследствие на този анализ се получават особени образи, трябва да бъде някак обяснено. Но в случая за нас е важно да подчертаем, че никаква помощ няма да окаже твърдението: предмет на изкуството са „явленията като цяло, в такъв вид, в какъвто те съществуват в действителността, без да се разчленяват“. Още по-малко подобно определение би могло да ни обясни онези синтетични образи в изкуството, които не съответствуват на явленията във „вида, в който те съществуват в действителността“.

Ако изходната точка на естетиката не бива да се търси нито в предмета на художественото изображение, нито пък в някаква особена синтетичност на предмета, то остава открита още една възможност — да се

приеме, че изкуството о п о з н а в а такива страни на живота, каквито науката не може да обхване.

Най-напред да се попитаме: към какви страни на действителността е насочено най-вече художественото познание? Не е трудно да си отговорим по приетия вече начин: главно към човека. Но какво е тук специфичното, след като и науката се интересува живо от човешкото съществуване?

Разбира се, изкуството проявява особено предпочитание към редица страни на човешкия живот — нравствените, политическите, интимното светоусещане и пр. Но въпросът очевидно не е в споменатото предпочитание, защото тези страни на човешкия живот могат да се разглеждат и от науката. Трябва да се потърси такава сфера, по отношение на която науката е „некомпетентна“. Иначе не бихме могли да приемем предмета на отражение като корен на художественото своеобразие.

Единственият смислен отговор е: и н д и в и д у а л н о т о. Науката е по принцип способна да ни даде знание по всички въпроси, които се докосват до човешкия живот. Тя не се интересува само от онези белези, които създават неповторимостта на явленията. Следва ли, че те са предмет на опознаване за изкуството?

Вярно е, че в образите на изкуството често се срещаме с характери, които действуват „като живи хора“; вярно е, че когато отсъствуват такива характери (в лиричните, камерните и др. п. жанрове) те се заменят от живия лиричен герой; вярно е най-сетне, че в изкуството придобива изключителна важност „собствената логика“ на героя, за която говорят и Гьоте, и Хегел, и Ленин. Заблуждават се обаче онези, които мислят, че това решава спецификата на изкуството. Защото въпросът е дали тази особеност е „сама по себе си“ художествена, дали индивидуалното е предмет на опознаване за изкуството.

Надали някой ще се наеме да оспорва, че индивидуалните образи в изкуството се добиват не само чрез наблюдаване на това как различните хора живеят, но често и чрез пряко възпроизвеждане на прототипове, модели и пр. Винаги обаче художникът е принуден да подбира — било отделните белези на своя бъдещ образ, било пък неговия прототип. Ако изкуството е предопределено да опознае „индивидуалното“, какво налага подбора — нали в с е к и човек е нещо индивидуално-неповторимо?

На този въпрос може да се отговори от три аспекта. Единият е така наречената „вътрешна тема“ на автора, т. е. неговата лична склонност към едни или други страни в живота. Вторият е изобразителните и изразителните възможности, които някои хора предоставят на художника. Но тези два аспекта в случая не са тъй интересни за нас, понеже от тях не може да се открие дали художникът пристъпва към индивидуалното в света с намерение да ни даде знания за него. Остава третият аспект. Казва се: изкуството има за предмет не просто индивидуалното, а това как чрез индивидуалното се проявява съществените (типичното, универсалното и пр. — тук думата не е толкова важна). А тъй като хората се различават по това, че у едни съществените (типичното) се проявява по-ярко, а у други се долавя по-трудно — то изкуството ще предпочете естествено да отразява онези индивиди, които са „по-типични“.

На пръв поглед тук се открива нещо приемливо. Особено като се прибави, че изкуството има извънредно голям афинитет към онези проявления на индивидуалното в живота, които изразяват съществените тъкмо защото са „изключения“, защото са ярки и необикновени. По този повод

Аристотел казваше: „Трябва да се предпочита невъзможното, което изглежда вероятно, пред възможното, което се струва невероятно“ („Поетика“, гл. 24).

И все пак, ако изкуството имаше за задача да ни дава знания за това как индивидуалното в живота проявява същественото, то трябваше да се стреми винаги към добиване на адекватност за индивидуалното. А забелязваме друго. Художникът си позволява голяма свобода да видоизменя индивидуалния облик на живия човек. Това той не би си позволил при положение, че се стремеше да ни даде знания за конкретно-индивидуалното. Обстоятелството, че художникът съкращава, изменя и заменя чертите, присъщи на индивида в действителността, като стига до такива техни съчетания, които са търпими единствено в изкуството — може да означава само едно: че той е задължен да ни дава знания не за индивидуалното, а за съществено. Възниква обаче въпросът: нима чрез художествената творба не разпознаваме съществено в индивидуалното? И това е безспорно така. Ала трябва да различаваме основно две неща.

Едно е изкуството да ни дава знания за конкретно-индивидуалното, изразяващо съществено в живота, а друго — стремежът да се покаже съществено чрез индивидуализиран сетивно-възприемаем образ. В първия случай художникът би бил длъжен да отразява адекватно индивидуалното, а във втория — само да го наподобява. Не е трудно да се докаже, че изкуството е предразположено по-скоро към наподобително отражение на индивидуалното. Затова собствено, когато четем роман или гледаме картина, за нас не е важно дали творбата ни дава вярно, точно знание за случката или събитието, дали литературният характер е съществувал наистина в живота и дали (ако е историческа личност) е вършел всичко точно тъй, както ни го представя авторът. Отделните подробности и случайности в изкуството могат да бъдат приемани или отхвърляни не според автентичността им, а съгласно съществено, отразено в творбата. Понеже става дума за разграничаване на изкуството от науката, следва да се каже, че понякога тъкмо ученият е длъжен да дава знания за конкретното, индивидуалното и това, как чрез тях прозира необходимостта. Още Аристотел казваше:

„Ясно е от казаното, че задачата на поета е не да говори за действително станали събития, но за такива, които биха могли да станат и то — възможни по вероятност или необходимост. Така щото историкът и поетът се различават не по това, че единият говори в стихове, а другият — в немерена реч. Защото би могло и съчиненията на Херодот да се сложат в стихове и въпреки това те биха си останали точно такава история в стихове, каквато са и не в стихове. Съществената разлика обаче се състои в това, че единият говори за действително станали събития, а другият — за такива, които биха могли да станат. Вследствие на това поезията съдържа повече философски и сериозен елемент, отколкото историята, понеже поезията изразява предимно общото, а историята — частното. Общо е това кой да е човек да говори или върши едни или други неща по вероятност или необходимост. Към това се стреми поезията, въпреки че дава имена на действуващите лица. А частно е например извършеното от Алкивиад или случилото се с него“ (гл. 9).

Нужно е, разбира се, да се припомни, че Аристотел е имал предвид историята в люлчения ѝ период. Освен туй цялата „Поетика“ ни доказва,

че нейният автор не бива да бъде подозиран в неразбиране на художествената индивидуализация. Тъкмо обратното — цитираният пасаж се отнася и до онези случаи на индивидуализация, когато художествените образи не се съгласуват с живите човешки индивиди. Работата е там, че както в античността, така и днес индивидуализацията в изкуството има предназначението по един особен, присъщ само на художествения образ начин да разкрие това, което „би могло да стане“. Тази цел художникът не изменя дори когато използува действително станали събития или конкретни белези и на действително съществуващи хора. Ето защо, конкретното и индивидуалното в живота е предмет на изображение, но не и предмет на опознаване за изкуството.

Към този извод може да се прибави и казаното в предходната глава: индивидуализацията (т. е. отразяването на индивидуалните черти и прояви от живота във връзка със съществения им съдържание) не е „сама по себе си“ художествена. Тя придобива художественост. И това е според мен достатъчно, за да се подчертае категорично, че индивидуалното в живота и неговото отражение от изкуството не е основата за обясняване на художествената специфика.

А защо все пак в изкуството се създават образи, които напомнят живия човек? Защо художествените образи са „във формата на самия живот“, а историческите знания — не? Как изобщо да разбираме израза, дошъл от Хегел: „във формата на самия живот“?

Тези въпроси, които собствено са производни на въпроса, — защо отразяваното от изкуството се разполовява на изобразявано и опознавано — трябва да намерят някаква друга основа за обясняване.

Каза се вече — по принцип всички съществени страни на човешкия живот могат да бъдат опознати и от науката. Оказва се, че тъкмо съществения в живота, а не неговите конкретно-индивидуални прояви, е предмет на опознаване и за изкуството. Ала има място и за още едно предположение. У Бертолд Брехт се намира и такова изказване:

„Задачите на науката и изкуството съвпадат по това, че са призвани да облекчат живота на човека; науката се занимава с източниците на неговото съществувание, а изкуството — с източниците на неговото развлечение“.[1]

Не следва ли от това, че има известна разлика в „сферата на познавателна компетентност“ за науката и за изкуството? Тук може да се прибави и твърдението на някои автори, че единствено изкуството можело да ни даде познания за човешкия живот и окръжаващата го природа като носител „и на определени естетически качества“.[2]

Позволено е засега да не се впускаме по определението на тези „естетически качества“. Всеизвестно е, че те засягат красивото, грозното, трагичното, комичното и други подобни страни на живота. Тъкмо тези страни са свързани и с удоволствието или развлечението, за което намеква Брехт. Истина ли е, че изкуството има някаква особена познавателна компетентност по отношение на тях? На такова запитване и без затруднение ще се отвърне, че доколкото става дума за добиване на знания —

---

[1] Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, „Sinn und Form“, I Brecht-Sonderheft, Berlin, 1954. § 20.

[2] Срв. напр. В. Ванслов. Содержание и форма в изкусстве, изд. „Искусство“, Москва, 1956 г., гл. 1.

какво наричаме комично или трагично, в каква зависимост всяко от тях влиза в останалите явления на действителността и т. н. — естетиката и психологията никак не отстъпват на изкуството. Ако Ванслов и др. твърдят, че единствено изкуството отразявало така наречените „естетически качества на действителността“, те вероятно мислят една друга страна на въпроса, която съвсем произволно пренасят върху познавателния предмет на изкуството. Наистина, докато естетиката е в състояние да ни докаже „какво е красотата“, а психологията — какви преживявания тя събужда у човека, то произведенията на изкуството ни показват „кое е красиво“. Един естетически или психологически труд също може да изисква наблюдаване и изучаване до най-тънки подробности на комичното в живота, но ако самото съчинение, неговите теоретически изводи (не, разбира се, примерите) ни „напушват на смях“ това значи, че те са престанали да бъдат наука. При изкуството забелязваме тъкмо обратното — там не ни се разкриват „тайните“ на комичното или „причините на смеха“, но творбата ни кара да се смеем. Колкото и важна да е тази особеност обаче, тя не ни дава право да „монополизираме“ естетическите качества на нещата за предмета на художественото опознаване.

Според мен, Брехтовата мисъл, че науката се отправя към корените на човешкото съществувание, докато изкуството — към корените на удоволствието, не бива в никакъв случай да се схваща буквално — иначе тя би станала невярна. И изкуството си поставя въпроса „защо и как“ съществува човек, и науката се запитва на какво се дължи развлечението, което запълва част от живота на човека. Ако се очертава някаква разлика между изкуството и науката, тя не е в разделянето на тяхната познавателна компетентност, а в нещо друго. Науката наистина се стреми да облекчи човешкото съществувание чрез пряка помощ при промяната на неговите условия. Изкуството пък съдействува на човешкия живот, като придружава образите си с насладата, с удоволствието. Резонно е да се попита: как да си го обясним? И ако успеем да си го обясним, то във всеки случай няма да е чрез откриването на такава сфера, която би била от познавателна компетентност единствено на изкуството.

Това, което художникът се стреми да опознае, не може да не бъде достъпно и на научното познание. Бихме рискували да омаловажим несправедливо науката, ако обявим някои страни на съществения в човешкия живот „недостъпни“ за нея. Вярно е, че при конкретен етап от развитието на научното познание не могат да се обхванат всички страни на човешкото съществувание. Но по принцип за науката са достъпни всички въпроси, засягащи различните същностни степени на света (включително и на изкуството и на останалите идеологически форми). Що се отнася до единството между лично и обществено, до индивидуалната проява на социално-човешката същност — и тя се опознава от науката, стига да представлява по-траен интерес. Доказателство са многото научни летописи и биографии за различни исторически личности. От друга страна, когато изкуството изобразява личното и индивидуалното, въпросът за автентичността загубва значението, което му се отдава в науката.

Съображенията, които бяха изказани, както и други, които нямах възможност да изложа, ме доведоха до извода, че изкуството не притежава в действителността такава сфера на опознаване, спрямо която науката да е „некомпетентна“. Следва, според мен, да се отхвърли решително и твърдението, че за специфичност в предмета на художест-

веното отражение можело да се говори само доколкото се простирал върху някаква сфера, вън от познавателната компетентност на науката. Предметът на изкуството има своеобразие, макар да не се разпростира върху такива явления или страни на света, за които науката не можела да ни даде знания.

За това свидетелствува най-напред обстоятелството, че единствено при изкуството откриваме различие между изобразявано и опознавано. Наличието на предмет за изображение трябва да бъде „с нещо" обяснено. Очевидно е, че логиката не позволява това „нещо" да бъде самият предмет. По-нататък може да се забележи, че изкуството се стреми да опознае не всички страни на човешкото съществувание. Елементарен факт е, че поетът не ни дава знания за причините и последиците на действителния порок в сърцето, а с особено старание се рови в причините, които предизвикват „сърдечните" болки в преносния смисъл на думата. Този факт, тъкмо защото е елементарен и може да се илюстрира със стотици томове мерена реч, налага да бъде „с нещо" обяснен. Но това „нещо" и този път няма да е предмета на отражението, тъй като за цялостния жив човек е много по-съществено здравето на сърцето от настроението на любимата. Най-сетне дори в онези произведения, които обхващат епохата на по-широко платно, се забелязва, че вниманието на художника по принцип се задържа най-вече от емоционално-нравствените проблеми. За художника е недостатъчно да отрази един или друг материален фактор на живота. Той ще може да „внесе" този фактор в творбата си само когато опознае неговите последици в нравите, политиката, вярванията и чувствата на хората. В противен случай знанията за материалния фактор (да речем — закона за принадената стойност) ще бъдат чуждо тяло в изкуството, излишни за него. Вярно е, че от художествените творби се черпят познания и за материалните условия на живота (примерът с Балзак, посочен от Маркс и Енгелс). Но също тъй вярно е, че икономическата природа на капитализма се разпознава по косвен път — чрез знания за нравствеността (историята на Сезар Бирото), за човешка страст (Гобсек) или за двете едновременно (братовчедката Бета). Тук несъмнено се разкрива една друга особеност на предмета на художественото отражение. Но и тя не предполага опознаването на недостъпни за науката страни на живота. Следователно трябва да се обясни пак „с нещо друго". Този пасаж може да завърши, като се изрази известно съмнение дали изобщо е удобно да се употребява понятието „предмет" за изкуството в такъв смисъл, в какъвто се употребява за науката. Но за това ще стане дума пак.

До тук стои все още открит въпросът: защо имаме два рода познание (научно и художествено)? И въпросът се сякаш усложнява от това, че изкуството не притежава някаква собствена (в смисъл недостъпна за науката) сфера на опознаване. Иначе би било много по-лесно на теоретиците. Биха спестили споровете си. Та кой днес би се затруднил да каже защо съществуват поотделно анатомията и физиологията? Но различията между наука и изкуство са изглежда не така прости. Естетиката няма да спечели нищо, ако се потруди за „опростяването" им. Ала за сега — заключението:

Своеобразието на изкуството не може да се обясни с предмета на художественото отражение, тъй като особеностите на самия предмет

трябва да се обяснят с нещо друго. Следователно отразяваното не може да бъде изходна точка на естетиката. Дали не бихме открили изходната точка в отразяването (процеса на отражението)?

3

Столетия наред в теорията се разисква върху понятието „катарзис“, оставено от древността. Ако преди три-четири десетилетия се ширеше тъй наречената теория на „вчувствуването“, то днес все повече си пробива път учението на Б. Брехт за отчуждаващата роля на театъра (Verfremdung-Effekt). С други думи, твърде често естетиката се е натъквала на въпросите около възприятията на художника или на публиката (сиреч на въпросите около отразяването), като в тях е търсила опора за обясняване на спецификата на изкуството.

Вярно е, че подобен стремеж се съпътствуваше от известна психологизация на естетиката. С особеностите на отразяваното мнозина (например добре известният у нас Йоанес Фолкелт) се опитваха да „опровергаят“ познавателната природа на изкуството, да се опълчат срещу „теорията на подражанието“. Но подобни опити си остават в неприключилата сметка на идеалистическата психология. Как обаче стои въпросът с нашата, с марксическата психология? Тя, подобно на естетиката, се намира в особен етап на развитие, когато се търсят пътища за материалистическото преосмисляне на натрупания материал. Няма никакво съмнение, че и тази задача ще бъде осъществена. Не означава ли това, че рано или късно ще съумеем с нейна помощ да открием основата на художественото своеобразие в отразяването (т. е. в художественото възприемане на действителността)? И не се ли забелязват първите обнадеждаващи признаци в свързването на изследванията върху изкуството например с учението на И. П. Павлов за двете сигнални системи?

Както е известно, видният руски физиолог разкри материалната обусловеност на сетивното и на мисловното познание у човека като стигна дори до там, че раздели хората на два типа — един, при който преобладава първосигналната дейност, наречен условно „художествен“, и друг, при който взема връх мисловната дейност, наречен „научен“. Тези термини дадоха основание на някои да възродят учението на Баумгартен, според което изкуството се отличавало от науката, защото имало чувствен (сетивен) характер. Този път възгледът бе преоблечен в терминология, заимствувана от материалистическата психология, респективно физиология на висшата нервна дейност. Но работата по същество не се промени. Както преди време съвсем основателно забеляза Г. Т. Фехнер, възгледът за чувствената (а според сегашната терминология — „първосигнална“) природа на изкуството дава неограничени пълномощия на психологията да търси и „обяснява“ художествената специфика. . .

Трябва да се подчертае дебело: който приема първосигналната дейност за изходна точка, обясняваща художественото своеобразие, трябва по необходимост да обяви мисленето за чуждо тяло в художествения процес. А това би значило да се постави под съмнение познавателната пълноценност на изкуството, тъй като разполовяването на човешкото познание на две сигнални системи се дължи както на непосредствената близост на първата до обективните явления, така и на нейната ограниченост. Сигналните системи са две, защото първата от тях не може да проникне „зад границите на емпиричния факт“, макар да предполага непосредствен допир с него.

Художественото творчество ни убеждава, че при него „сетивните данни“ (чувственото) имат изключително голямо значение, без обаче от това да следва, че и мисловното познание няма също такова голямо значение за образа. Съществува например „логика“ на сетивните данни в изкуството. И това е специфичен момент. С останалите неща в живота работата стои съвсем другояче. Там сетивните данни се получават от обективни свойства на предметите, които не са предварително „подготвени“ за окото или ухото на човека. При приложените и особено при изящните изкуства обаче обективните свойства на „предметите“, на „вещите“ (скулптурна работа, картина, изпълнение и т. н.) са по-скоро о б е к т и в и р а н и, те са „подготвени“ от творческата личност и са предназначени за едно или друго п р е д в а р и т е л н о п р о е к т и р а н о въздействие.

Художникът е длъжен да създаде образ, който ще започне въздействието си върху зрителя или читателя чрез чувственото (първосигналното). Но това не значи, че „проектирането“ на въздействието се извършва само по първосигнален (сетивен) път.

Отдавна е известен изразът: „Майсторът проличава най-първо в ограничаването“. Работата е там, че ограничаването на сетивните данни в творбата предполага и мисловната дейност на художника — съобразяването. Именно чрез съобразяването (а не само чрез „почувствуването“) художникът може да създаде такава възприемаемост на творбата си, която да постави пред читателя, зрителя или слушателя един съществен въпрос на „сърцето и ума“. Поетът не само чувствува, но и мисли дори върху римата си. Драматургът не би могъл да мине без мисленето и когато разпределя материала си и изгражда композиционната цялост на творбата си. Ако мисленето съпровожда такива страни на творчеството, като създаване на възприемаемостта им, то какво остава до идейно-мисловното съдържание на образите в изкуството? Защото художествените творби не са сбор от сетивни данни, а единство от емоционално и мисловно. Разбира се, своеобразно единство, което бе особено сполучливо изразено в едно двустишие на Фонтан:

O lerne denken mit dem Herz
Und lerne fühlen mit dem Geist[1]

Това особено единство на емоционално и интелектуално в художествения образ не би могло да бъде обяснено, ако за изходна точка се вземе една от степените на човешкото познание — било сетивната, било рационалната. Не би могло да се обясни и с двете едновременно, ако не се открие онази основа, която причинява специфичното им съчетание в изкуството. Ясно е, че основата ще трябва да се потърси другаде.

Отразяването като „изходна точка“ или по-точно — намесата на психологията при обясняване на художествените явления разполага с три аспекта. Единият засяга психическата дейност на творческата личност; другият — психологическия разбор на характерите и настроенията, създадени в творбата, и третият — преживяванията на читателя (зрителя, слушателя).

Вторият и третият аспект са предварително обречени на теоретическа несамостойност. Така психическото поведение на характерите (респек-

---

[1] Учи да мислиш със сърцето
и да чувствуваш с ума.

тивно вложеното настроение) в художествената творба не може да бъде обявено за основа на цялостната художествена специфика, тъй като то е в редица зависимости: от закономерностите на материала, от метода на художника, от „свръхзадачата“ (главната идея) на произведението и пр. Освен това поведението на характерите в изкуството е по същество аналогично на поведението (респективно настроенията) на реалните хора. В този пункт има своеобразност, но тя е свързана по-скоро с начина, по който е предадено поведението на характера, отколкото със самите му преживявания. Мъртвешките сенки на Лукулус и неговите съдии не се срещат в живота, но всяка от страните на поведението им е всъщност отражение на някоя от психическите прояви в действителността. Намесата на психологията в този случай помага само доколкото става дума за едно убедително или неубедително мотивиране на постъпките, но тя става безсилна, когато се постави въпросът: защо в изкуството се използуват именно такива особени похвати и средства, чрез които се предават преживяванията на героите?

Психологията не може да отговори и на въпроса защо в изкуството не се мотивират често тъкмо най-необикновените прояви в поведението на героя. Нерядко писателят, когато ни поднася някакъв характер със странности в поведението му, просто ни изправя пред „свършен факт“, без да се чувствува задължен да изясни основанията си. Островски има един герой (Мамаев), който обича да поучава хората и тази страст го е обзела до невероятна степен. Това става основа на множество комедийни недоразумения. С други думи, авторът мотивира постъпките на героя си с една страна от поведението му, която приема бездоказателствено и то в такава степен, в каквато тя не се среща. Тази особеност в изкуството не може да бъде обяснена с психологията.

Същото се отнася и до проблема за отсъствието на пряк психологически анализ в художествения образ. Напоследък се употребява пак терминът „пряк психологически анализ“, като се свързва с онези епизоди (главно в белетристиката), в които авторът остава „насаме с героите си“. Тогава писателят ни разказва какво и как мисли героят, какво чувствува, предава неговата „вътрешна реч“ и пр. Но този термин е условен, тъй като в буквалния смисъл на думата пряк психологически анализ няма в изкуството. Художникът е задължен да анализира пряко своите прототипове (модели и пр.) в живота, но в художествената творба анализът се предава косвено. „Вътрешната реч“ се изразява „дословно“, а не се подлага на пълен разбор; ако трябва да предаде яда на героя си, белетристът не започва от определението на това чувство, а го свързва с някакъв жест (смачкване на хартия, удряне с юмрук по масата и т. н.) или някаква гримаса. Това важи в многократно по-голяма степен за другите изкуства (особено изобразителните). Съвсем очевидно е, че психологията няма да може да ни разясни тази своеобразност, тъй като тя се отнася не до преживяванията, а до художественото им пресъздаване.

Възприемането на художествената творба от зрителя (читателя, слушателя) също не може да бъде обявено за основа на художествената специфика по простата причина, че внушаването на идеи и чувства върви не от публиката към творбата, а обратно.[1] Освен туй всичко онова

---

1 Има се предвид непосредственото въздействие, при което наистина чувствата и идеите преминават от творбата към публиката. Тук не става дума за задължението на художника да се „учи“ от публиката си и да се „съобразява“ с нея. То е свързано с друга особеност.

„повече“, което зрителят припише на творбата, без тя да го притежава, остава за сметка на произволността и няма съществено значение за своеобразието на изкуството.

Психологията може да помогне, когато се изследва емоционално-мисловният резултат, постигнат от творбата. Но това още не означава, че тук прозира някаква „основа“ за спецификата на изкуството. Интересно е, че теорията на Бертолт Брехт за така наречения „отчуждаващ ефект“ е свързана тъкмо с тази страна на творчеството (с резултата). Но Брехт обосновава своята теза главно не по психологически път, а като се опира на общественото предназначение на изкуството. В своя бележит театрален „Органон“ той писа:

„Радост за нашето време е, че се осъществяват тъй много и разнообразни преобразувания на природата. . . Ние казваме: у човека е (заложено) много, но и много може да се направи от него. Той не трябва да остане такъв, какъвто е. Той трябва да се наблюдава не само такъв, какъвто е, но и какъвто би могъл да бъде. Ние трябва не само да изхождаме от него, но и да подхождаме към него. Това означава, че аз, представлявайки всички ни, не бива да се поставя просто в неговото положение, а трябва да му се противопоставя. Затова театърът трябва да ни отчуждава от това, което показва“[1].

Както и да се отнесем към този възглед, остава безспорно, че той не е психологизиране на теорията. Напротив, недвусмислено ни се подсказва, че самият психически ефект на „отчуждаването“ подлежи на обяснение с „нещо друго“ — със задачите на изкуството в наше време.

Що се отнася до споменатия първи аспект на психологическата намеса — да се потърси основата на художествената специфика в работата на творческата личност — той търпи редица възражения. Ще посоча онова от тях, което ми изглежда по-характерно.

Художествените преживявания на творческата личност не могат да бъдат принципиално различни от преживяванията на останалите хора. Иначе изкуството щеше да е недостъпно за другите, освен за собствените си създатели. Ако в творческата работа по необходимост се проявяват в по-засилена или в по-слаба степен някои психически дейности (въображение, емоционална памет и пр.), причината за това са *изискванията на творчеството, а не особеностите на личността*. Не изкуството се пригажда към таланта, а обратно — талантът към изкуството.

Следователно, макар намесата на психологията да е понякога необходима за доизясняване на странични въпроси на творчеството, *тя не е в състояние да проникне до корена на художествената специфика*. Иначе казано, отразяването не ни предлага изходна точка за естетиката, доколкото неговата художественост предстои да бъде „с нещо друго“ обяснена.

4

Художественото своеобразие на различните психологически дейности зависи главно от това дали те са впрегнати за направата или възприемането на някакво художествено произведение. Ала създаденият образ (картина, изпълнение, стих и пр.) не е просто проводник между преживя-

[1] Bertolt Brecht, Kleines Organon für das Theater, § 46.

ванията на художника и съзнанието на зрителя (читателя). Какво точно е мислил и чувствувал творецът, когато е правил творбата си, е въпрос, интересуващ обикновено само специалистите и пристрастените любители. За публиката самото произведение е единственият достоверен носител на мисли, чувства и идеи.

Границите между различните изкуства, както и качественото различие между изящното творчество и останалите обществени явления се забелязват също не чрез изразените чувства, мисли и преживявания, а чрез израза (творбата). Идейното съдържание на едно стихотворение може да се открие и другаде. Затова собствено казваме, че изкуството е отражение на живота. Своеобразието е свързано с туй, че идеите са вложени в особена творба, която разполага с възможност да ги пренесе по-нататък, да „заразява“ с тях читателите.

Разбира се, особеностите на изкуството не са свързани само с това, че е създадено произведение, „заразяващо“ публиката с чувства и мисли. Аналогична функция могат да имат и някои други прояви (вестникарска статия, обикновен разговор, личен пример и пр.). Работата е там, че самото произведение съдържа своеобразие, което се транспонира както върху психическата дейност на този, който го създава, така и върху настроенията и мислите на онзи, който го възприема.

С други думи, изследването на художествената специфика ни задължава да не останем до психиката на твореца или читателя (зрителя, слушателя), а да обърнем внимание главно на художествената творба, в която или във връзка с която се преплитат всички своеобразности на изкуството.

Този извод е от методологическо значение, макар че е още недостатъчен. Недостатъчен е, понеже основата на художественото своеобразие трябва да се дири фактически от тук насетне.

Особеностите на художествената творба не могат да бъдат дори изредени в статия като настоящата. Но тук могат да се разгледат някои от тези особености, които най-определено ще ни подскажат дали между тях трябва да се търси изходната точка на естетиката. Разбира се, на първо място са особеностите, свързани с познавателното значение на художествената творба. Към тях се отнася и типизацията, която е една от най-ярко различимите закономерности на художествения образ.

До тук нито за миг не поставихме под съмнение познавателната роля на изкуството. Пък и в нашата естетическа дискусия би било излишно да се връщаме към безспорното за марксизма положение, че изкуството е „субективно отражение на обективната действителност“. Но трябва да се възрази решително на мнозина автори, които се боят да направят разграничение между познавателната роля на научното понятие и на художествения образ.

Ако изкуството може да поставя същите въпроси, каквито възникват в обществените науки, без да се накърнява неговата самостойност, то е защото има друго познавателно предназначение. Ако дори най-изчерпателното научно изследване на художествената творба (респективно на това, което е отразила от живота) не може да я замени, то е защото изкуството се обляга не толкова на изследване на въпросите, колкото на тяхното въплъщаване. Ще се родеем с опростителството винаги, когато говорим за „значение“, „система“, „предмет“ и пр. в изкуството и под това разбираме същото, каквото тези понятия означават за науката. В художествената творба откриваме някои ярки своеобразности на отра-

зеното, които трябва открито да изтъкнем, макар че те нарушават някои стеснени представи за изкуството, от които ни е трудно до ден днешен да отвикнем.

Във връзка с предмета на изображението вече се спомена, че художествената творба не преследва установяване на фактите и добиване на уточнени знания за тях. С други думи това, без което науката не може да съществува, не е задължение за изкуството. Никоя художествена творба не става по-добра от увеличаване на нейната документалност, дотолкова научното съждение винаги губи почва при нейното намаляване или отстраняване.

Освен това знанията в изкуството придобиват винаги к о с в е н а истинност. Това ще рече — главната грижа на изкуството не е да ни научи „кое, как и къде е станало“, а да ни покаже вероятното в живота и неговите последици. Художникът се опира на вероятното в живота и при две, тъй да се каже, полюсни прояви на изкуството: когато се твори съобразно жанровете с по-голяма близост до документалността и когато се прибягва към намесата на фантазно скроени образи.

При сродните с научните знания жанрове на изкуството (романизованата биография, игрален филм върху определени събития, творба върху научни открития и пр.) се забелязва, че художествената яркост е често свързана с по-малко или по-голямо пожертвуване на документираността заради вероятността. Романистът не би могъл да ни представи историческата личност художествено, ако не навлезе чрез п р е д п о л о ж е н и е в неустановени и неустановими „факти“. За отбелязване е, че тъкмо подобни „факти“ по вероятност задържат най-много вниманието на възприемащия. Няма да е пресилено да се каже, че на тях се опира до голяма степен художественото въздействие на творбата. Когато искаме да си дадем сметка какво у х у д о ж н и к а Стефан Цвайг ни е харесало при неговия биографичен опит върху Жозеф Фуше, неволно ще си спомним не грижливо документираните събития, а ярко обрисуваната уродлива особа, злъчността, удивителната хитрост, изобщо психическото поведение на героя, свързано с нечистите политически сделки. Предполага се, че Цвайг е положил много усилия да събере и автентичен материал. Но х у д о ж е с т в е н а и с т и н н о с т за нас си остава онова в е р о я т н о поведение на Фуше, което писателят не е могъл д о к у м е н т а л н о да установи, но е могъл по аналогичен път житейски да изучи.

Същото е и с коренно различните жанрове в изкуството, свързани с фантазните приумици. На пръв поглед там преобладава н е в е р о я т н о т о. Героинята на подобен разказ може например да получи някакви капки за очи и изведнъж да започне да вижда „като през особен ренгенов апарат“. Нищо от нея няма да остане скрито. И тя ще наблюдава „празните глави“ на франтовете от своята компания. Подобен разказ наистина бе написан (Св. Минков). Но в случая е важно, че в него и стотиците подобни произведения невероятното е само привлекателен изказ на вероятното, чрез което започва и художественото въздействие. Ако фантазните приумици на художника се раждаха на пълен произвол, ако не бяха в последна сметка правдиво отражение на вероятното в живота, тогава щеше да се прекъсне въздействената сила на творбата. Споменатата сатира придобива художествена стойност не само и съвсем не главно затова, че авторът се е „досетил“ за нещо

невероятно (това би могъл да направи всеки човек с нормално въображение). Творческият елемент започва от свързването на необикновеното и фантазното с действителното съществуване на високопоставени глави със съмнителна вместимост и с вероятното поведение на бившата кривогледа госпожица, за която доходите на Жан компенсират липсата на мозък. Така и тук художествените знания проявяват твърде голяма своеобразност в сравнение с научните — проявяват своя косвен характер.

Важно е, че познавателното значение на художествения образ с течение на времето разширява своя обсег, докато научните знания обикновено го стесняват. При науката винаги съществува стремеж да се запълнят празнотите, дължащи се на ограничеността на конкретната степен от човешкото познание. И това става най-често като се „разширява" значението, което имат достигнатите научни открития. За да се извлекат всички възможни изводи от едно научно определение, обикновено то се разпростира (повече хипотетично) върху още непознатото. Впоследствие, когато бъдат открити нови истини, познавателното приложение на старите обикновено стеснява своя обсег.

В изкуството, напротив, с течение на времето истината за човешките отношения и преживявания добива по-широк смисъл, често неподозиран от самия автор. Франсоа Рабле навярно не е предполагал, че някои епизоди от неговата художествена книга „Гаргантюа и Пантагрюел" ще послужат и по-късно за „напомняне" срещу схоластическата тъпота, която с други средства и форми прониква и след изкореняването на феодализма. Тази особеност на творбите е свързана с богатството от асоциации, която всяка нагледна художествена истина подбужда. Така се разкрива и една „съседна особеност".

При пресъздаване на историческата действителност художественат творба може да потърси по-скоро истината за сегашното, отколкото з миналото. Подобно нещо за историческата наука е вредно. Известна съдбата на школата, създадена от академик Покровски. Като си служеше с марксическа фразеология, тази школа подчертаваше, че историята трябва да преценява събитията от миналото, като ги сравнява и преценява съобразно по-късните явления, съобразно съвременността. Доведена до логическия си край, подобна теза правеше историята ненаучна, тъй като явление, което — измерено със сегашна мярка — е безсмислено и ненужно, за своето време е могло да бъдé много полезно. А ето че художникът често използува историческите мотиви, за да вложи в тях моралната и естетическата мярка на своето време. Това се забелязва и в миналото (таблата на Давид, драмите на Волтер), откриваме го и в съвременното творчество (например „историческите" творби на прогресивния писатер Фойхтвагнер). . .

Биха могли да се посочат още редица своеобразности на творбата, свързани с нейното познавателно значение. Интересно е да се установи как изкуството поддържа известна система в образите си, след като му липсва систематизираността, присъща на науката. За естетиката представлява немалък интерес и обстоятелството, че от една страна, изкуството не отстъпва на науката по дълбочината на проблемите, които поставя, а от друга — в него се забелязват творби с твърде неопределена познавателна насока (орнаменти, капители, приложни резби и пр.). Но изложението ни няма за цел да се спира върху тези прояви на художествената

специфика. Изброените до тук особености ни позволяват да стигнем до търсеното заключение.

Най-напред от казаното забелязваме, че има различие в познавателното предназначение на науката и изкуството. И проявите на това различие ще има тепърва да бъдат констатирани все повече и повече. Бихме ли могли обаче с някоя от тях да започнем изследването на художествената специфика? Ще открием ли сред тях желаната изходна точка?

Колкото и да удължаваме списъка на споменатите особености, до каквито и тънкости да стигнем при тяхното изследване, все ще си остане обстоятелството, че разглеждаме в какво се състои, а не на какво се дължи познавателното своеобразие на изкуството. Разбира се, това е също една от грижите на естетиката. Но както вече няколкократно се отбеляза, сега от теорията се иска да открие причината, преди да се обхванат подробностите на последицата.

Казваме, че знанията в изкуството придобиват косвена истинност или пък че познанието в художествената творба не е подредено в такава система (от знания, изводи, аргументи), каквито то по необходимост притежава в научното съчинение. Но естетиката ще изпадне в едностранчивост и ненаучност, ако побърза да каже: „Своеобразието на изкуството произтича от това, че неговите знания притежават „косвена истинност“ или че неговите произведения нямат систематизираността на научните“. Веднага подобно твърдение ще бъде присрещнато с въпроса: как и защо се е получило така? Може да се „допълни“: самата действителност предлага известни основания за косвеното предаване на знанията. Вярно е, но това не ни помага. В обективната действителност има и такива страни, които е достатъчно да се изобразят точно, за да се получи порнографски образ. В обкръжаващия го свят художникът намира повече материал за натуралистическо копиране, отколкото за творческо пресъздаване. Защо все пак това не влиза в кръга на художествената специфика, а по-скоро ни отдалечава от нея? Ясно е, че ако несе подири някакво друго основание, което би обяснило и самите тези особености на художествената творба, естетиката би влязла пак в познатия омагьосан кръг, от който бе изтръгната.

Това заключение се отнася и до една такава съществена особеност на художествената творба като типизацията. Някои съвременни естетици-марксисти (напр. Валтер Безенбрух)[1] направиха вече опит да подчертаят типичното като основа, която могла да свърже всички категории на естетиката, т. е. да обясни своеобразието на изкуството. Но според мен подобен опит ще завърши с неуспех, поради следните обстоятелства:

а. Типизацията е наистина особеност, присъща на всяко художествено произведение. Една от основните причини за това е, че без типичното е невъзможен контактът между художника и публиката. Ако вземем нарочно за пример едно интимно стихотворение, ще забележим, че то е написано по твърде конкретен повод — очите на любимата, раздялата, срещата при лунна нощ и пр. Поетът споделя с нас тъгата, навеяна от раздялата. От своята раздяла със своето момиче. Но ние не сме виждали никога очите на възлюбената на Хайне, нямаме никакви основания да смятаме уместна или не неговата скръб. Защо четем стиховете му? Ако

---

[1] Walter Besenbruch, Zum Problem des Typischen in der Kunst. Versuch über den Zusammenhang der Grundkategorien der Aesthetik, Weimar 1956.

поетът дори в тези строго „лични“ стихове би изразил с а м о, е д и н-с т в е н о с а м о своето чувство, ако той не бе докоснал и разкрил неговата общочовечност и характерност, тогава творбата му щеше да се окаже ненужна. В живота на отделния човек съвсем дребни неща придобиват особено голям емоционален смисъл. Когато поетът се докосне до тези „дребни неща“ в собствения си живот, той е задължен да обобщи породените чувства. Иначе не би могъл да повлияе на читателя си, за когото сами по себе си, без обобщителния си подтекст, тези „дребни неща“ нямат същото емоционално значение. Ролята на обобщението като „мост“ между художника и публиката е същевременно първо негово основание. Но то не ни обяснява защо изкуството предпочита такъв особен контакт с публиката. Както е известно, обобщението се извършва не по-малко резултатно и чрез научното „отскачане (отдръпване) от единичното“. На какво се дължат предпочитанията на изкуството към типизацията?

б. Вярно е, че типизацията прониква в почти всички други особености на художествената творба. Ала връзката ѝ с останалите особености не е достатъчно доказателство, че тя е изворът на търсената специфика. В изкуството не се типизират всички явления, които позволяват това. Материал за типизиране може да представлява и засаждането на картофите по нов метод. Ала дори когато черпи материал от селското стопанство, художникът не типизира непосредствения селскостопански опит на хората. Иначе романът му щеше да се превърне в агротехническо пособие. В този случай да се приеме типизацията като о с н о в а за обясняване на своеобразностите е най-малкото прибързано и недостатъчно. Очевидно, има такива страни на художествената специфика (например — че не се типизира всичко, поддаващо се „по начало“ на подобно обобщение), които н е п р о и з т и ч а т о т с а м а т а т и п и з а ц и я.

в. Типизирането придобива художественост. Само по себе си то не е художествено. Доколкото типичното за човешките характери, отношения и преживявания е нещо р е а л н о, то може да бъде възприемано не само посредством изкуството. В науката е отколе известно, че типизирането присъствува във всяка човешка представа, а особено пък в тъй наречените общи представи. Но съвсем очевидно е, че в типизираната обща представа може да няма и помен от х у д о ж е с т в е н а типизация. От къде започва особеното за художественото типизиране? На този въпрос не можем да отговорим, ако обявим самата типизация за основа или източник и на останалите своеобразности в изкуството.

г. Индивидуализирането в изкуството е много тясно свързано с типизацията. В известен смисъл зависи от нея. Но не бива да поставяме знак на равенство между тези две страни на образа. Факт е, че художникът е в правото си да вмъкне цяла редица елементи, които няма да помагат п р я к о на типизацията, няма да произтичат от нея, но ще направят действието по-напрегнато, ще увеличат интереса към творбата. Много често индивидуализирането подпомага типизацията не чрез непосредственото пресъздаване на типичните черти, а по пътя на антитезата. Така например киносценариите най-често започват с едно събитие, което е „нарушило обикновения ход на нещата“. Защо? — Защото то ще задържи по-сигурно вниманието на зрителя, отколкото безкрайните прояви във всекидневието, които може би са по-присъщи на нещата и поради това — по-типични. Но художникът се стреми не просто да предаде типичното, а да го подчертае пред своята публика. Затова той най-често предпочита да вземе някоя подробност, нарушила по очебиен начин

типичната подредба на нещата, и чрез нея да отрази пак типичното. Това предпочитание заслужава специално изследване. Тук то ни е потребно, за да изтъкнем, че ако се опираме само на типизацията и то — като „категория“ (основно понятие) в естетиката, не ще го обясним.

Типизацията е наистина важна, дори изключително важна страна на изкуството, ала тя не може да бъде приета за основа или за източник на художествената специфика.

. . .Едва ли на теорията някой е създал повече удобства от тъй наречения метод на непълната индукция. Вземем ли предвид него, нищо не налага да се споменават още особености на художествената творба — според мен и тези, които се засегнаха по-горе, са достатъчни, за да ни доведат до извода: своеобразностите в художествената творба са следствие, а не причина. Следователно, ако естетиката е задължена да обърне особено внимание на творбата (на обективирания образ), където се пречупват всички (и сетивни, и рационални, и технологически) особености на художественото, то десеторно повече тя е задължена да подири извън отделните своеобразности изходната точка за тяхното обяснение.

5

Изкуството е част от обществената действителност. Социалният характер на изкуството и на неговата основна функция не подлежат на доказване, като всяка очевидна истина. Пък и сред представителите на нашата естетика още никой не се е одързостил да оспори това. Работата е там, че някои се помъчиха да издирят и обяснят самите обществени задачи на изкуството по обратен път — като поставиха в основата на изследването си гносеологически, психологически или дори физиологически съображения. Така например в книгата „Эстетическая сущность искусства“ А. Буров отделя специална глава, в която се присъединява към известното гледище за възпитателната функция на изкуството в обществото, но счита тази функция за следствие от особения предмет на художественото познание. На стр. 282 Буров изрично поставя въпроса дали да се приеме специфичната обществена функция на изкуството за изходна точка на естетиката и отговаря отрицателно, макар и не така изрично. И той не е могъл да отговори иначе, тъй като малко преди това е казал: „Именно от тук, от самия предмет на изкуството следва да се изведе спецификата на функцията на изкуството като функция естетическа“ (пак там, стр. 251). Вземе ли се предвид, че споменатият автор в цялата си книга говори за „предмета на изкуството“ като за „особена сфера на познавателна компетентност“, става ясно, че той иска да измести изходната точка на естетиката към гносеологията. Ако обаче поставим изходната точка на теорията в зависимост от обществената функция на изкуството, няма ли да лишим естетиката пак от собствена опора, макар този път за сметка на социологията? Да видим.

Ако марксизмът е прав, когато търси прехода от флогистоновото учение към научната химия не в някаква „съществена промяна“ на начина, по който ръждясва желязото, а в целокупните обществени условия и в особените условия на научното развитие, то още по-дебело трябва да се подчертае: никаква логика не може да попречи на естетиката да търси своеобразието на изкуството, причината за неговото различие от научното познание и останалите идеологически форми (морал, право,

политика, религия) в сложните условия на обществения живот Напротив, както историческият, тъй и теоретическият поглед върху дългогодишния художествен опит ни заставят да приемем това като най-сигурен изход на естетиката.

При историческия поглед се натъкваме на следните факти: първоначалната общност на човешкото познание, обособяване впоследствие на науката и изкуството, съжителство при определени условия на изкуството с религията, с нравственото учение, наддeляването на политически тенденции в художествените творби, превесът на комизма или на трагичните мотиви в определена епоха и т. н. Тези факти биха намерили осветление само ако се изхожда не от психиката на твореца или от гносеологическата характеристика на изкуството като познание с някаква „присъща единствено нему сфера на компетентност“, а от обществената му функция.

Наистина, ако творбата на Бах, изпълнена дори на същия инструмент в църквата „Св. Тома“, от който старият органист се е обръщал към най-съкровените чувства на богобоязливите християни, може сега да окаже не по-малко трогателно въздействие и върху един атеист — това е твърде ярко доказателство, че творбата не е „просто религиозна“, а съдържа и „нещо друго“. По-общо казано, дори когато съжителствува с другите форми на общественото съзнание, изкуството запазва своята самостоятелност. Ала защо съжителствува? Кое кара религията да е толкова чувствителна в стремежа си да подчини изкуството на теологичната пропаганда? Какво заставя политиката или моралът да търсят съдействието на изкуството, за да внушат някакви политически или нравствени идеи на публиката?

Според мен, на този въпрос бихме си отговорили само по един начин — като посочим някакво о с о б е н о п р е д и м с т в о във функцията на изкуството, от съучастието на което са заинтересовани понякога и останалите форми на общественото съзнание.

Теоретически погледнато, особената обществена функция на изкуството е най-вероятният източник на художествената специфика.

Изтъкнатото в предходната глава особено познавателно предназначение на художествената творба не може да има друго основание, освен някакви о с о б е н и обективни изисквания, поставени от обществената действителност пред изкуството. В противен случай трябва да обявим тези познавателни особености за продиктувани от „априорното аз“. А това ще рече да се откажем от всяко научно обяснение.

Споменатото по-горе предпочитание на изкуството към някои страни на човешкия живот (морално-психическите) пред други (организацията на производството, хигиената на храненето и т. н.) не се обяснява нито с „важността“ на предпочитаните или „маловажността“ на пренебрегнатите страни, нито пък с някакво „удобство“ за изобразяване, съдържащо се в обективните качества. (Какво пречи например хигиената на храненето да бъде описана с белетристични средства?!). Единствената възможност да бъде обяснено това предпочитание е пак особената обществена функция, предопределена за изкуството.

Ала до тук все още се намираме в кръга на логическите предположения. Те ни карат да изтъкнем, че изкуството нямаше да съществува като важен дял от обществения живот на човека, ако не изпълняваше функция, различна от тази на науката, морала, религията, политиката, правото. Нейното откриване минава през редица препятствия, дължащи се главно на това, че различните идеологически форми често се преплитат, намират се в из-

ключително сложна връзка помежду си. Така, изследването на обективните особености на изкуството неизбежно трябва да започне с наблюдаване на такива страни, които не само го отдалечават, но и го приближават към останалите идеологически форми. А на първо място се хвърля на очи възпитателната функция на изкуството.

6

Строго погледнато, от възпитателната функция не са лишени нито науката, нито пък другите форми на общественото съзнание. И все пак, без да бързаме да правим каквото и да е обобщение, не можем да не отбележим: в това отношение изкуството проявява известна характерност.

Като изключим някои страни на правната санкция и някои частни прояви на политическта пропаганда, почти всички идеологически форми осъществяват възпитателното си въздействие или с помощта на изкуството, или чрез странични средства. Така например всяка религия прибягва към изкуството (музика, поезия, архитектура, живопис и скулптура) или към изкуствоподобна дейност (риторика, преносна реч, символи и т. н.), за да осъществи пряко въздействие. Сами по себе си, без тази странична помощ, догмите на религията не биха могли да проникнат така дълбоко в чувствата и настроенията на хората.

Науката е непрекъснат процес на обновяване и усъвършенстване на знанията, с оглед изменението на света. В този устрем науката дава материал за светогледа на хората, но в своя дефинитивен вид нейните знания имат твърде ограничено възпитателно въздействие върху цялостното светоотношение на човека. Въпреки че без икономическата теория на Маркс не бихме могли да си представим подема на работническото движение през последното столетие, все пак формулата за кръгообръщението на капитала няма за основно свое предназначение непосредственото възпитание на мислите, чувствата и настроенията на пролетариата. Понякога и с научните знания се търси възпитателно въздействие (чрез широкодостъпни лекции, кръжоци и пр.), но това вече не е научно изследване, а научна популяризация.

При изкуството напротив, забелязваме, че творбата преследва всякога непосредствено въздействие върху читателя, зрителя или слушателя. Изразът „непосредствено въздействие“ има тук само един смисъл: че се цели да се задържат настроенията, чувствата и мислите на човека колкото може по-трайно върху художествената творба, а самият човек да изпита нейното и сетивно, и рационално влияние. Разбира се, не винаги и не всяка художествена творба постига такъв резултат, но когато става дума за пълноценно възприемане на изкуството, не можем да разбираме това иначе.

Казано с други думи, изкуството разполага с известни по-големи възпитателни възможности, отколкото науката и останалите идеологически форми. Изкуството въздействува много по-сигурно и трайно дори от трудовете и учебниците по науката за възпитанието. Не случайно мнозина изтъкнати педагози (Русо, Макаренко и др.) излагаха, а навярно ще е по-точно да се каже — прилагаха теоретическите си възгледи в литературно-художествени опити. Така ще си обясним и стремежът на мнозина мислители да облекат в художествена форма своите основни възгледи (легендите за „страните“ Утопия и Атлантида, известното сравнение на Томас Хобс между обществото и митологическото същество Левиатан,

философските повести на Волтер и пр.). И тази особеност е свързана с диалектическо противоречие. От една страна, тя отдалечава, разграничава изкуството от останалите форми на общественото съзнание, а от друга — сближава го, сродява го отново с тях.

Изкуството започва да се разграничава от останалите форми на общественото съзнание преди всичко по това, че при него ударението пада не върху проверените и систематизирани факти (както при науката), не върх правилата за регулиране на човешкото поведение (както при морала и правото), най-сетне не и върху прекитe препоръки как точно да се преустрои или пък запази съществуващият строй (както при политиката), а върху непосредственото възпитателно въздействие, насочено към читателя, слушателя или зрителя. Всяка от споменатите форми на общественото съзнание се стреми в известен смисъл да остави също диря върху настроенията и мислите на хората. Но нито една от тях (с изключение на правната санкция) не постига това непосредствено и — което е особено важно — на нито една от тях това не е основната задача.

Ала с обстоятелството, че изкуството всякога преследва непосредствено възпитателно въздействие върху хората и, от друга страна, постига това много по-резултатно от останалите форми на общественото съзнание, е свързано и сближаването на изкуството с политиката, морала, религията и т. н. Останалите форми на общественото съзнание прибягват към предимствата на изкуството, за да добият контакт с цялостния психически живот на хората. На свой ред самото изкуство става носител и на някои знания, заимствувани от науката, и на политически идеи, и на морални или правни норми, и на религиозни предразсъдъци. Но къде е тук специфичното? В какво се състои различието между религиозното внушение и художественото въздействие в една такава творба например като бележитата „Света нощ“ от Кореджо?

Освен туй пораждат се и други сериозни възражения. Самият живот (съприкосновението с хората, делничните радости или несполуки и т. н.) възпитава много по-сигурно и трайно, отколкото и най-съвършеното изкуство. Най-сетне, човек обикновено отбягва „художествените“ произведения, които упорито и грубо преследват определени възпитателни цели. Зрителите не се нареждат пред театралната каса, за да си купят билет „за още малко възпитание“, а отиват с убеждението, че ще получат развлечение. В какъв смисъл тогава може да се говори за възпитателната функция на изкуството?

С този въпрос се изправяме пред най-трудната и още далече не преодоляна стръмнина на нашата научна естетика. Понякога се казва, че изкуството давало естетическо възпитание. Но този термин има и тесен смисъл — подразбира се само подготовката на публиката да възприеме художествената творба. Но такава подготовка се извършва и чрез странични (нехудожествени) методи, макар че най-сигурно се осъществява чрез съприкосновението с художествените образи (в края на краищата музиката възпитава „музикалното ухо“, живописта — опитното око, умеещо да „вижда“ изобразеното). Този тесен смисъл на понятието „естетическо възпитание“ е съвсем недостатъчен, за да обгърне обществената функция на изкуството. Ето защо за естетиката е по-важен широкият смисъл на понятието — схващането на естетическото възпитание като способност на изкуството посредством творбите си да влияе по-цялостно върху съзнанието на възприемащия субект.

Споменатият малко по-горе непосредствен контакт с публиката не е присъщ само на изкуството, но трябва да се изтъкне, че при изкуството той е задължителен, докато при останалите похвати на възпитанието често отсъствува. Навиците и възгледите, придобити от живота, често се дължат на дългото им повторение, на принудителното им внушение, на модно подражение и т. н. А всяка диря, оставена от изкуството върху съзнанието на човека, трябва да е минала предварително през едно искрено преживяване на образа, през едно възхищение или отвращение от поведението на героите, от чувствата и мислите на автора, през един възторг от постройката на художествената форма. Интимният контакт между зрителя (читателя) и художествения образ, от който започва естетическото възпитание, изключва всякаква неискреност, лицемерие и кокетство. Наистина човек може да каже от куртоазност, че му харесва изкуство, което не разбира. Но това са факти вън от обсега на естетическото въздействие, предполагащо непосредствено (често неизказано и неподозирано от възприемащия субект) отношение към художествената творба.

Непосредственият контакт с публиката задължава художника предварително да има пред очи въздействието, което би могъл да окаже, — т. е. „да подготви“ за това образа. Но тази „подготовка“ още не е напълно специфична за изкуството, доколкото е присъща и на някои други похвати на възпитание. Особеното е, че художествената творба се опира на наслада, която не удовлетворява пряко материално-физиологически потребности. Планинският сонет на Ламар ни харесва не защото можем да се излегнем на описаната полянка, картината „Ручей“ — не защото разквасва устните ни, а натюрморта на Шарден с голямото парче шунка — не защото утолява глада ни.

И наистина, винаги, когато се постига едно повече или по-малко трайно възпитателно въздействие върху човешкия характер, като за това се използува специално създаден образ, предизвикващ наслада, без да удовлетворява пряко материално-физиологически нужди — винаги в такъв случай се натъкваме на една художествена или художествено подобна проява. (Това може да ни подсети защо например вкусването с езика не е похват на художествено въздействие).

Но от къде произтича тази особеност на естетическото възпитание, респективно на обществената функция на изкуството? Работата е там, че ако изкуството и изкуствоподобната дейност се стремяха да оказват възпитателно въздействие чрез удовлетворяване на материално-физиологически потребности на човека, те щяха да са ненужни. Материално-физиологическите потребности могат да се удовлетворяват само чрез производствените или битовите (разбирано в тесен смисъл, като материално-битови) връзки между хората. При това удовлетворяване човек наистина получава голяма част от възпитанието си, но там изкуството не може да се намеси, защото би се оказало безсилно или — в най-добрия случай — би се сляло с производството. С други думи, би престанало да бъде изкуство.

Както бе основно доказано от класиците на марксизма-ленинизма, в хода на общественото развитие човек е съумял не само да се пригоди към все по-ефикасно използуване на материалните блага, но е придобил възможността да се наслаждава и на собствената си същност, придобил е човешко чувство и към човека, към неговия съзнателен живот. Или — според известното изказване на Маркс — „със собствения труд на човека се е създал човешки вкус към природата, човешко чувство за природата,

а значи и е с т е с т в е н о чувство за човека“. Усъвършенстването на характера при помощта на тази именно ч о в е ш к а н а с л а д а от трудовия и интелектуално-емоционалния живот на хората съставлява онази особена функция, която историята отрежда на художественото творчество. И тази функция то може да изпълнява без съперничеството на другите обществени форми. Ако разберем правилно това, лесно ще си обясним защо изкуството ни е нужно, въпреки че крушите в натюрморта не се ядат.

Но тук остава място за една предпазливост, която съвсем не е излишна. Не ще ли стигнем до концесия на Кантовия възглед за безкористността на изкуството?

Дълбока бразда в буржоазната естетика е прокарало схващането на Имануел Кант за отсъствие на полза в изкуството, за липса на цел в образа. Според Кант изкуството е своеобразно съчетание на гения с вкуса. А „вкусът е способност за преценка на предмета или начин за представянето му чрез удоволствие или неудоволствие б е з в с я к а к ъ в и н т е р е с. Предметът на подобно удоволствие се нарича красив“[1]. С това обаче въпросът не е изчерпан. Кант по-нататък изрично подчертава, че „красотата е форма на целесъобразност на един предмет, доколкото тя бива възприемана в него (an ihm) б е з п р е д с т а в а з а ц е л“[2]. Изобщо отсъствието на интерес и цел са за кантианската естетика най-видимите белези на красотата, а от там и на изкуството. Но в какъв смисъл следва да се разбира това? Що се отнася до безцелността на художествената творба, читателят на кьонигсбергския мислител може да се натъкне и на едно привидно противоречие. Малко по-нататък, когато Кант трябваше да разграничи тъй нареченото от него „художествено изкуство“ (т. е. същинското), той не може да избегне обстоятелството, че изкуството има все пак някакво „предназначение“ (Absicht). А „непосредственото предназначение“ на „красивото изкуство“ било чувството-наслада. Макар художественото изкуство да било без всякаква цел, то „поощрява културата на душевните сили към психическо общуване“[3]. С други думи, когато Кант се обявява за „безцелността“ на изкуството, той подразбира това не като липса на всякакво предназначение за художествения образ, а като стремеж да се постигне „чисто“ духовно удоволствие, без то да преследва някакви определени резултати в обществения живот. Тъкмо затова Кант „прокуди“ и познанието от изкуството.

Известно е, че още навремето Хегел възразяваше срещу подобна „безцелност“. Той изрично отбелязваше, че художествената творба е по същество създадена за човека, затуй заимствува „от чувствената среда на човека“ и „обладава в себе си някаква ц е л“[4]. Но въпросът е: каква е тази цел и в какъв смисъл изкуството изразява определени интереси?

Отговор може да даде само материалистическата естетика. И тя според мен се доближи към него в блестящите „Писма без адрес“ на Г. В. Плеханов. Преди всичко, целите на изкуството не биха могли да са други, освен обществени. Но каза се вече, че обществените цели на изкуството

---

[1] I m m a n u e l K a n t, Kritik der Urteilskraft, Berlin und Libau, 1790, S. 16 (цит. по изд., нагодено по ориг., разр. м. — А. Н.).

[2] Пак там, S. 60 (разр. м.).

[3] Пак там, S. 176.

[4] G. W. F. H e g e l, Aesthetik, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 70, 84—96.

ще съвпаднат с производството, ако се преследваше наслада, задоволяваща материално-физиологически потребности. Ясно е, че бихме заличили изкуството, ако искахме от него „полза“ в непосредствено-практическия смисъл на тази дума. Но от това не следва никаква концесия на Кант. Обществото е най-сложната форма на света и в него понятието за полза не би могло да се отъждествява само със задоволяването на материално-физиологически нужди.

Откриват се три аспекта за изследване на проблема: а) да се установи дали изкуството отразява явления, удовлетворяващи материалните нужди на човека и обществото; б) да се види дали образът оказва някакво полезно въздействие върху възприемащия субект и в) дали субектът осъзнава непосредствено тази полза.

Що се отнася до първия и третия аспект, те, според мен, бяха сполучливо разработени от Плеханов.

Изкуството произхожда от материалния труд на обществения човек. Това, което му доставя естетическа наслада, е трябвало да бъде по начало свързано с утилитарната наслада. Не е нужно да се преповтарят многото факти, които Плеханов привежда, за да докаже, че „трудът е по-стар от изкуството и че изобщо човекът отначало гледа на предметите от утилитарно гледище и едва впоследствие застава в отношението си към тях на естетическо гледище“[1]. Това е за нас безспорно положение. Безспорно е, че изкуството може и трябва да отразява онези явления, които донасят непосредствена материална изгода на човека. И все пак, има ли възприемащият субект непосредствена полза от това изображение?

На този въпрос Плеханов отговаря отрицателно. И той е прав, ако се вземе предвид, че ползата за възприемащия субект във всеки случай не е аналогична на изгодата, получена от отразените явления. Посочените в „Писма без адрес“ бразилски танци на рибите са несъмнено тясно свързани с явленията, от които зависи животът на племето, но те не носят „никаква пряка полза нито на самите танцуващи, нито на тези, които ги гледат“. Под „пряка полза“ тук очевидно се разбира изгодата, която човек би имал от консумиране на рибата. „Тук — продължава Плеханов — както и всякога, прекрасното се нрави на хората, независимо от каквито и да било полезни съображения. Но индивидът може съвсем безкористно да се наслаждава от това, което е много полезно за рода (обществото)“. И по-нататък: „Следователно, насладата от художественото произведение е наслада от изобразяването на това (предмет, явление или настроение на духа), което е полезно за рода, независимо от каквито и да било съзнателни пресмятания за ползата“[2].

Цитираното гледище може да има само един смисъл: че субектът няма „пряка полза“ от изобразяваните явления. И когато все пак тези явления са тясно свързани с материалните потребности на обществото, естетическата наслада не предполага някакво „съзнателно (по-надолу Плеханов пояснява: логическо) пресмятане“ на ползата, която те доприносят. Тук, разбира се, се налага известно уточняване. Когато се възхищаваме от подвига на героя, ние си съставяме твърде определена представа и за общественото благо, за което той воюва. Но и в този случай не може да става дума за „съзнателно пресмятане“ на материалната изгода, получена от неговия подвиг. В това отношение Плеханов има безспорно право.

---

[1] Г. Плеханов, Изкуство и литература, изд. БКП, София, 1952 г., стр. 100.
[2] Пак там, стр. 111.

За съжаление обаче, в неговите трудове не е засегната така подробно непосредствената цел на изкуството и „изгодата“ (в кавички, защото не е материално-физиологическа), която в края на краищата и субектът, и обществото получават от изкуството. Вярно е, че възприемащият субект няма съзнание за тази изгода. Както вече се каза, хората не четат романи и не ходят на театър, за да получат „още малко възпитание“. Ала въпреки това или, по-точно, тъкмо затова изкуството е специфично възпитание на човешкия характер. А то съдържа немалка изгода за обществения развой.

Целта и обществената полза на изкуството е усъвършенствуване на човешкото светоотношение. Специфичното средство — наслаждата, която не донася пряка материално-физиологическа полза. Поддържането на подобно схващане е в пълна противоположност на кантианството, което се стремеше да използува липсата на материална изгода в изкуството, за да отрече неговата обществено-възпитателна цел, а то ще рече — и неговата историческа полза.

Употребих термина „светоотношение“. Този термин е удобен доколкото включва и светогледа, и светоусещането на човека. А изкуството има за цел да усъвършенствува и едното, и другото. Своеобразната наслада, свързана с художествения образ, създава едно особено положение. Въздействието на изкуството започва със светоусещането на човека и чрез него се добира и до светогледа му. Тъкмо влиянието на изкуството върху светоусещането разкрива едно от най-големите му предимства.

Вярно е, че материалната действителност е по-силна и от най-възвишените чувства, внушени от художествената творба. Нуждата на човек да се храни, инстинктът му за самосъхранение могат да срутят и най-благородното светоусещане, внушено от изкуството. Но и в такива случаи се забелязва голямата устойчивост на чувствата, възпитани по художествен път. Видният немски художник Ото Дикс е схванал доста вярно това в един свой портрет на поет, изобразен в мрачния интериор на някаква мансарда. Дрипав, бледен и измършавял до кости, поетът е изправен пред изкривен стол. На седалката лимонадено шише, взето може би от шахта за смет. А в шишето — малко нежно цвете. Да — това е несъмнено поет, па макар той и да не е писал стихове. Особеното светоусещане, което изкуството може да внуши на човека повече от която и да било друга форма на общественото съзнание, се е запазило — устойчиво и неубито — дори при тази нищета. . .

Разбира се, бихме стеснили неоправдано много възпитателните възможности на изкуството, ако искахме от него да внушава единствено подобни чувства. Нека повторим — от тях само започва художественото внушение, за да докосне и най-съкровените, най-дълбоките въпроси на човешкото съществуване.

Възпитателните възможности на изкуството обаче не са неограничени. Затова вместо термина възпитание, по-горе предложихме понятието „усъвършенствуване на човешкото светоотношение“. Безспорно е, че изкуството, чието предимство е наслаждата, неудовлетворяваща пряко материални нужди, не е в състояние да възпита у човека например трудови навици, колкото и важни да са те за живота. Става дума за трудови навици (навици как да се произвежда), а не за отношение към труда. Отношението към труда лежи в основата на човешкото светоотношение и затова е главен обект на художественото въздействие, особено днес, когато са

премахнати условията за „отчуждаване“ на човека от труда. Във връзка с това може да се посочи доста категорично влиянието на изкуството и характера на художествената наслада.

Така днес с право се тревожим дали и доколко сполучливо темата на труда е заела централно място в нашето съвременно изкуство. Не е трудно да се обясни тази загриженост. Столетията, през които експлоатацията тегнеше върху човешкия живот, насаждаха системно и упорито схващането, че трудът е бреме, че не е източник на радост. Както много подробно разясниха това класиците на марксизма-ленинизма, една от първостепенните грижи на социалистическото общество е да се заеме с възпитаването на ново отношение към труда. Обективните предпоставки са налице — трудът е освободен от експлоатацията. Но психическата ръжда е още полепнала върху отношението на човека към труда, а следователно и към смисъла на човешкия живот. Доколкото тази задача е свързана с революционното изменение на човешкото светоотношение, тя е насъщна задача и на изкуството. Но от това никак не следва че изкуството има за цел да създаде у хората навици как да организират съревнованието, как да строят нефтопроводи, как да планират труда, какви нови методи да внедряват в производството и т. н. Възпитанието на подобни качества е непосилна и ненужна задача за изкуството. Иначе казано — изкуството има за цел не да удовлетворява пряко трудови нужди, а да съдейства за изграждане на ново светоотношение.

Съветската изкуствоведка Н. Димитриева отбелязва, че много често художествените произведения могат да окажат благоприятно въздействие върху непосредствения трудов процес. Изкуството — казва тя — „присъствува в труда и науката като закваска, като вечно търсещ творчески стремеж, като онази нестихваща „бродеща сила“, която олицетворява у Гьоте „деятелния дух“, изправил се пред Фауст“[1]. Изкуството наистина може да присъствува по този начин („като закваска“) в труда и науката. Но това не значи, че то задоволява пряко трудови нужди (навици, методи, организация и т. н.). „Закваската“ трябва да се разбира в смисъл, че светоотношението изобщо и светоусещането в частност, възпитани от изкуството, се „включват“ благотворно в труда, както и в останалите дейности на обществения човек. Такова разграничение следва да се направи в интерес на научната точност. „Като закваска“ изкуството прониква във всички страни от поведението на характера. Но тази „закваска“ се осъществява винаги по определен проводник — промяната на човешкото светоотношение, която е същинската цел на художественото въздействие. Очевидно, тази цел има предвид известният израз, че художниците са „инженери на човешките души“.

Поменатата цел е по начало свойствена на изкуството, съпътствува го винаги. Ала исторически погледнато, постоянната цел на творчеството (въздействие върху човешкото светоотношение чрез особена наслада) е изпълвана с различно съдържание, осъществявана е като променлива от насоката си функция. И образите на сантименталистичното изкуство са били предназначени да въздействуват художествено на човешкото светоотношение, както и творбите на реалистите от барбизонската група. Но съвсем очевидно е, че въздействието е преследвало различни

---

[1] Н. Дмитриева, Вопросы эстетического воспитания, изд. „Искусство“, Москва, 1956 г., стр. 40.

конкретни резултати, що се отнася до насоката, в която се възпитава светоотношението. Иначе казано, по природата си функцията на изкуството е исторически определена. Не е нужно да се доказва, че в класовите общества тя е класово насочена. Като своеобразно средство за общуване и взаимно въздействие между хората, изкуството лесно се превръща и в средство за борба между тях. Тук нямаме възможност да разгледаме този въпрос, заслужаващ специално внимание. Трябва обаче дебело да подчертаем, че въпросът за класово-партийния характер на изкуството може да бъде разработван само ако теорията държи сметка за особеното предимство на изкуството да въздейства на човешкото светоотношение.

Сега се налага да видим дали особената функция на художественото творчество обяснява неговия специфично познавателен характер.

8

Ако се признае за основна цел на изкуството усъвършенстването на човешкото светоотношение, то в същото време се приема, че художественият образ отразява света и човешкото отношение към него. Отхвърли ли се познавателната компетентност на изкуството (както правят кантианците) не само че не ще се обясни откъде черпят материал художествените образи, но и логично ще се „отхвърли“ всяка цел на въздействието. От тук произтича неделимото единство между възпитателната цел и функция на творчеството и неговата отразителна способност. Това се разбираше отлично още от Аристотел, за когото „пречистването на душата“ (катарзиса) и „подражанието на действителността“ (мимезиса) се подразбираха едно от друго.

Взаимната връзка между познавателната компетентност на изкуството и неговите особени възпитателни възможности представлява твърде изкушителна тема на естетическите изследвания. Трудно е да си представим, че въздействието на образ като Вотрен би могло да се запази, ако се намалеше неговата познавателна дълбочина. Но в настоящето изложение тази взаимна връзка ни интересува само с една своя страна. Въпреки че влиянието на художественото произведение върху човешкото светоотношение е безспорно, все пак не е изяснено какво е художественото в това познание и — което в случая е особено съществено — на какво се дължи то.

Според мен, специфичното в познавателното отношение на изкуството към действителността произтича от особената му цел и функция. Преди всичко особената наслада, неудовлетворяваща пряко материални и трудови нужди, налага художествената творба да бъда чувствено-възприемаема. А това може да се осъществи само посредством особено изображение. С други думи, тъкмо с особената цел и функция на изкуството се обяснява разположяването на неговия предмет на изобразяваното и опознаваното. Ако обаче изкуството изобразяваше предметите с документална точност, насладата от неговите образи нямаше да бъде повъздействена, отколкото при обикновеното съзерцание на обикновените вещи. Затова на художествения образ е предоставена особена широта на изображението, по начало нарушаваща документалната точност. Както много основателно отбелязваше Луначарски, изкуството преследва винаги „сгъстяване на насладата“[1].

---

[1] Вж. А. Луначарский, Этюды, Государственное издательство, Москва — Петербург 1922, стр. 38 и др.

Своеобразието на художественото изображение не е нищо повече от стремежа на изкуството към образа-наслада, несъвпадащ с непосредствено-утилитарното предназначение на вещите. Съобразно този стремеж художникът си позволява и аглутинацията (съчетаване на части от нееднородни предмети), и съзнателното пренебрегване на п р е к и я досег с някои външни, „по-утилитарни“ дразнители (мирис, тежина, гладкост-грапавост, студено-топло и т. н.).

С особения начин, по който изкуството цели усъвършенствуването на човешкото светоотношение, се обясняват и предпочитанията на художника към опознаване на едни или други страни от човешкия живот. Ако нивга изкуството не се е стремяло да опознае причините на бъбречната болест — обяснение за това ще ни даде обстоятелството, че разкриването на тези причини не е в пряка връзка с промяната на човешкото светоотношение. Изхождайки от целта и функцията на изкуството в определена историческа епоха, ще си изясним защо художниците са поставяли в центъра на вниманието си ту религиозните прояви (дори когато творбите са носили светски характер), ту пряко политически идеи (дори когато е шествувала теорията за пълната незаинтересованост на изкуството от обществения живот). Но има и нещо много по-съществено: обществената цел и функция на изкуството е единствена в състояние да ни обясни особения характер на опознатото в художествения образ.

Вече се присъединихме към догадката на Аристотел, че изкуството ни дава познание предимно п о в е р о я т н о с т. И това е може би засега най-характерното, което трябва да задържи вниманието ни.

Разбира се, в художественото произведение се съдържат често знания, заимствувани направо от науката. От друга страна, вероятното в живота е достъпно също и на научното изследване. Както вече се каза, не споделям схващането за някакво предметно разделяне в познавателната компетентност на учения и художника. Особено за художествената творба е обаче неотстъпният стремеж това, което се опознава, да бъде схванато в неговата в е р о я т н о с т. С друга реч, изкуството се стреми винаги да схване същественото в живота не само доколкото то е вече проявено, но и доколкото то „би могло“ или „би трябвало“ да се прояви. Докато за науката подобно познание е въпрос на логическо предположение, за изкуството то е източник на достоверност. Какво значи това?

Добродушният крал Лир разделя владенията си между неблагодарните си дъщери. И твърде скоро е отритнат. Човешката злоба и алчност са взели преднина, за да вгорчат последните дни на стария и могъщ преди господар. Лишен от властта си, той се лишава и от своя щит срещу престъпленията на властолюбците. Било ли е това така? Дал ли ни е Шекспир някакво достоверно познание за живота? — Да, понеже това е било в е р о я т н о така. Защо вероятно?

Въпросът е там, че в своето гениално произведение драматургът е разкрил една съществена истина. Действително непостигнатата власт е пречката на властолюбците да проявят своята жестокост; попълзновенията към богатството действително преливат често в лицемерни излияния на „привързаност“. Може случката със стария крал да е от край до край измислена, но тя е била потребна на драматурга, за да ни разкрие онова, което „би могло“ и „би трябвало“ да произлезе от тази истина. С други думи, художникът е довел истината до нейната в е р о я т н о с т, с което е наблегнал още повече върху същественото. Ако трябва да прибегнем към дефинитивния израз — твърде удобен, но и твърде труден за теорията —

ще кажем: вероятността е разкриване на истината чрез нещо, което може и да не е станало, но е могло или е трябвало да стане.

Познанието по вероятност присъствува всякога в художествения образ. Вероятното е звеното, което обединява опознатото с изобразеното. Вероятното е, което позволява на художника чрез особена наслада да постави пред публиката си и „най-философските“ въпроси на живота. Най-сетне чрез вероятното истините, дошли от стари произведения на изкуството, могат да добият и съвременно звучение. Доказателство за това е фактът, че за художествената достоверност и на творба, възпроизвеждаща съвсем известни и проверени събития, и на творба, построена върху фантастиката, ние съдим по в е р о я т н о т о в тях. Данко изважда сърцето си, за да свети на хората. И това съдържа истина по вероятност, защото ако можеше сърцето да пръска светлина, героят би могъл и щеше да го направи. И подобен фантазен израз на вероятността е за изкуството много по-нужен, отколкото „добросъвестното“ описване на житейско събитие, при което писателят е „пропуснал“ да разкрие истината в нейната вероятност.

Тази особеност на художественото познание има определена основа: усъвършенствуването на човешкото светоотношение чрез наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови потребности, предполага да се опознае действителността чрез онова, което най-дълго би приковало „сърцето и ума“ на човека. А то е вероятното, т. е. значимостта на житейската истина и за онова, което може и да не е станало, но „би могло“ и „би трябвало“ да стане. По такъв начин истината „се продължава“ от житейските факти, които може и да не засягат пряко живота на възприемащия субект, до самия него. Изправен пред вероятното, той неволно го поставя във връзка и със себе си. Тази връзка може да е „вживяването“, на което залягат мнозина естети, може да е и „отчуждаването“, за което ни говори Брехт. Но и в единия и в другия случай тя ще бъде с п е ц и ф и ч н а за художественото въздействие.

9

Според мен, споменатата обществена цел и функция на изкуството е най-сигурната изходна точка на естетиката. Но при дискусия като нашата увереността на един автор не е никакъв аргумент. Да се докаже, че с помощта на тази изходна точка ще се обхванат и обяснят всички особености на изкуството, ще може едва когато те бъдат наистина обхванати и обяснени. Но тогава няма да ни е нужна и з х о д н а точка. Какво да се направи? Да се помъчим да обясним всички особености? Но това не е по силите на ни един отделен работник в областта на теорията. Тогава?

Изходната точка е нужна за автора когато з а п о ч в а да изследва кръг от проблеми. Поради това логическата убеденост в правотата на неговото гледище е сякаш единственият окуражаващ фактор. Но и тук за надеждата е оставено оскъдно местенце. Убеден съм, че споменатата изходна точка е в състояние да осветли поне своеобразностите, засегнати в изложението. Но особеностите на изкуството са толкова много и се роят тъй често, че човек трудно може да предугади кога ще се натъкне на „подводните камъни“, които ще разбият неговата увереност.

Предстои например да се види в какъв смисъл красивото, грозното, трагичното и т. н. вземат участие в наслада та, доставяна от художествения образ. А безспорно е, че те представляват нейният „вътък“. Защото усъвършенствуването на човешкото светоотношение по пътя на разгледаната

наслада е „само по себе си“ художествено. Художественото, според мен, не може да се определи другояче, освен като исторически обусловена човешка дейност, доставяща наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови нужди. Доколкото такава наслада може да бъде доставена и при липсата на специална творба, заангажирваща основно човешкото светоотношение, тя не е присъща само на изящните изкуства. Но и никой не е казал, че художественото прозира само във „висшите изкуства“.

По-нататък естетиката ще се натъкне и на личния вкус — този таен проводник и на повърхностното развлечение, и на най-великите художествени идеи. Естетиката ще дойде и до „непълната илюзия“, без която творбата не ще бъде разбрана. Ще се наложи обширно изследване на въпроса какъв смисъл придобиват в изкуството понятията „предмет“, „знание“ и „система“. Винаги обаче ще останат две неща: че обществото е предопределило за изкуството особено право и задължение да усъвършенствува човешкото светоотношение чрез своеобразна наслада и че с оглед на това изкуството има способността да отразява по специфичен начин и най-дълбоките въпроси на човешкото съществуване, без да се бои от съперничеството на науката. . .

Желанието ми бе да споделя тези мисли върху изходната точка на естетиката, които няма да станат по-малко отегчителни със заключението:

Изкуството е обществено-исторически определена дейност за създаване на творба, отразяваща човека и неговата среда по вероятност, изразена или изобразена по чувствено-възприемаем начин и имаща за цел да усъвършенствува човешкото светоотношение чрез наслада, незадоволяваща пряко материални и трудови нужди.

☆

БОЖИДАР БОЖИЛОВ

ОТРАЖЕНИЕТО НА ВТОРАТА ИМПЕРИАЛИСТИЧЕСКА ВОЙНА В НЯКОИ ЛИРИЧЕСКИ ТВОРБИ

Статията ми носи това заглавие, а не да кажем заглавието „Втората световна война в някои лирически творби“, понеже събитията, потикнали гражданската доблест на нашите поети Младен Исаев, Никола Вапцаров, Богомил Райнов, Христо Радевски и Александър Геров, намерили място в книгите им „Човешка песен“, „Моторни песни“, „Стихотворения“, „Въздух недостигаше“ и „Ние-хората“, се ограничават с подготовката и началото на войната, избухнала на 1 септември 1939 година. Неколцина от споменатите автори продължиха да пишат за войната и по-късно, а Младен Исаев особено плодовито се откликна на нейния последен етап — Отечествената война. Предмет на моето изследване ще бъде обаче само посоченият вече ограничен период. Това правя не заради практическо удобство. Стихотворенията, писани в подготвителния етап на войната и през тревожните дни на самата война и издадени тогава, или писани тогава и издадени по-късно поради цензурни съображения, са войници от един и същ полк, обединени са не само тематично, но и по сродността на преживяванията и мечтите, на мъката и мъжеството, извикали ги на живот.

Сянката на войната отдавна посивяваше българското небе. Мнозина наши поети — граждани, свързани с борбите на народа ни за мир и социална справедливост, а някои и свързани с партията на комунистите, десетилетие преди първия изстрел воюваха срещу надигащата се военна опасност. Николай Хрелков издаде „Среднощен конгрес“, Ламар — „Мирни-размирни години“, Младен Исаев — „Тревожна планета“, с отделни стихотворения и поеми присъединиха силите си активният миролюбец, участник в конгресите в Мадрид и Париж Людмил Стоянов, както и Мария Грубешлиева, Ангел Тодоров, Александър Муратов и др.

Нашите петима поети, следвайки най-добрите традиции на българската революционна поезия, заеха в поменатите си книги активна позиция, откликнаха се на преживяванията на широките народни маси и на интелигенцията, заклеймиха ужасите на безчовечните бомбардировки, страданията на бездомните, вникнаха в душите на обречените да умрат за сметките на империалистите. По-ясно или в недостатъчно изяснена форма всички до един, за чест на нашата поезия, успяха да видят зад димните облаци сребърното утро на победата, възпяха надеждите на трудещите се, криещи в сърцата си вяра в освободителната, справедлива роля на армията на съветските работници и селяни.

Според мен, това припомняне на неотдавнашното минало е от голямо значение сега, когато поради едни или други причини нашата поезия пре-

живява известна криза, когато се чуват гласове за откъсване на поезията от най-парливите проблеми на всекидневието, когато някои млади поети градят кули на уединението, вече не от слонова кост, а от чупливо разноцветно найлоново стъкло.

В цялото творчество на Младен Исаев книгата му, която ни интересува, заема особено място. Поетът заговори в „Човешка песен“ за първи път с уверен лиричен глас, напусна хлъзгавите наклони на декларацията, към която за жалост се завръща многократно и по-късно. Не случайно именно от обзора на тези позиции той нарича книгата си не инак, а „Ч о в е ш к а п е с е н“. Заглавието се покрива със съдържанието. Друг е въпросът, че в редица от циклите Исаев прави някои бегли отстъпления от идейната насоченост на дотогавашното си творчество. Но очевидно той е нямал сили да осъществи пълен качествен скок, затова прибягва до частични опипвания на новия за него терен, и, налучкал търсените бродове, веднага заема широките поляни на свежата лиричност.

Но проблема, който зачекнах, е страничен за мен, аз съсредоточавам вниманието си само върху цикъла „В о й н а 1 9 3 9“:

И вятърът, и въздухът, от който дишаме
са пълни с ужасите на века.
(Поетите от тия дни дали ще го запишат
за поколенията, с мъжествена ръка?)

казва Исаев още в първото стихотворение „Начало“. С това той определя задачите на цикъла — да запише за поколенията века на ужасите. Успява ли поетът? — Не! Не успява, понеже тази голяма задача не може да бъде обхванатата с дванадесет стихотворения. Но тази авторова декларация аз я разбирам по-широко, тя има валидност не само към този цикъл, а е изречена във връзка с цялото предстоящо творчество. И в това отношение, като си спомним достиженията в стиховете на Исаев за концлагера и Отечествената война, общият творчески успех е несъмнен. Цикълът за концлагера и редица от стихотворенията за Отечествената война са най-хубавото, написано от Исаев.

Но стихотворенията, които разглеждаме, се характеризират с едно „лирическо“ минаване покрай проблемите, с една неподходяща за случая фрагментарност и пейзажност — и то пастелна — на рисунъка. В Исаевите стихотворения не се чувствува, да кажем, трагичната дълбочина на Геров. Лирично-пастелният план на повече от стихотворенията дава възможност да се изпишат само малки картини, каквото е, да кажем, стихотворението „Безсънното дете“. Картината е съвършено външна, такова стихотворение може да се напише и сега със задна дата, в него липсва характерният, неповторимият въздух на приближаващата буря, и най-главното, то е валидно за децата на всеки град, над който наближава военен ураган — българското, софийското е убегнало из погледа на автора по простата причина, че стихотворението е непреживяно, то запълва в тезисен план разнообразието на цикъла, един погрешен подход, от който по-късно Исаев се отказва:

Ти се мяташ като трескаво в креватчето,
като кученце пред буря ти скимтиш!
Вие, птици, до кога така ще грачите
и кога, ти град, децата ще приспиш?

Самият финален образ, съдържащ се във въпроса кога градът ще приспи най-сетне децата, е съвършено белетристичен, спокоен, неподходящ за трагичната напрегната обстановка.

С подобна външност и непреживяност може да се характеризира и стихотворението „Пролет“. Това стихотворение, писано в началото на войната, иска да предвиди победния край, който не ще бъде почувствуван от един убит. Грешка на автора е, че той пише стихотворението, като гледа победата през погледа на един неин очевидец. Тази позиция още повече подчертава непреживяността и литературно-книжния подход към темата.

Но тия две-три стихотворения не дават облика на цикъла. В цялост той е силен, пропит от сдържана мъжественост, така характерна за Младен Исаев, авторът е успял ясно да заяви какво място заема в започващата битка. А това е мястото на поет-комунист, на истински патриот-интернационалист.

Стихотворението „Недовършена песен“ под съвсем ясна завоалираност говори за Съветския съюз като за „страна на земната радост“, където човек е „млад и свободен“. Тая страна изпраща до поета своята песен. (Как е чакана тя във вековете!). Но песента остава недовършена:

Вън градът е прострян в тъмнина.
С пълно гърло вие вихър понесен:
— Война!

Пълната оптимистичност на стихотворението е нарушена от неясния, общ край.

Неясен, противоречив е и краят на стихотворението „Дни“:

Летете дни — мигът е век! —
разбулвайте примамната далечност!
С у с м и в к а пада д н е ш н и я т човек
загледан в земната си вечност.

Съгражданите на поета не падаха с усмивка, не падаше с усмивка и тогавашният (днешният) човек. Този край намира известно оправдание, ако авторът е разбирал под човек комунистите, съветския човек, „загледан в земната си вечност“. Но доста трудно е да си представим това през декември четиридесет и първа година, когато е отпечатана книгата, а според мен дори и съветският човек не падаше така оперетно усмихнат, а обзет от гняв към врага и мъка по дадените жертви. Но съветският човек като войник се появи по-късно, след започване на фашисткото нашествие. В 1941 година краят на Исаевото стихотворение е доста мътен.

Най-сполучливи от разглежданията цикъл са лиричните късове „Време“, „Бъдеще“ и „Нашето време“. В тях има и мъжественост, и трагизъм, и протест против безсмислието на войната, а атмосферата на напрегнатите дни е дадена вярно и точно, с пестеливи, сгъстени изразни средства:

Не знам дали ще заглуши
на тези нощи грохотът
гласа на нашите души,
но зная — мреме, без да охнем!

(В р е м е)

В „Бъдеще“ поетът, завладян от силата на преживяното чувство, нарича нещата с истинските им имена, не се страхува дори да нарече живота си

„разбит“, но от това с още по-голяма сила и внушителност зазвучават клетвените акорди на финала:

Ала каква дълбока неизвестност
пред тебе, бъдеще, тъмнее. . .
За тебе пеем светли песни,
а твоя чакан образ де е?

И някога, когато ти с ръка почукаш
над нашия разбит живот,
аз може би ще спя с уста напукана
под тоя сив бездушен свод. . .

Но ако още дишам, непогребан,
и чуя пристъпа ти лих —
последният ми огнен стих
ще бъде посветен на тебе!

(Бъдеще)

Ясно е, че редица цензурни съображения са наложили тази фрагментарна недоизказаност, тези едва загатнати линии в рисунъка. Но въпреки всичко Младен Исаев, следвайки последователността си на поет-комунист, заяви в лицето на врага на какви позиции стои и ще стои в надигащия се двубой. С това, и като се има предвид и художественият успех на споменатите вече стихотворения, цикълът „Война 1939“ даде такава физиономия на книгата „Човешка песен“, каквато не можеше да радва враговете на народа, прозвуча обнадеждващо в задушната атмосфера на военните дни: От друга страна, както вече казах, този цикъл служи за изходна позиция, върху която поетът по-късно написа прекрасния си цикъл за концлагера и стиховете си за Отечествената война.

Макар и набелязани доста бегло, но и в този цикъл се проявяват най-характерните черти на Исаевия талант. Преди всичко тук се чува развълнуваният глас на един лирик, който се осъществява чрез обществено значими чувства и преживявания. Ако погледнем на цикъла, за който става дума, като на малък откъс от цялото му творчество, пред нас ще се очертае един лиричен герой, спокоен в своята дълбока същност, защото знае какво иска, знае как да го постигне, дори сянката на смъртта не изкривява в гримаса лицето му. Пред нас е едно драматургично развитие без криви на спадания и подеми, развитие нагоре, което не винаги е забележимо в малките отрязъци на линията. Но това развитие нагоре е безсъмнено, защото се обуславя от големите вълнения и мечти на голямото понятие Народ.

Лъхът на надигащата се буря ясно се чувствува в безсмъртната книга стихове на Никола Вапцаров „Моторни песни“. Поетовото остро чувство за движенията в народната душа, свързаността му с партията на трудещите се, гражданската му смелост и съзнание за отговорност пред родината не допускат той да не отрази събитието, което вълнува умовете и сърцата на неговите братя. Тук искам да споделя с читателите един факт, който, струва ми се, не съм съобщавал другаде. Веднага след излизането на „Моторни песни“ младежката група в град Варна, която се занимаваше с редактирането, издаването и разпространението на наши и „чужди“ (софийски) прогресивни литературни издания, получи няколко стотин броя от книгата на Вапцаров (тогава Йонков). Книгата ни хареса, но все пак ние не можахме да я дооценим както трябва, може би за това допринесе професионализмът и фактът, че поетът беше наш познат, скромен литерату-

рен работник. Но друг веднага даде правилна оценка на „Моторните песни“. Не беше малка нашата изненада, когато студентите от Висшата търговска академия разграбиха буквално за един ден книгата.

Иван Недков-Нивянин, сега покойник, който взе екземплярите, за да ги разпространи сред студентите, се върна и развълнувано съобщи, че е „продал всичко, до последния екземпляр“. Варненските прогресивни студенти веднага оцениха големите качества на наситените със съвременност стихотворения, проявиха към тях изключителен интерес. Още на следната седмица на литературно-музикалната вечер, която беше изнесена от членовете на студентското дружество „Беден студент“ в салона на кварталното читалище „Христо Ботев“ една студентка декламира пред събралите се, ако не ми изневерява паметта, Вапцаровото стихотворение „Любовна“:

Като бетонен блок над нас
тежи браутната тревога.
Душите ни ръмжат: — Война!
В душите кръв, и смут, и огън.

Аз виждам този смут дори
сега в фабричните комини,
на запад в залеза или
в небето тъй спокойно синьо. . .

Да, Вапцаров говореше просто и ясно, така както говори народът, за това, което вълнуваше, мъчеше, тревожеше народа и младите народни синове веднага почувствуваха искрения му патос, повярваха му, скътаха го до сърцата си. Тях ги озари блясъкът на спокойния поглед на поета, този поглед „впит напред“. Неправилна е версията, че Вапцаров е станал любим на широките читателски кръгове след победата над фашизма, няколко години след поетовата смърт. Той стана тогава естествено достояние на целия народ, но тия, които се запознаваха със стиховете му, го заобичаха веднага, въпреки че критиката не го изтъкваше като голям поет. За създаването на тази неразривна връзка много помогна вълнуващата, съвършено актуална, почти злободневна тематика, в това число и стиховете за надигащата се военна опасност.

Отношението на Вапцаров към войната е активно, настъпателно. Атмосфера на неговите военни стихове, както и на всички стихове от „Моторни песни“, са заводите, работниците:

И жадния устрем подтиска
стоманена каска — небе.
А доле размирно се плиска
човешкото тъмно море.
Напразни лозунги за братство —
живота изправя стена.
Живота — изпечен развратник —
цинично отвръща — Война!

Действително, в аспекта, в който поетът рисува тези свои преживявания, няма и не може да има каквото и да било униние, логически изход е финалният стих за „новия свят“.

Надигащата се военна опасност мобилизира поетовата борческо-активна фантазия и той достига до прозрения, каквото е стихотворението „Песен“. За нас, които преживяхме военните дни, видяхме развоя и победата на партизанското движение, погледнато ретроспективно, това сти-

хотворение като че ли ни говори за нещо познато и не до там оригинално. В периода на партизанската борба се написаха немалко стихотворения за смърт на партизани. Тия стихотворения бяха породени и от действителни случки. Но най-силното от всички си остана стихотворението-предвиждане, стихотворението-мечта на Вапцаров. Как ще си обясним странния факт, че този, който не „видя“ борбата на партизаните, написа най-хубавото стихотворение за тяхната героична смърт? Нима въздействието на действителността, силата на преживяното останаха по-слаби от мечтата на поета-комунист? Не на последно място при нашето обяснение ще поставим големия талант на автора. Но най-важният фактор, според мен, в случая е поетовата мечта за борба и за героична смърт, активното борческото му отношение към надигащата се буря, пророческият му поглед към бъдещето, реалистическото му „вглеждане“ в подробностите, в детайлите на тази борба, непоколебимото й свързване с народното участие в нея, с ръководната роля на партията на трудещите се:

Тя — смъртта ми, е добра,
И не жаля свойта младост,
ала исках да умра
някога на барикада. . .
. . . . . .
Някъде картечен лай. . .
Песни. . . нещо ме удари. . .
Дай вода! Вода ми дай!
Падам. . . Дръжте се другари! . . .

„Песен“ е стихотворение-апотеоз за победата над войната, за нейното героично преодоляване, за вярата, че в нейния победен, далечен ден ще тържествува народът, ще се поздравяват тия, които не са трепнали пред нейния страшен барутен образ. „Песен“ има дълбоко интимен, преживян и изстрадан подтекст, в това отношение то се родее с гениалното Ботево „На прощаване“. Гражданската, борческата лирика има най-различни нюанси, нейният спектър е безкрайно широк. Но в нейния най-горен, най-ярко червен, кърваво-червен край сияят стиховете като „На прощаване“, „Песен“, „Ще си отида от света“ на Димчо Дебелянов. В тия стихотворения, монолог със смъртта и безсмъртието, поетите-граждани и борци (Димчо Дебелянов във военните си стихове е именно гражданин) достигат най-високите върхове на гражданската поезия, до изповедта-себеотричане в името на идеала — смисъл на живота, на борбата и на поетичното дело.

Страничка от ненаписаната повест за военните дни представлява и Вапцаровото стихотворение „Селска хроника“. То се отделя сред другите негови творби на тази тема по доведената до осезаемост простота и пределно ясно изразената поетическа мисъл, за която авторът ненапразно е бил подведен да отговаря пред законите на фашистката държава:

И ако нас ни карат
да умираме,
и ако нас ни тикат
към куршумите,
то сигурно и лудия
разбира,
че ние трябва
да си кажем думата.

Та казвам аз,
понеже няма
олио,
и хляба е
от мъката
по-чер,
един е лозунга:
Терора долу!
Съюз със СССР!

Няма в нашата поезия друго стихотворение, което така релефно да предава настроението сред широките народни маси, и което същевременно да бъде пример за агитационно-мобилизираща лирика, но издържана на равнището на голямото, на почувствуваното изкуство.

Опит да се отговори на стария въпрос, дали когато говорят оръдията, музите трябва да мълчат, Вапцаров прави в стихотворението си „Не, сега не е за поезия“, което за жалост е недовършено, т. е. окончателният, Вапцаровският отговор не е даден с характерната за поета яснота:

Ти започваш да пишеш, и ето —
вместо рима избухва снаряд,
озаряват небето ракети
и пожари обхващат града.

Позатихва. Но в твоя бележник
вместо нежни парфюмни слова
на листата в полетата снежни
се строяват ловджийски ята.

Те се впускат далече задружни,
помирисали някъде стръв. —
И тогаз забелязваш със ужас!
не с мастило, ти писал си с кръв.

Не, сега не отива поезия
и да искаш, не мож я изпя.
. . . . . .

Но всъщност, и тук подтекстът ни дава един отговор, който е Ботевско-Вапцаровски, отговора, че когато те повика дългът на борбата, трябва да се смени перото с пушка. Същевременно това кратко стихотворение обръща внимание с ярката си образност, доведена до пределна „модерност“, т. е. дори и за невнимателния читател ще бъде ясно, че това стихотворение е написано през четиридесетте години, а не през 1918 или 1956. „Реквизита“ на 1941 година, нейният военен „речник“ е вграден като сянката от народното поверие в основите на кратките куплети.

В последните издания на Вапцаровите стихотворения беше включено допълнително едно неизвестно до скоро негово стихотворение, което естествено не влиза в „Моторни песни“. Става дума за стихотворението „Хроника“. Това стихотворение поетът е написал няколко месеца до ареста, в него вече се чувствува непрегнатата атмосфера на военните дни, в него има един трудно сдържан гняв, ярост напира в неравния глас на стиховете.

Историята е навлязла „с кървава мутра“ в земите ни, това тя прави не за първи път, и не за първи път изстрадалият ни народ ще се разплати с нея както му подобава:

Столетия сме чакали, за час
ще потърпим сега димът барутен. . .

Но дори и това „задъхано“ стихотворение, но дори и когато поетът говори от името на тези, които са „стиснали душите си в зъбите“, той пак е оптимистичен и вярва в победата, защото тия, от името на които говори, въпреки всичко „не мислят да умират“.

Така видя войната Вапцаров, поетът-комунист, авторът на стиховете за войната в Испания — „Песните за една страна“, най-светлият, най-оптимистичният цикъл стихове, посветен на едно трагично събитие, обвеяно от героизъм и себеотрицание. Напълно естествено, че този, който изпя такива песни за ехото на барцелонските гърмежи, за изстрелите, които разтърсиха собствената му родина, намери още по-сърдечни, по-преживяни образи. Същевременно тия негови стихове довеждат до най-висока степен интернационалистичното му чувство. Любовта към родната земя, към другарите и съгражданите избистря трагичната, напрегната атмосфера, дава крила на вярата, че „утре живота ще бъде по-хубав, по-мъдър“. Не събитията са фактора, който влияе на хората, а хората влияят на събитията, ако е нужно дори и с цената на кръвта си те ще им дадат такова направление, каквото желаят, каквото е нужно за щастието на човечеството.

В сборника „Стихотворения“ на Богомил Райнов, издаден през 1941 г. също има един цикъл, посветен изцяло на най-тревожното събитие. Това също така не е случайно, не бива да се обяснява само с желанието на автора да откликне на актуалното, на злободневното. Книгата на Райнов е пронизана от честното желание да бъде г р а ж д а н с к а, да даде отговор на това, което вълнува стотиците, да води, да мобилизира волите и чувствата.

Тъй като в посочения период, 1941 година, Богомил Райнов е още млад поет, който с първата си книга, белязана със знака на опита, заявява на читателите за своето съществуване, „Стихотворения“, а заедно с нея и цикълът „Война“ плащат дан на известно самоцелно търсене във формално отношение, съдържат елемент на една външна фотографичност, която илюстрира събитията, но не достига до тяхната същност.

Светът, забравил себе си, дори
с желязо и корав бетон се храни,
с петрол горчив си жаждата пои,
с бодлива тел превързва свойте граници.

При това отношение към света ясно е, че младият поет ще говори за Човекът, с голямо Ч, който няма конкретно белязана родина и конкретно белязана съдба.

Следвайки характера на своя талант, който го влече към сатиричното начало, Райнов се насочва към една язвителна критика на буржоазията, за която войната е въпрос на печалби, а не кръвен данък и дори става средство за развлечение на опустошените дегенерати:

Свиква се дори и със войни,
И обикновено след десерта,
хората се хранят с новини
и ругаят,
ако няма много жертви.
. . . . . .
Тъй като че нищо не е станало,
хората живеят сред войната:
Тупат се със ужаса по рамото
и говорят с него
най-приятелски.

Веднага след тази картина в поетовата душа се появява отблясък от това, което става не в задушните стаи на богаташите, извличащи печалби от войната, а на фронта, там, гдето „в заледените полета се гушат малки фигурки в снега“. Този израз характеризира Богомил Райновото отношение към „героя“ на бойните полета, към редовия участник и вършител на събитията. Въпреки че, както по-късно ще видим, и Райнов се стреми да извиси героя си, да го извади от положението на малка фигурка, той не успява да направи това до край, не може да му придаде убедителните белези на лиричния герой на Вапцаров. Причината е главно в подхода към темата. Книжността, с която подхожда Райнов, известната изкуственост, е диаметрално противоположна на Вапцаровата свързаност с живота, на неговата художническа способност да детайлира:

. . . един войник се гърчи на земята
във кървав сняг, като премазен червей.

Образът е силен, оригинален, той не може да бъде забравен, въздействието му е осигурено, но в това въздействие има нещо много самоцелно, нещо, което измества от правилната посока цялата плоскост на темата. Богомил Райнов извисява гласа си едва тогава, когато заговорва от свое име, когато външно стеснява, а всъщност вътрешно разширява фокуса на наблюдението. Лиричният герой веднага загубва книжните си одежди, той придобива кръв и плът, ние вярваме на болката му, стонът му пронизва и нашето сърце:

Нима на нас се тъкмо падна
да се родиме в тези дни,
да се родиме, за да паднем
със ненаситени очи?
. . . . . .
. . . където нивата окоп е. . .
а твоя ближен е войник?

Защо не бяхме се родили
във някой друг, отминал век,
когато нивата е нива,
и сам човекът е човек.

Ако не задържим поглед върху идейната неяснота, ще видим, че протестът на младостта, която не иска да се пожертвува в името на един предварително окалян идеал, е предаден вярно, затрогващо. В тия стихове Райнов разкрива цялото богатство на своя оригинален талант, който търси верен път, но трудно ще го намери, защото планините от натрупани книги запречват хоризонта.

Цикълът „Война“ на Райнов наближава да завърши и заключителните акорди прозвучават тържествено, героично, тонът на бляснала мед се вплита в трагичните акорди. Поетът отправя своя поглед към историята, сред чиито дебели томове обикновеният човек напразно ще търси своето име. Там той ще се сблъсква с имената на царе и пълководци, не ще намери място за краткия си живот, защото от всеки лист ще го гледат начумерено зли лица и страховити дати, ще го бодат безжалостно копия и железни щикове, всеки век ще започва и ще завършва с кървави събития. Горчивата ирония, която заключва тия куплети, изпълнени с възмущение и протест, допринася за тяхното по-релефно открояване:

И живот като безкраен летен ден,
с много слънце тук да търсиш е без смисъл.
— туй е книга на човешкия п о д е м (к. м.—Б.)
а не книжка със детински приказки.

И ето стихът се разчупва, гласът на поета се извисява, младостта не му пречи да изрече в очите на войната старата и винаги нова истина:

Хората правят войните,
и страшните
тежки
терори, —

хората могат
да ги
разрушат.
Срещу шепата алчни
князе на медта
и петрола
са юмруци безкрайна гора.

Миналото отдавна е направено вече от пълководците, бъдещето ще го направят милионите обикновени хора, то е тяхно, поетът иска да им вдъхне тази вяра, да им влее гигантска смелост в сърцата, затова митологическият образ из апокалипсиса завършва с грандиозността си шестото стихотворение.

В цикъла на Богомил Райнов накрая се гуши едно самотно стихотворение, озаглавено „Военна есен". Авторът е успял да го изгради особено сполучливо чрез контрастно-гротескна образност, чрез находчивото сравняване на градското всекидневие с фронта:

Със чадъри търговски десант правят в дюкяни натъпкани
дето в ъглите крият се боязливо, масло и зейтин.

Да, тъй минава в сражения този ден н е в о е н е н, а всъщност изпълнен с военно напрежение и жестокост.

Но поетът вярва в победата на справедливостта, той вярва, че ще бъде щурмуван „Манерхайма на зимата и ще дойде при нас пролетта". По този начин целият цикъл „Война" добива насоченост, която му дава право на живот и сега, шестнадесет години след публикуването му.

Докато в разгледаните три книги войната е отразена с по един цикъл, то в книгите на Радевски и Геров под една или друга форма, тя е една от главните теми на поетическия сюжет.

Още самото заглавие на книгата на Христо Радевски „Въздух недостигаше" насочва към задушната атмосфера на военните дни и нощи, в които не достигаше въздух за честните хора. Книгата се открива със стихотворението-обръщение „Моят стих". Отношението на поета към поетическото творчество и неговите задачи е отношение пряко свързано със задачите на военните дни. Още първите куплети ни дават ясно да разберем, че пред нас е един поет, застанал недвусмислено на позициите на партията на трудещите се, един съзнателен войник от авангарда на човечеството:

Не в мистика, —
там нейде на Парнас, —
в гръма на улицата си роден ти.
Тук, дето бий вълна подир вълна
от шум, от бесен бяг и инциденти.

Малко по-долу в същото стихотворение авторът дори д а т и р а чрез текста (затова поставената дата „1940“ има само осведомително значение) времето, когато започва задъханите си песни:

настъпват войнствени пожарни (к. м.—Б.) дни.
Бъди готов за своя дълг заветен.
Умри като герой! Герой падни!
Умри — за да живееш в вековете!

Тогава като ветеран излез
пред идните щастливи поколения
и разкажи им как живеем днес —
в епохата на Чембърлейните.

И страниците на „Въздух недостигаше“ започват поетичния разказ за „епохата на Чембърлейните“. Какви са главните особености на този разказ? Първо, както вече казах, главната особеност е авторовото активно-борческо отношение към настъпващите събития. Втората характерна особеност е напълно градската атмосфера, и то атмосфера на големия град, в чиито шумни часове се развива своеобразното лирично „действие“. За мене този момент е много интересен по отношение на развитието на Радевски като поет. Започнал още от първите си стихове с теми из борбите на съзнателния пролетариат, той дълго време оставаше свързан изразно със селото, от което беше дошъл, мирисът на сено се прокрадваше нечакано в стиховете му, нямащи нищо общо със селската тема. Едва във „Въздух недостигаше“ неговият глас вече прозвучава напълно по градски, и дори стиховете от цикъла „Вечери“ — „Вечери“, „Птичката“, „Вечерен миг“, „Идилия“, „След дъжда“ — стихове с поглед, отправен към селото, са написани от ясно изразен градски ъгъл на виждане. Мисленето, психиката, преживяванията на лиричния герой в цялата книга са г р а д с к и (нека бъде правилно разбрана условността на това обобщение), не само пейзажът, но и поетическият въздух се ограничават от начупените линии на бетонните сгради. Схващайки още от първите стихове на поета усилията му в това направление, за мене победата му във „Въздух недостигаше“ говори за овладяването на поетическия материал, за творческо узряване.

Задушевният, дълбоко интимен разговор с „музата“ продължава и в стихотворението „Поезия“. И тук интимността, задушевността се проектира върху една широка обществена значимост:

И днес,
когато твоят ясен глас
от бомбения трясък задушен е —
върни,
поезия,
отново в нас
възвишеното твое вдъхновение!

За Радевски не съществува драматичният въпрос, дали когато говорят топовете, музите трябва да мълчат. Музите не само ще говорят и под бомбения трясък, но те ще ни възвръщат възвишеното вдъхновение, т. е. ще ни водят в борбата за справедливост, за победа над варварството.

Изцяло навеяно, „датирано“ от военните преживявания е краткото стихотворение „Вход забранен. . .“ Под привидното авторово спокойствие, под неприкритата политическа ирония напира ярост, неприми-

рение с издевателствата на антисемитизма, — един от основните „идейни" лозунги, едно от основните оръжия на фашизма:

Европа е хитър, стар джентлемен.
Но днес на черно слънце се грее.
Старее Европа от ден на ден
и никнат из нейните градски алеи
позорни надписи:
„Вход забранен
за кучета и за евреи".
. . . . . .
Но няма място в Европа за вас,
потомци на древната мъдрост безкрайна,
правнуци на Хайне, Спиноза и Маркс,
и братя на Чаплина и на Айнщайна.

Това стихотворение обръща внимание и с пределната си простота на израза, така характерна за повечето военни стихотворения от „Въздух недостигаше". Поетът не дири вниманието и възхитата на читателя чрез фрапиращи образи и сравнения, нему е достатъчна сдържаната красота на ясната мисъл, на напиращото чувство.

Отношението на Радевски към събитията, ако мога да се изразя така, неговата поетическа и политическа платформа най-силно е изразена в стихотворението „1940". Цялата ситуация, недомлъвките на подтекста са свързани с годината, използувана и за заглавие:

Пълзи отровен гъст барутен дим
през границите бетонирани.
И ние дишаме, мълчим, слухтим,
слухтим и чакаме — мобилизирани (к. м.—Б.)

Във финала на това гражданско и все пак изповедно-интимно стихотворение, е дадена непоколебимата увереност кому ще принадлежи утрешният мирен ден.

В същия тематично-емоционален кръг се движи и лиричният заряд на стихотворенията „Родина" и „Бъдеще". Първата строфа на „Родина" е предвестник на бъдещата партизанска тема и в това отношение се роднее със споменатото вече стихотворение на Вапцаров „Песен" (Във гората — враг стаен):

Не си се усмирила още нито ти
ни твойте недоволни синове.
И още свирят днес по планините ти
хайдушки, неспокойни ветрове.

Не може и да има съмнение, след като сте прочели вече споменатите стихотворения, какво е бъдещето, за което мечтае поетът, когато сме влязли в творческата светая светих на неговото сърце:

В мълчанието, в задуха зловещ
шумът на твойто идване се чува. . .

Нови възможности на поетическия регистър на поета разкриват такива стихотворения като „Вечери" и „Писмо". Това са пак граждански, дълбокоидейни творби. Но в тях не може да бъде забелязана както и да е декларативност, те са изградени само върху основата на интимно-лиричното преживяване. И, не ще и съмнение, така въздействието

им е значително по-непосредствено. Аз бих определил това не само с липсата на декларативност, но и поради особеността на поетичните възможности на поета, неразкрити достатъчно в известната еднолинейност на неговото творчество. Споменатите стихотворения от „Въздух недостигаше“ набелязаха нови пътища, по които, за жалост, Радевски и до днес не е направил повече от няколко крачки. А той е лирик, който може да вплете и в дребната наглед тема обществен патос:

В такива часове човек забравя,
че някъде в зловещ двубой горят
сега и градове.
Мечтай и плава
той в своя малък и удобен свят
на мисли и на планове огромни.
Мечтай —
дорде в един внезапен миг
въздушна тревога му напомни,
че той не е мечтател,
а войник.

Още по-трагично звучение има изповедта в „Писмо“. В нея авторът идва след по-мъчителна вътрешна борба до светлите тонове на последните стихове. Светлината, за която той говори, идва не от предвиждането на картината на победата. Това е светлина в етичен план. Срещни деня на победата, отдай му своите сили, тъй както аз бих му ги отдал, ако не бях загинал в последния двубой. Радвай се на живота, заради който аз приех смъртта. Това извисяване на лиричния герой става много по-лесно именно в атмосферата на задухата, на недостига на въздух, когато мечтата по щастие е по-силна, когато човек е много по-готов към себеотрицание и саможертва.

Породена от военното напрежение, от мечтата за щастие, за което току що споменах, е и поемата „Мечта“. В една от безбройните военни схватки лиричният герой е бил убит. И ето — той се връща на земята, той иска да види отново своята любима родина, за която е отдал най-скъпото — живота си. Но очевидно, той е попаднал другаде, а не в България: такива чудеса, такова щастие и изобилие се разкрива пред погледа му. Оказва се, че тази мечта от желязо, стъкло, бетон, електричество и зеленина е неговата разцъфтяла родина. Жертвата му не е била напразна. Гражданският патос на Радевски звучи уверено и перспективно. Въпросът, който е победил през войната, получава отговор, че са победили н а р о д и т е, че човекът е навред щастлив и свободен. Но само след миг се оказва, че всичко това именно е било мечта, че

навън
в застрашителен стон,
в гняв и трясък от нейде се връщаше
натоварен с войска камион.
И трепереха в стона му къщите.

Контрастът между мечтата и свръхмечтата от една страна, и действителността от друга, поражда поетическата красота на поемата, нейното мажорно звучение, тя съчетава в себе си всички страни на творчеството на поета, родена в задуха на барутните военни дни, под заревото на далечната тогава, но несъмнено изгряваща победа.

От друга страна, тия стихове показват ясно и слабите страни на творчеството на Радевски от това време. Не може да бъде отмината еднооб-

разността, особено хвърляща се в очи при композиционните разрешения. Стремежът към авторов почерк, към стил преминава в известна скованост, която пречи на широкото творческо самоизразяване. На места разсъдъчността подчинява на себе си лиричните изблици, унищожава тяхното въздействие.

Книгата на Александър Геров „Ние-хората“ е цялата под знака на военните дни. Атмосферата на военната тревога носят и стиховете, които пряко се отнасят към войната из цикъла „Ние-хората“, а също така и стиховете из останалите цикли, въпреки че в тях военната тема не е пряко изразена, но общото душевно състояние на лиричния герой е много сходно със състоянието, породено от страшното сътресение. Погледната изцяло, книгата на Геров е една сложна многоактна драма. Лиричният герой в тази най-хубава и недостигната по-късно книга на талантливия поет, няма нищо общо с героите на разгледаните преди четири книги. Геров изразява объркаността, съмненията и възторзите на младия градски интелигент, върху когото пада сянката на войната и който се бунтува против ужаса и несправедливостта. Но това не е бунтът на Вапцаровия лиричен герой, който знае какво иска и в името на какво го иска, това не е дори и интелигентският бунт на Райновия лиричен герой. Геровото „аз“ е разпънато между такива противоречия, поетът ни предава такива тънки нюанси в падения и подемите, че на пръв поглед у нас остава впечатлението за някаква странност, която преминава границите на общоприетото. Но това е само на пръв поглед. Всъщност поетът изразява с поразителна тънкост едно сумирано, увеличено, може би, но все пак типично за това време душевно състояние. И ще сбърка много всеки, който квалифицира това състояние с етикета на упадъчността или дребнобуржоазната обърканост. Разбира се, героят на Геров няма непоколебимото класово съзнание на Вапцаровия интелигент, но той е по своему прогресивен, по своему активен и по своему. . . объркан и пасивен. Геров изрази съмненията и възторзите, страха и вярата на тези, които жадуваха бъдещето, но нямаха сили да воюват на дело за него. И, колкото и да е куриозно на пръв поглед това, в цялата си сложност тази поезия на Геров е поезия г р а ж д а н с к а, така както е гражданска и поезията на Райнов например. Съмненията не могат да отнемат на една поезия достойнствата, елементите, които я характеризират като гражданска. Та ние виждаме в тия стихове ясно изразен протест, смелост, вяра в бъдещето. Поетът е достатъчно честен да каже всичко, каквото чувствува и преживява, така както казва всичко, каквото чувствува и преживява например Вапцаров. Но Вапцаров чувствува по един начин, Геров — по друг. Тук играят роля толкова много различни фактори, че ще бъде трудно да бъдат изброени дори и най-главните. Вапцаровият лиричен герой е с комунистическо мировъзрение, Геровият — с мировъзрението на прегресивния интелигент, стоящ близо до партията, вярващ в партията, но все пак нямащ качествата на неин предан, заклел се да приеме всичко в нейно име войник, той е завладяван понякога от себичност и малодушие:

„Война“ — съска вестникът в моите пръсти.
„Война“ — гърми радио вън, пред прозореца.
С ужасени очи аз избягах от къщи,
спрях първият срещнат човек и му заговорих.

— Чуй, презирам смъртта, старостта и страхливците,
но съм толкова млад
и тъй страстно обичам да гледам
как блести моят път,
устремен към прекрасното бъдеще
и на пътя ме чакат големи и светли победи.

Както поетът сам подчертава в цитирания откъс от първото стихотворение из цикъла, озаглавено „Война“, той има „само един неизвестен и жаден живот“. Той не иска да го даде напразно, иска да живее, да се радва на младостта си, да вярва, че ще се сбъднат надеждите му. Обаче нищо не може да се направи — той се е родил в XX-я век. А това е век, пълен с противоречия, и когато нямаш съвършено ясен поглед, тия противоречия за по-късо или за по-дълго време, могат да ти се сторят непреодолими.

Колко е бил горд поетът, че се е родил в двадесетия век. И сега той презира този век, „тези подлеци наежени, към небето обърнали своята муцуна в газова маска“. Да, много бързо, много лесно се е отчаял Геровият лиричен герой. Но въздействието от това отчаяние се компенсира в известна степен от трагичния стон, съдържащ се в следващите стихове:

. . . Те ще разкъсат и мойта душа
върху телени мрежи.
Те ще зазидат и моята мисъл
в стоманена каска.
И с безумни широки очи
аз ще вървя по света
и ще питам
— Хора няма ли между нас
смели
и горди?
А в отговор еква гърмеж
и стръвно налитат
върху моята родна страна
неприятелски орди.

А не беше ли така? Нима не налитаха неприятелски орди в отговор на подобни въпроси за смелост и гордост. Нима не стана така и с нашата страна? Разбира се, авторовото отчаяние не е оправдано, това отчаяние само подпомага враговете, ордите. Но все пак то е по-добро, за предпочитане е пред възхвалата на ордите или пред примирението с тяхната бруталност.

Ключ, с който може лесно да бъде разбрана объркаността на поета, и не само да бъде разбрана, но и да бъде п р и е т а в известен условен смисъл, ни дава стихотворението „На един народ“:

Не ме питайте! Аз съм сега победен и покрусен.
Аз треперя от страх да не би да загина без време,
да умра с тез очи и тогаз върху моите устни
да застине гримасата тъжна на пълно безверие.

Братя мои, не ми се сърдете, след много години
може би пак ще бъдете горди, щастливи, могъщи,
но сърцето и мойте очи не са толкова силни
да простят, да проникнат в далечното, хубаво бъдеще.

Не може човек да остане равнодушен пред този страх от безвременната, безсмислена смърт. Поетът съзнава, че е предателска тъгата му върху

тъжните устни, той не я иска, той не иска да умре с нея, той се бунтува против нея. Но той няма сили да я победи, очите му и сърцето му не са така силни, за да проникнат в бъдещето.

А защо те не са така силни? Какво пречи на поета? Пречи му тежестта на интелигентските предразсъдъци, на болнавата изнеженост, на откъснатостта му от другите, да не кажа от масите, от народа. Лиричният му герой е безволев, макар и честен, понеже е сам, понеже не усеща до рамото си другарски рамене:

Твойте синове също са мрачни (к. м.—Б), но живи.
Този наш скъпоценен живот е самото предателство.
. . . . . .
Ще проклинам жестокото време, ще го моля да бърза.

Времето ще реши в края на краищата всичко, то ще победи и „предателството“ на инстинкта за самосъхранение. Това е ясно изразена позиция на пасивната съпротива, на действието на мислите, на ума, но не на изпълнението.

Но това настроение преминава и ето че поетът изпява една чудесна смела песен, в която няма никакво съмнение, никакво безволие, напротив, всичко е диаметрално противоположно. Тази песен носи названието „Народ“. От името на тоя народ, от името на „ние“ поетът заплашва спекулантите, търговците и висшистите „дето всичко научихте и пак не разбирате нищо“, че „страшен ще бъде за вас оня час на пожарите/ в който сърцата си млади ние ще изгаряме“. Сега поетът живее с несломимата в о л я (к. м. — Б.) за подвиг. Нима това е друг поет, нима това не е същият поет от предишната страница? Същият е — разкъсван от противоречия, единен в противоречието си. Сега той мечтае за „новия свят, необятен, свободен и светъл“, утре отново няма да вярва в неговото раждане.

През 1942 година стихотворението „Народ“ не случайно доби широка популярност сред студентите бонсисти и ремсисти. То беше заучавано наизуст, преписвано на ръка. Призивът, който се съдържаше във вълнуващите му строфи, запали много сърца:

А вие, които всичко си присвоявате,
и от време на време милостиня ни давате

и със доволство на своя живот ръкопляскате,
вие ще видите чии бяха Ботев и Левски,

в някоя сутрин, когато денят експлодира
в буря от блясъци, мъка и жажда неспирна.

Струва ми се, че няма нужда да подчертавам революционния заряд, затворен в посочените строфи, че няма нужда да подчертавам г р а ж д а н с к а т а смелост на поет, решил да каже така открито истината в очите на буржоазията, да предрече заплашително настъпването на революционния ден, който ще преобърне всичко. Има различни натури — едни са изградени по-цялостно, други — в комбинации от противоречия. Особено когато се касае за литературно явление, опростителството може да не допусне правилното разбиране на едно дарование. Такъв е и случаят с Александър Геров. Аз вече казах и ще повторя: за мен в книгата му „Ние-хората“ няма фиксирани душевни състояния, както в разгледаните четири книги. В „Ние-хората“ има една развиваща се

драматична линия, много сложна и противоречива, но с безсъмнено, мъчително и трудно, но безсъмнено развитие. Развръзката на тази психологическа драма, нейният светъл край е оптимистичното стихотворение „България“ — прослава на свободната равноправна родина, сред едно свободно човечество. Когато четем това стихотворение, не бива да губим историческата перспектива, не бива да забравяме, че то е написано сред шовинистичния крясък, сред патриотарските напъни и издевателства. Толкова повече трябва да ценим сдържаната му красота, погледа напред, вярата в бъдещето:

И някой ден, когато в равнините
железни трактори под строй минават
и пеят песни нашите (к. м.—Б.) момичета,
опиянени от любов и здраве,
в декоративни знамена обкичено,
човечеството да ни каже: „Браво!“

Аз процитирах, както споменах, финалната сцена от поетичната драма. Но в самата книга този финал е още много далече, лиричният герой се мята в кошмарните видения на своята объркаността, на жаждата си за живот, на отвращението си от убийците и измамниците, на мечтите си за смелост и доблест:

А хората със кървави ръце,
клането на добитъка временно отлижили,
купуват маски за божественото си лице
и точат свойте ножове.

Грешката на автора в това стихотворение, възбудило на времето толкова горещи спорове, е, че не разграничава цялото човечество от мародерите и убийците, омразата му към които е оправдана и правилна. Бихме могли тук да поговорим за момента на афектация, за временното отчаяние (а че е временно, ясно сочат стихотворенията като „Народ“), но задачата на тази статия не се простира до изследване на такива сложни моменти в душите на авторите.

Поетично, дълбоко човешко и с политически насочен подтекст в противопоставянето на обикновения, прост войник, понесен от безброя на редиците, на „големите водачи и пророците“, е стихотворението „Родина“. Образът на измъчената, окървавена родина, на разраненатa родна земя, на нейните прогонени от гърмежите птици и животни израства пред очите ни с чудна нежност. И сполучливо намереният финал с Ботевия вълк изпълва атмосферата на стихотворението с простия героизъм, чрез който диша цялата българска природа, всяко българско сърце.

Това стихотворение е различно както от „Народ“, така и от „Епоха“. Какво го отличава от „Епоха“? Това е безбройт на редиците, които поетът чувствува до своето рамо, другите не са два милиарда някакви картофи, а другари, които вдъхват сила. От друга страна, в това стихотворение липсва устремът, насочеността на „Народ“. Смъртта и победата тук се приемат пасивно, с тихо Дебеляновско съзерцание, което не може да бъде нарушено дори от фантастичната грандиозност на образа на небето-знаме.

Но само след няколко страници поетът е отново обзет от сили, от жажда за борба, от увереност. Вървят из града двама предишни прия-

тели (темата на Радевски). Единият блести с униформени жестове, другият, поетът — със своя остър език.

О, избързай неминуемо (к. м.—Б.) време
своя боен позив изпрати.
Стига толкова страх и съмнения,
дребна искреност, подли лъжи.

Поетът не крие, че е преживявал страх и съмнения, но той иска да ги преодолее, той вика неминуемото време да избърза, да го призове на бой.

Войната така е обзела поета, че дори в стихотворения на съвършено други теми, както е да кажем случаят със стихотворението „Изповед", образността пак е навеяна от военната атмосфера. „Здравей живот! Някоя засада нова? Покажи си всичките оръжия! Аз ще се бия!" И малко по-нататък: „Аз не съм защитен от линия Мажино." Но цикълът „Ниехората" е привършил, разгръщаме нова страница и зачитаме първото стихотворение от цикъла „Ако бъде мир". Само човек, преживял военните дни, може да разбере напълно трагизма на това кратко и нагледно непретенциозно заглавие. „Ако бъде мир". И сякаш самата идея за възможността някога да бъде мир дава ново, подигнато настроение на стиховете, променя ритъма, освежава чувството, разнася надалече задушливия барутен дим:

Развявайте се бойни знамена!
Пронизвай ме ти непосилен марш!
След бурята на новата война
животът пак ще бъде наш (к. м.—Б.)

Винаги ме е занимавал въпросът, защо когато почти всички преживяхме въздушните нападения, толкова малко хубави стихотворения се написаха на тази жестока тема. Дали зад чертата на ужаса изкуството не умира? Не, Геровото стихотворение „Въздушно нападение" показва, че не става така, че изкуството е по-силно дори от антиестетическите преживявания.

Геров успява да изгради стихотворението си чрез една малка хитрост. Сирените! Тъпите гърмежи! Пожарите горят и съскат! Но ние да излезем на входа. Искам да виждам простора над Витоша, под който спят селата и се услушва родината. В гримасата, в изкривеното от страх лице изкуството умира. Затова той противопоставя на ужаса спокойствието. Какво по-голямо спокойствие от голямото, невъобразимо понятие Родина:

Да бъдем с нея в тази страшна нощ!
По-близо до звездите и до въздуха.
Аз знам едно по-сигурно скривалище —
най-верното скривалище — земята.

И да умрем, ще слушаме след време
как нивите над нас шумят спокойно,
как пеят чучулиги и девойки
и селяни прекосват равнините
с отсечената стъпка на победата (к. м.—Б.)

Победата! Ужасът вече е надживян. Очите вече се взират в далечината, където неясно още трепва зората. Но напразно ще се лъжем, че драмата

Аз отивам на война
и очите ми са весели.
Как е тайнствено сега!
Как е всичко интересно!

Но в усмивката ми ти
виждаш тъжна, рязка линия.
Грубо моите мечти
са разбити и обидени.
. . . . . .

Днеска в уличната прах
стъпках всичко със ботуша.

Атмосферата на объркана, обезверена България е вярно предадена. Премного тежко е да стъпчеш с ботуша мечтите си, и то в първите години на истинската си младост. Обаче няма основание да смяташ, че всичко за теб е свършено, че за в бъдеще ще живееш без мечти, когато преди час си мечтал така страстно и уверено, и то не с една лична, а с о б щ е с т в е н а, събирателна мечта.

Сбогом, майко, без мечти
ще живеем щом се върна.

Противоречието е много явно, за да не бъде забелязано. Но противоречието е събрано, като във фокус, в шестте строфи на стихотворението „Двубой“. Това стихотворение кондензира в себе си цялата драма на поета, то е един вид епилог на завършващата раздвоеност:

Виж какво ни обгражда — колко подлост и глупост.
Не сред хора живеем, а сред дребни страхливци,
Като мравки са плъзнали и панически трупат
брашно и продукти в своите зимници.

Къде слушахме подобна интонация. Ах, да, у Богомил Райнов. Но Геров рязко натиска педала на гаста и излиза от сферата на ретушираната с ирония или гняв фотография.

И ето че прозвучават жизнерадостните тонове на химна „България“:

Аз искам да те видя силна и щастлива.

и ето, че драмата е достигнала до щастливия си край, ние вярваме, въпреки че това не е казано ясно, че лиричният герой ще победи не само ужаса на войната, но преди всичко ужаса в с е б е с и. Кой търсеше смъртта?

О, време, дай ни повече години
и сили, и нестихващи копнежи. . .

Завесата бавно пада. Ние-хората сме слаби и объркани, но същевременно н и е-х о р а т а сме силни и праволинейни. Н и е сме в с и ч к о, бъдещето е наше, войната няма да ни убие, няма да ни победи, ние ще я победим. . .

*

Петима толкова различни автора, пет погледа върху едно и също трагично и огромно събитие. Какво родее, какво сближава творците? Разбира се, това не е темата. Разбира се, това не е времето. Въпреки че и темата, и времето изиграват своята роля. Аз не бих написал тази статия като механичен сбор за резултатите от пет стихосбирки. Това, което обединява авторите, е, според мен, гражданската доблест, възгледа, че поезията е оръжие, верността към революционно-борческите традиции на нашето емоционално слово. И ако е вярна мисълта, че изключителните събития избистрят съдържанието на душите, че изваждат на преден план важното, същественото, типичното, то значи такова е било и въздействието на бурята, „мобилизирала“ чувството за дълг и отговорност на петима така различни певци. У Младен Исаев войната се пречупва през едно хуманно начало. Вапцаров я среща с готовност за действие и подвиг, Богомил Райнов — с иронията на отърсилия се от праха на буржоазната посредственост интелигент, Радевски — с партийното чувство за дълг, Геров — разкъсван между полюсите на възторга и отчаянието. А всичко сумирано, пречистено от случайните навеи, дава доказателство, че Ботевската линия, линията за близост до народа, е била и си остава първенствуваща в нашата поезия.

И безспорно това се получава не поради някаква външна обвързаност, външна „заповед“, а е последствие на мироглед, на светоусещане, за което е абсурдно съществуването вън от рамките на общността. Тук трябва да вземем под внимание елемента на традицията, която не обхваща само литературата, но е традиция на народната душевност, характерна черта на общонационалната психология. Разбира се, в пределите на тази широка даденост можаха да се развият и редица индивидуалистични упадъчни течения, но те никога не заеха доминиращи позиции.

Тия резултати са по-ясно видими при изключителни събития, когато се подлага на изпитание не отделната личност, а колективът, какъвто е случаят и с разгледаните от нас прояви на неколцината наши съвременни поети.

☆

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

НОВ ПОДЕМ В РАЗВИТИЕТО НА СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА

През последните две години съветската литература стана предмет на оживени разисквания във всички страни. Най-видни писатели като Луи Арагон, Х. Лакснес, Го-мо Жо, Н. Гиленс, Л. Крючковски, Ана Зегерс и други писаха за нея с чувство на дълбока признателност за това, че тя им е открила света, роден от Октомври, за това, че в нея е знамето на двадесетия век, под което са изправени най-изпитаните борци за свободата и щастието на човечеството. Специално внимание на съветската литература и на проблемите на социалистическия реализъм отдели и буржоазният печат. Използувайки критиката на култа към личността, на неговото отрицателно влияние в литературата, буржоазните идеолози решиха, че е настъпил удобен момент да дискредитират съветската литература, да унищожат авторитета и влиянието на тази литература сред многобройните ѝ почитатели. Даже спокойните и невъзмутими чеда на Албион се запалиха на тази тема и започнаха да поучават съветските писатели как да пишат. В статията „Първи стъпки на една нова руска литература“ в броя си от 16 август 1957 година „Таймс литерари съплимънт“ вижда бъдещето на руската съветска литература в произведения като романа на Дудинцев „Само с хляб не се живее“, разказа на Яшин „Лостове“ и някои други произведения от алманаха „Литературная Москва“. Макар и да се признава художествената несъстоятелност на тия произведения, то тяхната „тенденция“ се утвърждава като „нов път“, като продължение на класическата руска литература от XIX век. В статията даже се воюва против „чистото изкуство“. Литературата не може да бъде откъсната от живота, но докато пред английските писатели, които произлизали главно от „средната класа“, стояла задачата да защищават „режима на социално благоденствие“, то съветските писатели трябвало да се борят срещу сегашния строй, защото социалните противоречия в него не били разрешени. Като изказват съчувствие към литературния живот в СССР от 20-те години, авторите на статията съжаляват за по-далечното минало, искат връщане с четири десетилетия назад към „идеологическия разкош на стария режим“.

В това, че буржоазните идеолози призовават към „идеологическия разкош“ на царско-помешчическа Русия няма нищо чудно, но чуден и печален е фактът, че някои литератори от социалистически страни в своята оценка на съвременната съветска литература не отиват по-далеч от тях. Само така можеше да си обясним факта, че списанието „Мнения“, което започна да излиза в Полша за пропаганда на съветската литература,

поднесе на своите читатели тъкмо тия произведения, които са допаднали и на „Таймс литерари съплимънт“.

За щастие у нас такава „пропаганда“ не се върши. У нас не се чу нито дума против съветската литература. Напротив, в литературните спорове, в статии и изказвания даже и тези другари, които изказаха едни или други погрешни мисли, съмнения или колебания по други въпроси, даже те нито за миг не поставиха под съмнение значението на съветската литература. Да се задоволяваме обаче с общите декларации на признание е крайно недостатъчно. Едва ли може да се сметне за нормален фактът, че от няколко години в нашия ежедневен и литературен печат почти не се явяват рецензии за произведенията на съветските автори, проблемни статии за съветската литература и пр.

Когато нашумя романът на Дудинцев или разказът на Д. Гранин „Собствено мнение“ мнозина се заинтересуваха от тях, а това, че от същия автор Гранин има преведен вече прекрасен роман „Новатори“, в който с голямо дързновение е показан животът на съветските учени — за това не се говори. Настъпи увлечение по външното, по литературните сензации, а основното течение на литературата се изоставя. А това течение е пълноводно и велико. Немалко препятствия то срещна по своя път през последните години, немалко трудности е преодоляло и ще има да преодолява. Но неговият устрем е непреодолим, неговата сила е нарастваща и покоряваща, защото източникът на това течение е животът, роден от Октомври, защото негова вдъхновяваща и направляваща сила е ленинската комунистическа партия.

Двадесетият конгрес на КПСС разкри вредните последствия от култа към личността в живота и особено в идеологията. Не може да има никакво съмнение, че теориите за безконфликтността, лакировката на действителността и парадното величие, които породиха някои безпомощни произведения в изкуството, водеха своето начало от култа. Но едва ли е нужно да се доказва, че именно Централният комитет на КПСС разкри и разобличи пред целия народ, пред цял свят чуждия на марксизма-ленинизма култ към личността, че съветското общество се освободи от една пречка, чужда на неговата същност.

Историческите изменения в живота на съветската страна за последните две години, дълбоките преживявания, които разтърсиха издъно съзнанието на хората, разкриват пред творците на словото изключително богат материал.

През този период може би повече от всякога нараства и отговорната роля на писателя. Дали той ще се плъзне по повърхността на събитията или ще се добере до самата им същност? Дали той ще помогне на читателите да надживеят огорченията, колебанията и съмненията, да видят допуснатите грешки в светлината на цялостното историческо развитие и да заработят с нови сили, окрилени от светлите перспективи на това развитие, или ще зарови глава в отделните факти и ще объркa и себе си и читателите? Разрешението на тези въпроси показва къде се крие големият талант и голямата любов към човека и къде се проявява дребнавостта, конюнктурщината, схематизмът. Да се очаква, че след едно такова сътресение на духовете, което стана след XX конгрес, не ще се проявят крайности, че на повърхността не ще изплуват стари разпри и неудовлетворени желания е наивно. Важното е, че тези прояви намериха необходимата оценка и отпор в съветската културна общественост. Не можем обаче да не отбележим, че някои писатели в СССР и в страните

с народна демокрация забравиха оная вдъхновяваща и мобилизираща роля, която са призвани да изпълняват.

В своите литературни бележки през 1955 г. Фадеев писа: „Справедливо казват, че в прогресивната световна литература на съветските писатели принадлежи ролята на старши другар и приятел. Това се обяснява, разбира се, не от обстоятелството, че те са съветски или по-талантливи, или че по-добре владеят майсторството, отколкото прогресивните писатели в другите страни. . . А се обяснява с това, че съветската литература като цяло е литература на велик народ, на когото пръв се е удало да се освободи от веригите на капатила и да построи социалистическото общество. Това е дало на съветската литература възможност и предимство за първи път в историята да покаже борбата за нов, справедлив строй в живота и самия тоя живот, характерите и отношенията на хората в условията на социализма и по такъв начин да натрупа известен художествен опит, който има новаторско значение за световното развитие на литературата. Това наше положение на старши другар и приятел ни задължава твърде много.“

Трябва да се каже, че именно това място, роля и значение на съветската литература отделни съветски писатели изпуснаха от погледа си, подцениха факта, че техните успехи радват и вдъхновяват читателите и писателите от цял свят, но че техните грешки и заблуждения също така оказват своето отрицателно влияние. Не случайно някои писатели или критици в другите страни потърсиха аргументация или подкрепа на свои неверни възгледи, колебания и съмнения у тия съветски писатели.

В оценката на съветската действителност в този отговорен период тези писатели не разбраха една истина, която настоятелят на Кентърберийската църква Джонсън изрази в една своя статия по случай 40-годишнината на Октомври: „С прозорливост, непреодолима храброст и необичайна самоотверженост Ленин и неговите храбри съратници, а след него Сталин и много други продължиха великото дело. Бяха допуснати грешки, понякога — трагически грешки. Извършиха се зли дела. Но самите времена бяха зли и опасностите дебнеха от всички страни. Голяма част от вината за извършените злини трябва да се отнесе за сметка на тези държави, които обкръжаваха младата страна на социализма и от самото нейно раждане правеха отчаяни усилия да я унищожат. Както казваше Чърчил: „По-добре да убием старата квачка, отколкото да позволим на пилетата да се пръснат по цяла Европа“. „Старата квачка“ не беше убита и „пилетата“ на социалистическите идеи сега се пръснаха не само по цяла Европа, но и по цялата земна шир.“

Но това, което отделни писатели не разбираха, не дооцениха, бе разбрано и оценено от писателския колектив като цяло и то намери израз в материалите на III пленум на Ръководството на Съюза на съветските писатели. Тези явления намериха своята правилна оценка в ЦК на КПСС, изразена в беседата на др. Н. Хрушчов. В съкратената стенограма на тези изказвания се дава цялостна оценка на литературния живот, сочи се пътят за по-нататъшното успешно развитие на съветската литература.

Във връзка с критиката на отделни произведения и автори някои писатели изказаха опасения — не се ли заглушава „критичното начало“ в литературата, не се ли връща тя към лакировката и схематизма? Преодоляването на илюстративността, на лакировката на действителността и на схематизма е първостепенна задача както пред съветската, така и пред българската литература, но тази задача ще бъде решена едва тогава,

когато писателите покажат с високо художествено майсторство цялата сложност и богатство на социалистическата действителност в нейното прогресивно развитие, и което е най-важно, не изоставят нито за миг марксистко-ленинската позиция, от която те оценяват тази действителност. А критикуваните произведения в съветския печат са уязвими именно тук. Да вземем за пример най-нашумялото от тях — романа на Дудинцев „Само с хляб не се живее“. В него много от описаните факти и герои са сами по себе си може би верни, но те са дадени изолирано от сложната борба между новото и старото в съветското общество. Писателят не е застанал на позицията на борците и творците на новия живот, на истинските новатори в техниката, които, както показа самата действителност, преодоляват трудностите и смаяха света със своите постижения. Напротив, той е застанал на позицията на обидените от живота Лопаткин и Буско и затова линията на положителните герои и тенденции е дадена в лъжлива, сантиментално-романтична светлина. Макар че Лопаткин побеждава, ние не вярваме в неговата победа, не вярваме в неговия успех, защото не виждаме реална жизнена сила, която да стои зад него. Но може да се възрази — Дудинцев е успял в отрицателните герои, други ще дадат положителните, какво лошо има в това, особено сега, когато се призовава към критика, към възраждане на сатирата? Дудинцев ни е показал едностранчиво само част от истината, а другата част е премълчал или не е видял. И бедата не е в това, че в книгата преобладават отрицателните явления, а в позицията на автора. Нима може да се покаже силата на един борец, ако се държи сам, без противник? В най-добрия случай може да се изплашат само хората със слаби нерви. А този страх е вече обществено опасно явление. Авторът има право да се спре само на отрицателните явления от живота, но ние трябва ясно да чувствуваме неговата позиция, да бъде той равностоен противник на злото, опора, а не плашило за читателя. Против такова плашене на читателите В. И. Ленин се обявява още преди революцията, когато картината на живота е давала материал за къде по-страшни истории.

Още по-малко основания за подобно плашене на читателите има сега. „Ние разкриваме и критикуваме недостатъците и грешките, казва другарят Хрушчов, за да ги премахнем като пречка по пътя ни, за да укрепим още повече нашия съветски строй, позициите на Комунистическата партия, да осигурим нови успехи и по-бързо движение напред. А какво става с някои литератори, когато те се залавят да критикуват недостатъците? Без да познават живота, без да обладават необходимия политически опит, умението да виждат главното и определящото в живота, те се хващат за недостатъците и грешките на едни или други работници, струпват безразборно и необмислено всичко в един куп, изплашват се сами и се опитват да плашат другите.“

Осъждането на подобни произведения не е заглушаване на критичното начало, както някои искат да го представят, а борба срещу едностранчивото, срещу невярното, черногледо отразяване на действителността, борба срещу отклоняването на съветската литература от нейната основна задача — да мобилизира силите на трудещите се за нови успехи в строителството на комунизма. „За съжаление, отбелязва др. Хрушчов, сред работниците на литературата и изкуството се срещат такива хора, поборници на „свободата на творчеството“, които искат ние да отминаваме, да не забелязваме, да не даваме своята принципиална оценка и да не критикуваме подобни произведения, които в извратен вид рисуват живота

на съветското общество. Оказва се, че на тези хора им тежи ръководството на литературата и изкуството от страна на партията и държавата. Те се обявяват против това ръководство, понякога пряко, а обикновено прикриват тези свои настроения и желания с разговори за излишна опека, за сковаване на инициативата и т. н. Ние открито заявяваме, че такива възгледи противоречат на ленинските принципи за отношението на партията и държавата към въпросите на литературата и изкуството."

Би било неправилно и погрешно да се мисли, че произведенията, които срещнаха остра критика, са някакво значително явление, че те са „новото" в литературата. Напротив, черногледството проявено в тях, е залитане в друга крайност, която не по-малко пречи на правилното литературно развитие. А такова погрешно впечатление за тези произведения може да се създаде от факта, че за тях се говори може би много повече, отколкото за ония действителни успехи, които съветската литература има през последните години, и които бележат верния път на нейното развитие.

Колкото и да изглежда странно, развитието на действителността изисква за всеки нов период ново откритие на художествените принципи за нейното отразяване. И затова с пълно право се говори за развитие на художествения метод. Принципите за правдивото отразяване на революцията и гражданската война бяха открити и въплътени в значителни художествени произведения едва в средата на двайсетте години. Едва тогава сред хаоса от случки и събития, сред многообразното проявление на човешките характери писателите можаха да обобщят и типизират най-съществените, най-закономерните явления и въз основа на тях да създадат определени образи — типове, да утвърдят определени принципи на художественото отразяване на революционната действителност. В резултат на това се появиха такива произведения, добили вече световна известност, като „Железния поток" от Серафимович, „Чапаев" от Фурманов, „Разгром" от Фадеев, началото на епопеите „Тихият Дон" и „Ходене по мъките" и други.

През тридесетте години, когато съветското общество минава на нов етап от своето развитие, когато главният герой в живота и литературата е вече строителят, писателите трябваше сякаш отново да търсят принципите на художественото отразяване, да търсят чертите на новия герой, да търсят ново сюжетно и композиционно разрешение в творбите си, което най-пълно да разкрие този нов герой. Затова така новаторски прозвучават през този период такива произведения като „Цимент" и „Енергия" от Гладков, „Сот" от Леонов, „Как се каляваше стоманата" от Островски, „Мъжество" от Кетлинска и др. Тази закономерност се проявява и през годините на Отечествената война.

Следователно напълно естествено и закономерно е да се очаква, че през настоящия период пред съветските писатели стои същата трудност — откриване на ония художествени принципи, които ще им дадат възможност да отразят новата действителност — строителството на комунистическото общество. Тези принципи почиват на основните черти на метода на социалистическия реализъм, но те не повтарят принципите от 20-те или 30-те години, а се явяват тяхно развитие и продължение. Значителна трудност за разкриването и утвърждаването на тези принципи беше атмосферата, вредите на идеологическия фронт, нанесени от култа към личността. Но да се обясняват всички трудности и слабости в литературата само с култа е неправилно. В това ни убеждава фактът, че най-добрите художници, свързани тясно с партията и народа, можаха да открият

тия принципи и да създадат значителни произведения и през периода на култа към личността, че развитието на съветската литература, макар и спъвано за известен период, никога не е спирало в своето основно правилно направление.

Едва ли е възможно в една статия да се определи същността на развитието на метода на социалистическия реализъм в наши дни, да се определи същността на ония принципи, за които стана дума по-горе. Но нека се опитаме да ги открием там, където те са намерили най-ярко проявление, в произведенията, които за момента имат може би най-силно изявен новаторски характер. Нека се спрем на разказа на Шолохов „Съдбата на човека“ и на произведенията на В. Овечкин „Усилна пролет“ и на Г. Николаева „Битка в пътя“, макар че за подобен анализ могат да послужат и последните произведения на В. Тендряков, А. Чаковски, П. Нилин, О. Гончар, М. Стелмах, В. Кожевников, Е. Грин и много други.

Разказът „Съдбата на човека“ по идейно-естетическите проблеми, които поставя и решава, е едно значително явление не само за съветската, но и за световната литература. По своята тематика той ни отнася към годините на Отечествената война, но по постановката и решаването на проблемите той е насочен всецяло към съвременността.

По време на Втората световна война и след нея писателите от цял свят не малко сили посветиха на проблема за „руската душа“. Не беше лесно за обикновения човешки разум да обясни откъде се взе тая сила, тая мощ у съветските народи, които единствени в света се оказаха в състояние да дадат отпор и унищожат фашистките пълчища. Разказът „Руски характер“, написан по това време от Ал. Толстой, разкри източника на тази сила — обикновения съветски човек, израсъл в условията на съветския строй, възпитан от комунистическата партия. Новият разказ на Шолохов може би в това отношение застава редом с „Руски характер“.

Съветският съюз даде най-големи материални и човешки жертви през войната. Стотици градове и хиляди села бяха сринати със земята. Милиони майки и деца не дочакаха своя татко, своя син. Черни чернеят кърпите на безутешни вдовици. И ето от пепелищата на войната се възражда, пуща кълнове обгореното дърво на живота и в скоро време разцъфтява и дава дивни плодове. Изранената, обезкървена съветска страна с нова невиждана сила издига знамето на мира и комунизма, знамето на живота. А на Запад отново небето тъмнее, на Запад проблясват светкавици. Доведени до тъпота и отчаяние, буржоазни идеолози проповядват неверие към живота, неверие в човешките сили и разум, неверие в човешкото щастие. Намериха се писатели и от социалистическите страни, които отбягнаха от трудната и отговорна задача да бъдат знаме на народите и започнаха на попарват в душите на хората тяхната бодрост, тяхната вяра в живота.

И ето в такъв един момент излиза разказът на Шолохов. Едва ли някой от „смелите“ писатели-критици, които се явиха напоследък, е показвал в произведенията си толкоз лишения и жертви, такива покъртителни сцени на човешко страдание, които убиват погледа и изпепеляват душата, както прави Шолохов.

Първата следвоенна пролет. Глад, студ, черен креп на всяка врата. По разкаляните пътища бродят обездомени хора. Колко подходяща тема за ония капитулантски настроениея, които някои еметнаха за „ново“ в литературата! Но може би Шолохов ще отмине тежките изпитания,

може би той ще проследи пътя на кавалера на златната звезда, чието щастие се усмихва от първите следвоенни дни? Не, той слага пръст в раната и със силата на своя талант разкрива съдбата на един от милионите съветски хора, които изнесоха на плещите си цялата тежест на войната, които изравниха окопите и засяха пшеница, построиха нови фабрики и заводи, изведоха своята родина на първо място в света. Образите на Андрей Соколов и малкият Ванюша не са ли един велик символ на съветския народ, който мина през огън и кръв, но спаси живота, дари мир на народите? Може ли човек като чете разказа да не изпита синовна признателност към тази страна, към тази партия, която откърми и възпита хора като Соколов?

„По начало животът ми беше обикновен“ — започва разказа за своя живот Андрей. „Обикновеният“ живот на обикновения съветски човек това е участието в борбата за победата на съветската власт, гладът и страданието в годините след революцията и гражданската война, участието в социалистическото строителство и първата наслада от плодовете на социализма. Това е накратко животът на Соколов до войната. Авторът не се спира подробно на нито един момент от него. Но тази кратка биография ни разкрива по-късно от къде иде чудната сила у тоя човек. За него е светотатство да се пита трябва ли да се воюва, да се защищава родината? Когато командирът на ротата поставя задача, която води към явна смърт и пита: „Ще се промъкнеш ли Соколов?“ — той заявява просто: „А нямаше какво да се пита. Там другарите ми може би загиват, а аз тука ще си чеша врата ли?“ За него е нормално, обикновено това, което изисква изключителен героизъм. Кроткият и незлобив Андрей, който цял живот се измъчва от мисълта, че при раздялата с жена си не е бил достатъчно нежен и мил, не се поколебава нито за миг и впива твърдите си пръсти в гърлото на тоя, който се готви да предаде комунистите и комисарите на врага. За своя „обикновен“ човешки живот Соколов изгражда у себе си чертите на съветския човек, които Шолохов разкрива една по една в епичния си разказ.

„Виждали ли сте някога очи, сякаш посипани с пепел и пълни с такава незаличима смъртна тъга, че ти е трудно да ги гледаш?“ В тия изпепелени очи авторът още от самото начало разкрива нечовешките мъки и страдания, които Соколов изтърпява в своя труден път. Измъчван по фашистките лагери далеч от родината, загубил жена и деца, останал сам сред опожарената руска земя, той намира сили за живот и нещо повече, сам става творец на тоя живот. И колко нежност и грижи към тоя нов живот, към кълна на бъдещето, към Ванюша! Те личат от обрисовката на стегнатото и спретнато момченце. Те личат в оная сурова мъжествена нежност, която прелива от сърцата на героя и автора и завладява читателя в края на разказа: „Не, не само насън плачат възрастните, посивелите през годините на войната мъже. Те плачат и наяве. Тук главното е да успееш навреме да се обърнеш. Тук най-главното е да не раниш сърцето на детето, за да не види то как слиза по твоята буза горещата и свидна мъжка сълза.“

Но избърсвайки скритом като автора своите сълзи, читателят разтваря очи, изпълнени с велика любов към безименните герои като Соколов, горящ от жажда за живот и борба. И ето тук изниква въпросът за оние естетически принципи, по които е построен разказът, за оная същност на социалистическия реализъм като метод, която или не се разбра, или направо се отхвърли от мнозина автори и критици. Шолохов разкрива

в обобщаващия образ на Соколов великото изпитание, през което мина съветският народ не за да чопли страданието и мъките на хората, не да събужда неверие в техните сили, не да се подиграе над това, което е било и си остава светиня за тях. Авторът рисува това изпитание, за да вдъхне още повече сили и вяра в сърцата на хората, да възпее тяхната борба като най-хуманен, най-велик подвиг на нашето време. От тук и оная вътрешна сила и красота в образа на Андрей Соколов. От тук оная любов, която лъха от цялото произведение към съветската земя, към партията.

От разказа се налага и заслужава може би специално внимание проблемът за пролетарския хуманизъм. През последните две години в много страни, в това число и социалистически, в противовес на тоя хуманизъм се издигат идеалите на пацифизма, идеалите на буржоазната демокрация. Намериха се хора, които под лозунга „за свобода на твореца“ отхвърляха диктатурата на пролетариата. Разказът на Шолохов е един прекрасен отговор на тези „теории“ и настроения. В наши дни единствено действен и докрай последователен е пролетарският хуманизъм — активното участие в борбата за социализъм.

Произведенията на Овечкин и Николаева са характерни със сериозния опит да се разкрият ония вътрешни противоречия, оная борба между новото и старото в съветското общество, която съставлява същността на живота, без която е немислимо да се разберат и отразят характерите на хората, да се създаде значително художествено произведение.

Своите очерци, обединени в книгата „Усилна пролет“, върху проблемите на съвременния живот, и по-специално върху проблемите, свързани с живота на колхозниците, на хората, работещи в тази област, Овечкин започна да публикува през 1952 г. и завърши през 1956 г. Благодарение на тясната връзка с живота и на честното си гражданско, партийно отношение към проблемите, изникнали в живота и литературата, авторът можа да се добере до редица истини, които правят книгата му особено актуална и значима. Чест прави на автора, че когато много от неговите наблюдения, изложени със страст в художествените образи, бяха потвърдени от живота и партията и правителството предприеха редица мерки за изправяне недостатъците и слабостите, Овечкин не се главозамая, не побърза да ожени и настани в нови квартири своите герои, а със същата страст и любов продължи да наблюдава живота, да показва както победата на новото, така и ожесточената съпротива на старото, да показва новите конфликти и противоречия, които възникват и чакат своето разрешение.

Главният герой в „Усилна пролет“ е партийният работник от районен мащаб Мартинов. Със своя прям и откровен характер той си навлича не една беля на главата, скита като журналист от район в район, докато най-после се установява като втори секретар на Троицкия районен комитет. Първият конфликт, в който се проявява Мартинов и с който се започва произведението, е сблъкновението му с първия секретар Борзов. Усвоил външната форма на партийно ръководство, използувайки атмосферата, създадена от култа към личността и доверието на хората към партията, Борзов се проявява като типичен формалист и бюрократ. Не животът на хората, а формалното изпълнение на директивите — ето кое стои в центъра на неговата работа. Какви са резултатите от тази работа — не е трудно да се разбере. И ето срещу тази бездушна, но енергична в отстояване на своето положение фигура, се изправя Мартинов.

Благодарение на доверието на хората, на практическите резултати от работата на Мартинов, Борзов е бит. Но борбата не е свършена. Борзовщината като явление не е ликвидирана. Напротив, авторът разкрива нейните поражения на по-широк фронт, като стига до Областния комитет, като подлага на сурова присъда бюрократичния канцеларски метод на ръководство на селското стопанство. И тук той се спречква с противници много по-силни и опасни от Борзов. Това е неговият мълчалив и изпълнителен заместник Медведев, това е един от секретарите на Областния комитет Масленников. Тези еснафи се боят от всяко живо дело. Борзовщината е проникнала дълбоко в душите им и те не са в състояние да видят новото даже тогава, когато то е вече победило, когато резултатите са налице. Но колкото и трудна да е борбата срещу борзовщината, тя е борба, наложена от живота. От нейния изход зависи съдбата на милиони колхозници, зависи не само тяхното материално благополучие, но и тяхното възпитание, тяхното израстване като съветски хора. Ето защо истинският комунист не може да се откаже от тази борба. Подобно на Давидов от „Разораната целина“, Мартинов устоява твърдо и непоколебимо своите разбирания. И понеже те са жизнени, правилни, срещат подкрепата на партийния актив, на колхозниците. Тези разбирания удържат връх в борбата. Централният комитет на партията, опирайки се на опита и на предложенията на такива като Мартинов, оглавява и повежда сам тази борба. Изменя се начинът на планиране в селското стопанство, стотици и хиляди специалисти от градовете се отправят в колхозите и машинно-тракторните станции. Един от тези доброволци за „колхозния фронт“ е и старият изпитан заводски работник Долгушин. Той няма практическите познания на Мартинов в областта на селското стопанство, но има нещо повече — неговото сърце, сърцето на борец-комунист, непримирим враг на фалша, на лицемерието, на бюрократизма. Не всичко в неговите действия от формална гледна точка е правилно. Той — директорът на МТС, свиква в един колхоз открито партийно събрание, изобличава комунистите-ръководители за това, че с безотговорното си отношение, с пиянството и кражбите са разорили колхоза и подкрепен от колхозниците избира ново ръководство. Скоро в района и областта тоя неспокоен характер привлича всеобщо внимание. Едни, като Мартинов се радват, други като Медведев и Масленников търсят и най-малкия повод да го злепоставят, да го задушат. Но колкото и трудно да е в работата на хора като Мартинов и Долгушин те дават тон на живота, те са носителите на новото, на прогресивното, което побеждава и несъмнено ще победи, защото такава е същността на съветската власт, такава е същността на ленинската партия. Писателят обаче ни предпазва от всяко благодушие, от всяко самоуспокоение. Новото ще дойде не само по себе си. То ще дойде с борба, упорита борба на живот и смърт. И трудността на тази борба се състои в това, че и Мартинов и Борзов, и Долгушин и Масленников воюват на пръв поглед в името на едни и същи идеали, служат на едно и също общество, и едните, и другите воюват от името на партията. Но ако условията на култа към личността позволяваха на хора като Борзов да се отъждествяват с партията и от нейно име да налагат своя стил, своя метод и разбирания в работата, то сега за тях е настъпила трудна атмосфера. Те са в отстъпление, те търсят пътища към новото, защото иначе са загубени. Характерни в това отношение са изобличителните думи на Мартинов, които той отправя към Масленников в присъствието на първия секретар на обкома. „Вие нена-

виждате Долгушин, но затова пък поддържате Медведев, защото и вие самите сте като Медведев. И вие сте такъв остен, а не секретар както и Медведев. Вас напълно ви задоволяват мислителните способности на Медведев. Умее да крещи на хората — и това е достатъчно. Вие дори не знаете какво още се изисква от секретаря на райкома, защото това е границата и на вашите организаторски дарби. . . На вас са ви нужни в районите манекени, а не живи хора с ум и сърце! Пунктове за предаване на директиви и толкова — ето как гледате на райкомите вие, другарю Масленников! Вие обичате в районите такива хора, които да ви гледат право в очите и като папагали, без да разсъждават, да говорят след вас дума по дума всичко, което казвате. . . Вие сте озлобен сега, защото чувствувате — за вас е настъпило тежко време! Пред ръководителите стоят сложни задачи. С общи команди и викове далеч няма да стигнеш. А вие не може да ръководите другояче". Това е суровата присъда над „борзовци". Но тези хора са още живи, енергични. В лицето на Медведев и Масленников те стоят още в райкомите и областните комитети. Те се съпротивляват. И заслугата на Овечкин се състои в това, че без да умалява силата им той разкри тяхната същност, а с това им нанесе и най-голямото поражение. Защото много полесно е да се бориш с враг, когото познаваш. В лицето на Мартинов и Долгушин авторът показва как трябва да се води борбата. Правилната позиция на автора в оценката на действителността мобилизира силите на читателите, включва ги в битката на живота, която се води не само там в далечния райком при Мартинов, а във всеки колхоз, във всеки завод, във всяко учреждение. И тази битка трябва да се води не откъснато от многобройните и сложни задачи от политически и нравствен характер, а именно в разрешението на тези задачи. Това е „битка в пътя", както сполучливо е озаглавила своя роман Галина Николаева.

Докато някои писатели умуваха върху това дали думите „социалистически реализъм" най-пълно отразяват същността на новия метод, Г. Николаева присъствува на производствени съвещания и конференции, обикаля фабрики и заводи и в резултат на тая пряка връзка с живота зарадва читателите с новия си роман. За настроенията, с които тя е пристъпила към написването на романа, за онова чувство на духовен подем, което личи в него, въпреки тежките поражения в съдбите на героите, може да се съди по статията на авторката „Живи гласове" („Октябрь", кн. 11 от 1957 г.), в която тя споделя своите впечатления от работническите събрания: „Когато събереш наедно всичко видено и чуто за десет години, с всяка записка все по-отчетливо се проявява процес, който не може да измисли никаква писателска фантазия — процес на формиране на нова историческа класа. Тази класа вече не може да се нарече пролетариат. . . това е работническата класа от страната на победилия социализъм. Пред нашите очи се извършва това, което столетие назад са предсказали Маркс и Енгелс: свободният, творческият труд повдига и облагородява човешките чувства и мисли, води към истински разцвет на „човешкото у човека". И така удивителна и великолепна е тази жива действителност, че ти се иска да се превърнеш в прост магнетофон и в такъв високоговорител, който би могъл да прозвучи по цялата страна с живия глас на съветските работници".

С такъв стремеж, с такава жажда да предаде истинската картина на кипежа в съветското общество през последните години Николаева написва и романа си „Битка в пътя". Може човек да не харесва един или

друг образ в него, един или друг епизод. Може да се спори дали авторката е успяла да синтезира в строен сюжет и композиция огромния жизнен материал, който е обхванала, но едно е безспорно — че още с първите страници произведението завладява читателя и той се увлича, тръгва по ония извити пътища на подем и поражение, на скърби и радости, по които минават героите на романа.

Едва ли има друго произведение за последните няколко години, в което да са поставени така пряко и остро толкова много проблеми, обхващащи цялостния живот на съветските хора, както в романа на Николаева! Но въпреки голямата сложност и противоречивост на тия проблеми, авторката не изпада в плен на фактите и събитията, помага и на читателя да определи своето отношение, да се извиси над тях, да долови перспективите на развитието на съветското общество, да спомогне за това развитие.

„Всичко беше необичайно в тази нощ. . .“ — първата нощ след смъртта на И. В. Сталин. Така започва романът. И още на първата страница авторката показва както двата основни образа — Валган и Бахирев, така и тяхното отношение към всичко това, което се разкрива пред очите им. „Какво величие!. . . Колко хора?. . . Хиляди?. . . Милиони? Величие на живота — величие на смъртта!. . .“ Това е първата реплика на Валган, това са неговите мисли в тази нощ.

„Тревога. . . Боева тревога. . . Надвечерие на промени. . . Какви? Какво ще умре с тази смърт? Какво ще живее вечно?“ — Това са мислите на Бахирев. Това са мислите и на авторката, които пронизват целия роман. В него Николаева разкрива всички ония чужди на съветското общество факти и явления, чиито корени водят към законите, морала и етиката на миналите експлоататорски общества или са намерили благоприятна почва в атмосферата на култа към личността. В противовес на клеветническите твърдения на буржоазния и ревизионистичен печат, че тази атмосфера е продукт на самата система, авторката показва, че култът към личността и свързаните с него прояви са чужди, несъвместими със социалистическия начин на живот, че те са били само пречка в развитието на съветското общество. В образа на Валган — директора на завода, Николаева е успяла да предаде много по-жизнено, много по-силно и убедително всички ония отрицателни качества, свързани с култа към личността, които от лични качества на отделни ръководители прерастват в сериозна пречка за цялостното развитие на съветското общество. В противовес на Дроздов у Дудинцев, на Журавльов у Еренбург и на много други подобни образи Валган не така бързо и не така просто разкрива своята същност. Нещо повече — в началото той притежава немалко обаяние. Това е един от възторжените строители през 30-те години, това е един от ония ръководители, които със своята твърдост, упоритост и последователност през годините на войната осигуриха тила на Съветската армия. И сега Валган се смята за душата на завода. Той не може да си представи, че без него може да се направи нещо. И ето тук, в това недоверие към колектива, в това сковаване на неговата инициатива се разкрива истинският Валган. Безпримерния патриотизъм на работниците в годините на войната Валган обяснява само със своите организаторски качества. Тяхната любов и преданост към партията и съветската власт той взема за любов и преданост към самия него. Той свиква с мисълта, че всички трябва да мислят за него, да се стараят за него, а самият той не забелязва, че военните години са

минали, че възможностите са се изменили, а хората продължават да живеят по старому в тежки условия. Той изсмуква последните сили от работниците, гордее се с ударниците на завода, но не смее да развърже ръцете на рационализаторите, бои се от инициативата на същите тия ударници. И ето при него идва инженер Бахирев. Той идва от далечния Сибир, където през войната е организирвал производството на непробиваемата броня на съветските танкове. Той е расъл при същите условия както и Валган, но неговото сърце остава чуждо на себелюбието, на външната парадност, на главозамайването. И при новата си работа той не се ласкае от мисълта, че заводът е представен за награждаване, че ако се поналегнат още малко работниците премиите и лауреатството са сигурни. Не, той е с поглед към бъдещето и от позициите на това бъдеще вижда, че заводът е страшно занемарен, вижда огромните усилия, които отиват на халос, прониква в сърцата на работниците. И видял веднъж истинското положение, той не се спира пред нищо, за да осъществи това, което е нужно за завода, за колектива, за цялата страна. И тук между него и Валган избухва непримирим конфликт. В отношението към този конфликт са поляризирани всички останали образи в романа. На първо място тук изпъква образът на Тина Карамиш. Топло и затрогващо авторката описва нейното детство, украсено от романтиката на живота на родителите — болшевики, нейната нещастна младост, помрачена от войната, от спомена за бериевските банди, нейната трагична любов към Бахирев. И може само да се съжалява, че в основния конфликт Валган-Бахирев тя не взема централно участие, че е показана само откъм личния си живот. Това несъмнено е обеднило нейния образ, обеднило е и онова ботатство от чувства и преживявания, които биха се разгърнали между Бахирев и Тина.

Противоречията между Валган и Бахирев разкриват същността и на партийната работа в завода, разкриват слабостите на секретаря на областния комитет Бликин, който години наред е рапортувал за „слабости и достижения“ и сега, когато трябва да вземе отношение към едно живо дело, да определи съдбата на завода, на хората, се оказва безсилен.

В партията, в производството, в бита, навсякъде се води борба за преодоляване на инертността, за преодоляване на бездушието и формализма, за тържеството на ленинските принципи — такъв е изводът от романа. И писателят, ако не иска да остане чужд на живота, трябва да проникне в същността на тая борба и в лицето на обикновените съветски хора, ръководени от партията, да види онова велико жизнено начало, оная реална сила, която ще изведе тази борба до победен край. Може би писателката не трябваше така бързо да стига до този край в произведението си, да заставя Валган, въпреки логиката на характера да капитулира така бързо душевно и политически. Самото заглавие на романа, самият жизнен материал подсказва, че битката продължава.

Както „Усилна пролет“, така и „Битка в пътя“ не са лишени от известни слабости. Увлечен от обществените проблеми, Овечкин не обръща достатъчно внимание понякога на отделни страни от личния живот на героите или прави това недостатъчно убедително, както са предадени чувствата на Борзова към Мартинов например. Сериозни възражения буди композицията на романа на Г. Николаева, а също така наивитетът, с който тя рисува някои от образите на работниците и колхозниците. Читателят би желал да види по-възвишена, по-чиста и любовта между Бахирев и Тина. Но посочените слабости не са в състояние да изменят

онова чувство на удовлетворение, което изпитва читателят, оная естетическа наслада и оня размисъл за живота, за мястото и отговорността на всеки един в него, които будят тези произведения.

Успехите на Шолохов, Овечкин, Николаева и още много други показват, че съветските писатели се намират в период на усилени творчески търсения, че тези търсения са насочени в основното русло на развитие на съветската литература. А най-характерните черти на тази литература, които са отражение на особеностите на самата съветска действителност, са нейният жизнеутвърждаващ борчески патос, комунистическата идейност, вярата в силите на народа, активната намеса в житейските битки. Изграждането на образи на герои, носители на най-положителните качества на съветския човек, герои, които служат като вдъхновяващ пример на трудещите се от целия свят в борбата за мир и социализъм — тази прекрасна традиция в съветската литература е жива и се развива и днес. Такива са образите на Соколов и Мартинов, на Долгушин, Бахирев и др. от разгледаните произведения. Не капитулиране пред трудностите, не скръстване на ръце пред бедствията, а смела и самоотвержена борба за тържеството на великите идеи на комунизма, борба за щастието на хората — ето на какво ни учат тези герои. Техният дълбокочовешки облик се очертава особено релефно на фона на съвременната реакционна буржоазна и ревизионистична литература, в центъра на която стои не красивото и великото у човека, не борбата за неговото щастие, а психопаталогичните преживявания, ровенето в животинските страсти, убийственият песимизъм. В противовес на вълчите закони на частнособственическото общество, с които е просмукана тази литература, произведенията на съветските писатели са пропити от духа на социалистическия патриотизъм и пролетарски интернационализъм. Вместо омраза към човека, див шовинизъм и расизъм, които съставляват същността на съвременната буржоазна идеология, съветската литература вече четири десетилетия издига високо знамето на мира и дружбата между народите, утвърждава пролетарския хуманизъм.

Огромният подем в политическия, икономическия и културния живот на съветските народи, който така ярко бе демонстриран с пускането на първите изкуствени спътници на земята и в честването на 40-годишнината на Октомври, голямото внимание и грижи на КПСС за литературата, победният ход на движението за мир и социализъм в целия свят — всичко това несъмнено ще доведе до още по-големи успехи в съветската литература. Това са очакванията и пожеланията и на българските читатели, за които съветската книга е била винаги любим другар и учител.

писателите критически реалисти и първите пролетарски писатели. Критическият реализъм е главно литературно направление в периода от 90-те години на XIX век до края на Първата световна война. Негови представители са изтъкнатите писатели Иван Вазов, Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Цанко Церковски, П. К. Яворов, Елин Пелин, Антон Страшимиров и други.

Писателите критически реалисти са свързани по различни пътища с народа. Те обективно отричат буржоазния обществен строй. Гневното разобличаване на буржоазията от една страна, и съчувственото изобразяване на живота на трудещите се от друга, — такава е общата насока на тяхното творчество. В много от техните произведения се разкрива социалната трагедия на българското селячество — неговото страшно разорение в условията на капитализма. „Елате ни вижте“ — с болка в душата се провиква Вазов от името на измъчените от тежкия живот селяни:

Под — гола пръст! Смрад, дим, стени окадени,
тъмничен въздух; в полумрак потопени
човеци и дрипи. . . На също гноище
лежи скот и стопан, духовно сближени.
„Елате ни вижте!“

Зла бедност! Неволя! Души затъпяли,
набърчени булки, деца застаряли;
къс ръжено тесто в пушливо огнище
загрява се там за гърла изгладняли. . .
„Елате ни вижте!“

Мотиви от подобен род звучат в много произведения и на други писатели. Как да се помогне на народа, къде е изходът, къде са тези обществени сили, които биха могли да променят съществуващия ред на нещата? Тези въпроси неизбежно изникват пред писателите. С тях са свързани и търсенията на положителния герой в литературата. През предшествуващия период такъв герой е участникът в национално-освободителната борба. Подобен герой борец в ново време много писатели не виждат. Вследствие на това техният реализъм губи сила на историческа перспектива. Произведенията на едни писатели са проникнати с песимизъм, в произведенията на други се идеализира патриархалното минало; в най-добрия случай писателите провъзгласяват в качеството на идеал абстрактната вяра в народа. Всичко това при цялата прогресивност на произведенията на писателите, означава всъщност слабост на съвременния им обществен идеал и заедно с това е свидетелство за страстните търсения на такъв идеал.

Тази нагорещена атмосфера на търсения на положителния герой на действието изрази добре още Вазов. Той има забележителен разказ „Пейзаж“, написан още през 1893 г. В него писателят разказва за потреслия го случай през време на една от неговите зимни разходки в околностите на София. Той срещнал стара изнемощяла селянка с вързоп дрипи на гърба. Тя носела дете. Баща му и майка му умрели и сега старицата бърза за София, за да „подари“ някому детето.

Вазов вижда трагедията на селянката; той пише, че в това общество тя не намира поддръжка, в душата му възниква и расте чувство на негодувание и възмущение от съществуващата несправедливост. Разказът е изпълнен със сърдечна любов към трудещите се селяни, дълбоко съчувствие към тяхната мъка. Сам писателят не знае път за изход. Тягостно и безнадеждно звучат думите му: „Има въпроси неразрешими, както има страдания безизходни. Пред такива въпроси куражът се губи в съзнанието на пълното безсилие, човек отпуща безпомощно ръцете си пред фаталността и волята на съдбата. . .“ Съкрушен, Вазов влязъл в църква, където дълго се молил.

Но в разказа има и такива редове, в които е дълбоко разкрита причината за бедствието на народа и е изразена жаждата за действие. Вазов пише: „. . моята възнегоду-

писателите критически реалисти и първите пролетарски писатели. Критическият реализъм е главно литературно направление в периода от 90-те години на XIX век до края на Първата световна война. Негови представители са изтъкнатите писатели Иван Вазов, Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, Цанко Церковски, П. К. Яворов, Елин Пелин, Антон Страшимиров и други.

Писателите критически реалисти са свързани по различни пътища с народа. Те обективно отричат буржоазния обществен строй. Гневното разобличаване на буржоазията от една страна, и съчувственото изобразяване на живота на трудещите се от друга, — такава е общата насока на тяхното творчество. В много от техните произведения се разкрива социалната трагедия на българското селячество — неговото страшно разорение в условията на капитализма. „Елате ни вижте“ — с болка в душата се провиква Вазов от името на измъчените от тежкия живот селяни:

Под — гола пръст! Смрад, дим, стени окадени,
тъмничен въздух; в полумрак потопени
човеци и дрипи. . . На също гноище
лежи скот и стопан, духовно сближени.
„Елате ни вижте!“

Зла бедност! Неволя! Души затъпяли,
набърчени булки, деца застаряли;
къс ръжено тесто в пушливо огнище
загрява се там за гърла изгладняли. . .
„Елате ни вижте!“

Мотиви от подобен род звучат в много произведения и на други писатели. Как да се помогне на народа, къде е изходът, къде са тези обществени сили, които биха могли да променят съществуващия ред на нещата? Тези въпроси неизбежно изникват пред писателите. С тях са свързани и търсенията на положителния герой в литературата. През предшествуващия период такъв герой е участникът в национално-освободителната борба. Подобен герой борец в ново време много писатели не виждат. Вследствие на това техният реализъм губи сила на историческа перспектива. Произведенията на едни писатели са проникнати с песимизъм, в произведенията на други се идеализира патриархалното минало; в най-добрия случай писателите провъзгласяват в качеството на идеал абстрактната вяра в народа. Всичко това при цялата прогресивност на произведенията на писателите, означава всъщност слабост на съвременния им обществен идеал и заедно с това е свидетелство за страстните търсения на такъв идеал.

Тази нагорещена атмосфера на търсения на положителния герой на действието изрази добре още Вазов. Той има забележителен разказ „Пейзаж“, написан още през 1893 г. В него писателят разказва за потреслия го случай през време на една от неговите зимни разходки в околностите на София. Той срещнал стара изнемощяла селянка с вързоп дрипи на гърба. Тя носела дете. Баща му и майка му умрели и сега старицата бърза за София, за да „подари“ някому детето.

Вазов вижда трагедията на селянката; той пише, че в това общество тя не намира поддръжка, в душата му възниква и расте чувство на негодувание и възмущение от съществуващата несправедливост. Разказът е изпълнен със сърдечна любов към трудещите се селяни, дълбоко съчувствие към тяхната мъка. Сам писателят не знае път за изход. Тягостно и безнадеждно звучат думите му: „Има въпроси неразрешими, както има страдания безизходни. Пред такива въпроси куражът се губи в съзнанието на пълното безсилие, човек отпуща безпомощно ръцете си пред фаталността и волята на съдбата. . .“ Съкрушен, Вазов влязъл в църква, където дълго се молил.

Но в разказа има и такива редове, в които е дълбоко разкрита причината за бедствието на народа и е изразена жаждата за действие. Вазов пише: „. . моята възнегоду-

вала душа търсеше обяснението на злото, непременно обяснението и го намираше именно в тоя строй на света, който ѝ се показваше една велика Неправда. . . И аз несъзнателно поглеждах с благоговение към сонма на великодушните съновидци, на толстоевците-утописти, на бълнувачите за всемирна правда и доволство, и щастие, и други славни безумия. . .“

Писателят, както се вижда, сам не познава пътищата за унищожение на злото, но страстно желае това. Той отрази онова, което беше характерно за много представители на критическия реализъм — стремежа да се помогне на народа и безсилието на тези стремежи. Думите му звучат като молба, като молитва да се появят онези сили, които биха спасили народа.

Такива обществени сили в България по това време вече се зараждат. Това е социалистическото движение на революционния пролетариат. Вазов, както и някои други писатели, не го разбира нито в 90-те години, нито по-късно. Но обективно то оказва влияние върху цялото развитие на литературата.

През 90-те години на XIX век най-страшен бич за народа е буржоазната диктатура на Стамболов и Фердинанд. Срещу нея се опълчват всички прогресивни сили в страната. И тъй като борбата се възглавява от социалдемократическата партия, авторитетът ѝ в очите на широките народни маси е висок. А това на свой ред спомага за разпространението на идеите на социализма. В сферата на влиянието на социалистическите идеи се оказа значителна част от българската интелигенция. Извънредно показателно е, че това влияние изпитват много крупни представители на критическия реализъм от края на XIX и началото на XX век. Между тях ще споменем имената на П. К. Яворов, Цанко Церковски, Елин Пелин, А. Страшимиров, К. Христов, П. Ю. Тодоров и др.

Известно е, че Яворов основа първата социал-демократическа група в своя роден град Чирпна и е неин секретар. Страстно изучава и се увлича от социализма и Цанко Церковски, който става един от основателите на Земеделския съюз. Елин Пелин, както се изтъкна и в най-новите изследвания за него[1] също се намира под влияние на социалистическите идеи, лично е познат с Димитър Благоев и Георги Димитров още в периода на зараждането на социалистическото движение. Всички споменати писатели печатат в социалистическата преса. В определен период на своето творчество те са близки до критиците марксисти, особено до Георги Бакалов.

Изследователят на Г. Бакалов Желю Авджиев[2] привежда многобройни факти, които показват връзката на марксистката критика с много български писатели, изпитали влиянието на социалистическите идеи. За близостта на редица писатели до идеите на социализма свидетелствуват също още непубликуваните, пазени в Москва писма на П. К. Яворов, Цанко Церковски, К. Христов и др. до Георги Бакалов.[3] Част от тези писма са свързани с подбора на произведения за готвените от Бакалов и впоследствие излезли от печат сборници „Лъчите на поезията“ (1901) и „Към свобода“ (1902); друга част е написана по различни поводи. Характерно е, че всички писатели изразяват положителното си отношение към социалистическото учение. В писмо от 10. I. 1907 г. К. Христов между другото съобщава на Бакалов за една песен на Р. Демел, която по неговите думи може просто да служи като празничен химн на работниците в света[4]; Цанко Церковски в писмо от 23 януари 1903 г. минава от литературни въпроси на чисто политически и се старае да увери Бакалов в своята близост до „тесняците“. Той пише, че както знаел Бакалов, той е от „тесняците“. Макар и „изгонен“ социалист, но все пак от тесняците в даден момент, „а по-нататък ще видим“.[5]

---

[1] а) П. Русев. Творчеството на Елин Пелин до Балканската война, 1954, стр. 51 и др.
б) К. Генов. Елин Пелин. Живот и творчество. София, 1956, стр. 76—77 и др.

[2] Желю Авджиев. Георги Бакалов. Литературно-критическа дейност (Годишник на Софийския университет, филологически факултет, книга I, София, 1955); виж също статията му „За отношението на Г. Бакалов към българските писатели от 90-те години на миналия век“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 3, София, 1957, стр. 107—113).

[3] Централен държавен архив за литература и изкуство (ЦГАЛИ) в СССР, фонд № 1033.

[4] ЦГАЛИ, ф. № 1033, опис № 2, арх. ед. № 2, л. № 4.

[5] Пак там, опис № 2, арх. ед. № 2, л. № 4.

Трябва да кажем, че никой от споменатите писатели не е бил последователен социалист. Никой от тях не се издигна до разбирането за историческата мисия на пролетариата и закономерностите на общественото развитие. Техните представи за социализма са предимно народнически, дребнобуржоазни, абстрактно-хуманистични. Благоев посочва една съществена особеност на българското социалистическо движение, която обяснява подобен характер на възприемане на социализма. Той казва, че социалистическата мисъл в България се появява по-рано от социалистическото движение, и това „беше неблагоприятно в този смисъл — пише Благоев, че при отсъствието на последното мнозина от социалистите схващаха социализма не като научен израз на работническото движение, а като „най-прогресивна“ или „истинска и хуманнодемократична“ идея, като стремеж за общочовешко щастие“.[1]

Много от споменатите писатели впоследствие се оттеглят от увлечението си по социализма. Но влиянието на социалистическите идеи въпреки това оставя забележими следи в творчеството им. То се изразява преди всичко в появяването и остротата на интереса на редица писатели към социална тематика. За това свидетелствуват най-хубавите произведения на Яворов, например „На нивата“ и „Градушка“, стихотворенията „Роб“ и „Върти лопатите, върти!“ и др. на Кирил Христов, някои стихотворения и идилии на П. Ю. Тодоров и т. н. Не напразно през 1904 г. , когато Яворов вече се оттегля от социалната тематика, Пенчо Славейков обяснява оттеглянето му именно с това, че поетът престанал да се интересува от социалистическите идеи.[2]

Характерно е, че в творчеството на онези писатели критически реалисти, които изпитват влиянието на социалистическите идеи, намери по-силно отражение перспективата на общественото развитие, по-силно звучат мотивите на протест и борба срещу света на експлоатацията, отколкото у други писатели от същото направление. Образът на народа, способен на героичен подвиг в борбата против потисниците, е създаден от Яворов в стихотворението „Сизиф“. Идеята за стихийния селячески протест е въплътена в редица произведения на Страшимиров („Кочаловската крамола“, „На кръстопът“ и др.), на Церковски („Зов“, „Дайте си ръцете“ и др.), на Елин Пелин („Андрешко“, „Липо“ и др.). В едно от своите стихотворения от началото на XX век Елин Пелин пише:

Ний палешниците железни
В ноякове остри ще обърнем,
На мирен труд полята ширни —
На бойни поля ще превърнем,
И робите — в борци немирни. . .

Важно е да се отбележи, че в творчеството на някои от писателите, за които става дума, се появяват и редица нови тенденции — първите опити за създаване образа на героя социалист. През 1891 г. Цанко Церковски написа стихотворението си „Молеписаний“, което посвети на Георги Бакалов — през тези години вече активен защитник на идеите на социализма. В стихотворението е създаден образът на прогресивния човек — „заразен“ от новото учение за борба на трудещите се за социална справедливост. През май 1890 г. във вестник „Работнически другар“ се публикува неголямо произведение в проза на Антон Страшимиров, озаглавено „Разказ“. В него е показан пътят на политическото прозрение на полицая, който под влияние на социалистическите идеи оставя службата си в полицията и става дори знаменосец през време на една демонстрация.

Общата атмосфера на разпространение на социалистическите идеи в живота и в литературата несъмнено оказва по косвен начин влияние и на онези писатели, които не са непосредствено свързани със социалистическото движение, а понякога дори се изказват против него. Такива са например Пенчо Славейков и Стоян Михайловски.

---

[1] Димитър Благоев. Принос към историята на социализма в България, София, 1949, стр. 26.
[2] Пенчо Славейков. Събрани съчинения, изд. 2, т. 6, стр. 182.

В ранния период на своята дейност (края на 80-те и началото на 90-те години) Славейков не само рязко отрицателно се отнася към тогавашния обществен режим, но и се интересува от прогресивната и дори революционна литература. Тази позиция му е подсказана преди всичко от фактите на самата обществена действителност. Невъзможно е обаче да не се вземе предвид и онзи общ дух, който господствува тогава в средата на българската прогресивна интелигенция — дух на негодувание и протест срещу жестоката диктатура. Дух на увлечение в прогресивните идеи. Както и други български интелигенти от онова време, Славейков се увлича от идеите на българските и руските революционни демократи Ботев, Некрасов, Чернишевски[1]. Към това време се отнасят и голяма част от неговите сатирични произведения: „Опак край“, „Дим до Бога“, „Марий и Сула“ и др. Насочени срещу управляващата клика, тези произведения са включени от Г. Бакалов в сборника му „Лъчи на поезията“, предназначен за четене в работнически аудитории. Интересно е да се отбележи, че Славейков не само не възразява против включването на неговите сатирични стихотворения, но и напълно положително се отнася към самата идея за издаването на такъв сборник. Данни в това отношение има в едно от непубликуваните писма на П. К. Яворов до Г. Бакалов от 14. XII. 1900 г., в което Яворов пише: „Пенчо Славейков даде съгласие; освен това — и похвално се отзова за твоето намерение.“ По-нататък Яворов казва, че наистина идеята е прекрасна.[2]

В общ план на регистрация на новите тенденции в литературата на критическия реализъм голям интерес представляват също някои факти за дейността и на такъв поет като Ст. Михайловски. Възпитан в чорбаджийска среда, той тежко преживява краха на идеалите на старото чорбаджийство в условията на буржоазна България. Това и създава неговата напълно своеобразна обществено-политическа позиция, отличаваща се с дълбока противоречивост: Михайловски има немалко реакционни изказвания; но той безпощадно разобличава буржоазията и тогава обективно се оказва съюзник на прогресивните класи в обществото, сближава се със социалистите.

Макар че българските социалисти (и Благоев, и Бакалов) допускат съществени теоретически грешки (водейки борба за „абсолютна чистота“ на пролетарската идеология, те не оценяват в дължимата степен значението на писателите, които са на общодемократически позиции), в практиката на своята работа те понякога виждат и отбелязват прогресивния характер на творчеството на критическите реалисти, влизат дори в преписка с тях. А връзки от подобен род оказват влияние върху творчеството на писателите и това също трябва да се има предвид, както трябва да се има предвид и съвкупността от други фактори, които влияят върху литературния процес.

Началото на XX век в живота на Михайловски е ознаменувано с голям творчески подем. През това време той пише най-хубавите си произведения—„Пролог към книга за робите“ (1900 г.) и „Книга за оскърбените и онеправданите“ (1903 г.), в които са изразени дълбокопрогресивни идеи.

Творческият подем на Михайловски намира обяснение в засилването на връзките на поета с обществените прогресивни кръгове. Михайловски учителствува по това време в Русе, той най-внимателно следи политическия живот в града. Авторът на най-новата монография за Михайловски А. Тодоров правдиво разкрива облика на сатирика, вярно изтъква какво положително значение имат за поета честите му разговори с русенските социалисти, „влиянието на прогресивната среда, която го заобикаля“[3]. За съжаление в книгата на А. Тодоров за това влияние се говори в много общ план, то не се взима предвид в цялостната преценка на произведенията на поета от началото на XX век.

---

[1] В архива на музея на Пенчо и Петко Славейкови в София се пазят преводи на произведения на Некрасов, направени през 1889—1891 г.; запазен е и ръкопис на оригинално стихотворение, посветено на Н. Г. Чернишевски, който, по думите на поета, „загинал за своята вяра с проклятие на уста“ по адрес на „тираните жестоки“ (виж публикацията на проф. В. Велчев във вестник „Литературен фронт“, София, 27 юни, 1957 г.).

[2] Централен държавен архив за литература и изкуство (ЦГАЛИ), фонд № 1033, оп. № 2, арх. ед. № 20, л. № 1.

[3] Ангел Тодоров. Стоян Михайловски, баснописец и сатирик. Изд. „Български писател“, София, 1956, стр. 174—175.

Между това тези въпроси са извънредно важни, те трябва да се решат, за което, разбира се, е необходимо да се привлекат конкретни факти.

В тази връзка голям интерес представлява сближението на Михайловски с Г. Бакалов, личните връзки на писателя и критика, тяхната кореспонденция. Литературоведите неведнъж са обръщали внимание на това с какво уважение се отнася марксисткият критик в началото на XX век към Михайловски, неведнъж се опират на писмата на Бакалов до поета[1]. Но това е едната страна на въпроса. Не по-малко важно е да се изясни и друго: как се отнася Михайловски към Бакалов, има ли това значение за неговото творчество?

В Централния държавен архив за литература и изкуство в СССР в Москва се пазят няколко писма на Михайловски, които свидетелствуват, че в началото на 1900-те години критикът и писателят често са се срещали (съдържанието на няколко бележки е условие за времето и мястото на срещата). Тук е запазен и ръкописът „Демонисти й упадъчници, набор от декадентски сладкодумства“, който представлява цикъл от стихотворения, насочени срещу българските декаденти. Съдейки по писмото на Михайловски до Бакалов, което се дава „вместо предисловие“ Бакалов е молил поета да напише статия за декадентите. Смятайки, че това би означавало да напише „теория на скандала“, рязко осъждайки „софийските новомодни поети“, Михайловски предлага вместо статия споменатия цикъл стихотворения.

Когато Бакалов подбира редица стихотворения на Михайловски, за да ги включи в сборника „Лъчи на поезията“ и му пише каква е целта на сборника, Михайловски в писмото си отговор, благодарейки за оказаната му чест, говори дори за общността на неговите цели с тези на Бакалов. В писмо от Русе от 21. XII. 1900 г. той пише: „Ако се съди по вашето писмо, ние имаме една и съща цел — да бъдем полезни на всички потиснати и онеправдани людье — а щом това е така, вие можете да разполагате с моите стихотворения, когато ви е угодно и където намерите за уместно.“[2]

Бакалов по това време работи във Варна, занимава се с издаване на прогресивна литература за работници. Той е деен член на социалдемократическата партия, ревностен пропагандист на идеите на социализма. Сближаването му с Михайловски се отразява благотворно върху творчеството на поета.

Разбира се, Михайловски не стана социалист и не за това става дума. Но близостта му с прогресивните обществени кръгове в Русе, общението му с Бакалов, изразяващо се понякога, както се вижда от писмата, дори в изпълнението на „поръчки“ на критика, безсъмнение влияят върху общия характер на неговото творчество.

През 1990 г. Михайловски написа своя широко известен „Пролог към книгата за робите“, който Бакалов смята за онова време „едва ли не най-революционното пролетарско стихотворение в България“[3]. Разбира се, в тази формулировка на Бакалов има известна доза преувеличение, но общата революционна насоченост на „Пролога“ е безспорна. Рисувайки безрадостната картина на социалните страдания на трудещите се маси, поетът се обръща към тях с революционния призив:

Вземете силом туй, което е било.
За вас създадено, за вас предназначено:
Назве ли някои делото ви грешно, зло, —

Кажете му, че за народа няма грях, —
Че всенародното желанье е свещено. . .

„Книга за оскърбените и онеправданите“, както се вижда от заглавието й, изобразява живота на народните маси. Тук с особена сила звучи мотивът на рево-

---

[1] И. Богданов. Стоян Михайловски, поет, трибун и мислител, изд. “Хемус , София, 1947, стр. 55—56.
[2] Централен държавен архив за литература и изкуство, ф. № 1033, оп. № 2, арх. ед. № 12, л. № 1.
[3] Георги Бакалов. Българската литература и социализмът, София, 1911, стр. 44.

люционната борба. Характерна в това отношение е поемата „Точиларят“, публикувана най-напред в списание „Общо дело“ през януари 1902 г. Поемата е пряк отзвук на вълненията на селяните от началото на века против данъците. В образа на точиларя — герой на поемата — Михайловски въплъщава своя идеал за човек, готов да се жертвува в името на висшите интереси на народа. Вдъхновени от революционен призив звучат думите, отправени към героя на поемата за неговия дълг да отиде да се бори „за обща благота, за волност, за света свобода“.

Разбира се, приведените факти не характеризират цялата дейност на споменатите писатели. Става дума само за тенденциите на новото. Във връзка с това ние смятаме, че влиянието на социалистическите идеи върху литературата е напълно благотворно. Показателно е, че остро поставеният пред литературата проблем за положителния герой намери своето най-успешно разрешение именно в творчеството на писатели, изпитали това влияние. Изобразяването на стихийния протест на народните маси, героичните мотиви, образите на протестиращите герои в произведенията на Яворов, Елин Пелин, Церковски, Страшимиров, Михайловски — са изобщо онази най-висша точка, която достига българският критически реализъм от края на XIX и началото на XX век, в създаването на образа на положителния герой на епохата. И тогава в литературата се явяват и първите опити за създаването на образа на социалиста.

Всичко това трябва да се има предвид, когато става дума за своеобразието на българския критически реализъм от 90-те години на XIX и началото на XX век. Разпространяването на влиянието на социалистическите идеи върху широк кръг писатели отрази духа на новата историческа епоха. То е един от най-важните фактори, обективно съдействуващи за изостряването на интереса на демократичните писатели към темата за социалния живот на трудещите се, способствуващи за разширяването на рамките и задълбочаване на реализма, който все повече и повече придобива подчертано социален характер. Значението на това влияние се състои и в това, че то утвърждава вътрешната необходимост за възникването на нова, социалистическа литература, която се формира, както е известно, именно през този период.

Д. Ф. МАРКОВ

☆

НЕИЗВЕСТНИ СПОМЕНИ НА БОЯН ПЕНЕВ ЗА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Известно е, че Пенчо Славейков е имал твърде малко интимни приятели. И толкова по-голяма е тяхната вина, че не са ни оставили спомените си за него, за да можем и ние, ценителите и почитателите на творчеството му, да го опознаем всестранно; да го видим във всекидневния живот — в моменти на работа и почивка, всред приятели и врагове. В случая ние се ръководим не от филистерско любопитство, а от желанието да вникнем по-дълбоко в поезията му, да се пренесем в оная епоха и почувствуваме нейната атмосфера около себе си и най-после да видим поета като човек. Единственият сериозен опит да ни бъде представена по-цялостно личността на Славейков принадлежи на вярната му вдъхновителка и помощница в живота Мара Белчева[1]. Ала дори само заглавието на труда ѝ — „Бегли спомени“ — показва колко недостатъчен е той за нас. От останалите съвременници на Славейков има пръснати отделни статии в периодичния печат, излезли във връзка със смъртта или някакво честуване на поета, често пъти лишени от всякаква научно-литературна стойност и авторска добросъвестност.

* М. Белчева „Бегли спомени“, 1923 г., стр. 10.

Боян Пенев, известният наш литературен критик и историк, е бил един от малцината близки приятели на Славейков. Към него поетът храни особени симпатии и благоразположение. Още в самото начало на запознаването им, което става през есента на 1905 г., между двамата се заражда чувство на дълбока духовна взаимност и взаимоуважение. Сърдечната им дружба продължава години наред все така чиста и неопетнена от никакви дребнави помисли и филистерски интриги на клюкарстващия столичен елит. И само смъртта на оскърбения поет в далечна Италия слага неумолимата и жестока точка на тази почти осемгодишна дружба. През този период Боян Пенев е имал прекрасната възможност да опознае отблизо поета, да изучи неговите духовни интереси, да проникне в неведомите лабиринти на душевния му мир. При това, като се има предвид, че Боян Пенев е бил човек със солидна литературна подготовка, съвсем естествено е да очакваме от него друго отношение към личността на поета.

Съвременниците на двамата приятели и близките на Боян Пенев са знаели, че той води стенографски бележки след всяка среща със Славейков. Но осведомеността им не е отивала по-далече от установяването на факта, че съществуват такива спомени. А техният обем, тяхното съдържание и характер са останали неизвестни. Само с това, че и до ден днешен не е направен нито един по-сериозен опит за биография и цялостно изследване на творчеството и творческия метод на поета, може да се обясни защо тези спомени, както сам ги е нарекъл техният автор, са останали неизвестни в неговия архив в продължение на повече от тридесет години. Спомените си Боян Пенев е водил върху отделни листчета на стенография. Само една бележка е написана изцяло на обикновено писмо. Те обхващат периода от 1905 до 1915 година. Това показва, че авторът им е продължавал да записва впечатленията си и след смъртта на поета. От намерените общо двадесет и шест бележки четири не са датирани, но на някои от тях би могло да се установи поне годината, когато са били написани. Първата среща между двамата и едновременно с това и първата зафиксирана от автора среща е станала през есента на 1905 г. в Народната библиотека, чийто поддиректор по това време е Пенчо Славейков. Това е един много важен момент в творческия развой и оформяване на поета. До тази година той е зарегистрирал в поетическия си актив вече три книги и множество публикации в сп. „Мисъл“. През 1907 г. Пенчо Славейков издава „Сън за щастие“ — сбирка от лирически песни. В нея поетът е изпял затрогващи с простотата и непосредствеността си песни за най-интимните човешки преживявания и чувства. През същата година излиза и другата негова книга, плод на 25 годишен труд — „Епически песни“. Три години по-късно той завършва и отпечатва антологията „На острова на блажените“, намерила радушен прием сред читателите. Пак през това време той работи върху най-голямото си произведение — поемата „Кървава песен“. От този кратък преглед става ясно, че през тези няколко години Славейков издава всичко онова, с което името му остава в нашата литература. Тъкмо от този важен момент в творческото формиране на поета датира дружбата на Боян Пенев и толкова по-ценни са за нас неговите спомени, толкова по-голяма е за нас тяхната литературно-научна стойност.

Последната среща между двамата става два дни преди заминаването на Славейков от България на 3 август 1911 г. когато огорчен и охулен от буржоазните управници, той отпътува за Швейцария, за да не се върне вече жив в родината си.

Двадесет и шест изписани листчета са равносметката на почти осемгодишните другарски срещи, беседи, посещения на изложби и концерти, сказки и театрални представления и разговори в интимен кръг. Тук естествено изниква въпросът: намерено ли е всичко? На този въпрос е рисковано да се даде категоричен отговор, но поне със сигурност може да се твърди, че в архива на Боян Пенев, съхраняван в Архивния институт при БАН, няма повече бележки със спомени, освен тези, които публикуваме тук. И наистина малко вероятно е през тези осем години той да е имал двадесет срещи с поета. Дори при предположение, че не всички срещи са били зафиксирвани, тази цифра изглежда твърде нереална. По всяка вероятност отбелязаните срещи са били повече, но

впоследствие някои от тях са изгубени или унищожени. Само по-нататъшните издирвания ще могат да дадат изчерпателно разрешение на въпроса.

Ако хвърлим поглед върху хронологията на срещите, не е трудно да се види, че най-много срещи между двамата са отбелязани: през 1907 година — шест; докато през 1908, 1910 и 1911 г. по три; 1905, 1906 по две и останалите години по една среща. Случайно ли е това? Макар че въпросът за броя на срещите да не е окончателно разрешен и е твърде рисковано да се правят каквито и да е било изводи, нашето мнение е, че интензивното общуване между поета и критика се намира в пряка зависимост от напрегнатата творческа дейност на Славейков през тази година. От направения по-горе преглед се видя, че през 1907 г. Пенчо Славейков е издал две книги и е завършил четвъртата песен на поемата си „Кървава песен". Сам Боян Пенев отбелязва неведнъж, че през тази година той е бил „твърде продуктивен", но в замяна на това си е разстроил нервите. Естествено е при такава напрегната творческа атмосфера поетът да чувствува необходимостта от компетентното мнение на своя близък другар. Това е може би една от причините, поради която от 1907 година са зафиксирани най-много срещи.

Спомените на Боян Пенев не са някакво систематично и цялостно изложение на връзките и отношенията му със Славейков. Още по-малко някаква анкета от рода на анкетите, направени от Шишманов или Арнаудов. Боян Пенев е нахвърлил просто впечатленията си от срещите, отбелязвайки най-разнообразни черти от характера на Славейков. Може би той е възнамерявал да напише неговата биография и тези бележки е трябвало да изиграят ролята на опорни точки в бъдещата му работа над книгата. Не е изключено целта да е била по-скромна: просто написване спомени за поета. И в двата случая наличието на такива записки е несъмнено улеснение за бъдещия биограф или автор на спомени.

Важна особеност на публикуваните спомени е, че техният автор не се задоволява само с информативни съобщения за един или друг разговор, за тази или онази черта на Славейковата личност. В повечето случаи авторът, след като ни съобщава своето мнение по повдигнатите въпроси, дава кратки, но често пъти много верни характеристики на отделни страни от Славейковото творчество, посочва отправните точки, от които трябва да се тръгне, за да се обясни една или друга негова черта. Например: мисълта, че скръбта в поезията му не е израз на мрачни безизходност и отчаяние, а „е скръб на жаждащ, стремящ се, копнеещ човек,. . . а този който жадува и се стреми все трябва да вижда нейде някоя звезда. . ."; или във връзка с едно изказване на Славейков, че не всичко, което е факт в нашия външен живот е годно за литературно превъзсъздаване, Боян Пенев бележи, че: „От тази гледна точка трябва да се обяснява връзката между живота и поезията у Славейков". И ред други.

Разбира се, не с всичко бихме се съгласили и приели. Например: в сказката си „Българската литература Сега" поетът протестира срещу онези български критици, които твърдят, че най-характерния белег на поезията му била скръбта, плод на нерадостния живот на поета. Сам той обаче се счита за „велик жизнерадостник", защото „често е делял мегдан со самата веселост". По този повод Боян Пенев пише в спомените: „Струва ми се, че П. П. Сл. иска да се увери, да се самоизлъже, че притежава тъкмо онова, което е най-далеч, най-непостижимо за него. . . Сетне: на този човек, духовен аристократ, му е мъчно, когато другите мислят, че са го обяснили вече, че са му намерили „цаката", че са обяснили най-същественото у него. . . Във всеки случай той не би желал да е тъй прост, че едно случайно обяснение да го обгърне изцяло. И той сочи тъкмо противния полюс на този, на който искат да го поставят. Примерът с Ницше." Да се приеме това мнение безрезервно би означавало да се постави под съмнение искреността на поета и да се представи едностранчиво неговото творчество. Естествено е, че оценки от такъв род ние няма да приемем. Но дори и тогава, когато отстраним случайното и преходното, в спомените ще остане още много и много ценен материал.

В мемоарните бележки намираме нови сведения за отношението на Славейков към съвременната нему западноевропейска модернистична поезия. За разочарованието от „това филистерско немско“ към края на живота му знаем от спомените на мнозина негови съвременници. Новото тук е, че той оказва известно предпочитание на френската поезия пред немската. Това се вижда от един разговор между него и Боян Пенев, воден през 1906 г., в който заявява, че „новите немски поети са нищо пред френските“. От младите немски поети само Hugo Salus му допада. Навярно с искреността и простотата на поетическото си чувство и своеобразната ритмическа постройка на стиховете си. Интересни подробности намираме и около начина, по който Славейков пише стихотворенията си и издаването на първата му стихосбирка — „Момини сълзи“. В тази бележка се е запазил ненакърнен оригиналният Пенчов хумор, прицелна точка на който в случая е станал самият той.

Известно е, че Пенчо Славейков е един от българските писатели, които най-много са поправяли своите произведения. В това отношение в спомените са изнесени редица интересни епизоди. Но особено показателен за взискателността на поета е следният случай: при едно посещение в стаята му в Народната билиотека се получават няколко екземпляра от току-що излязлата от печат стихосбирка „Сън за щастие“. Само след няколко дни Боян Пенев вижда един от тези екземпляри целия изпъстрен с поправки и задраскани стихове. За Славейков са в сила напълно думите на Флобер: „Поправянето е за мисълта това, което е водата на Стикс за тялото на Ахил: то я прави неуязвима и неразрушима“.

Две години по-късно, излагайки плановете си за една бъдеща преработка на „Кървава песен“, поетът заявява, че „Той ще даде по-определен, по-завършен израз на онова, което в живота е било дадено само като тенденция, като зародиш (доразвиване на дадено начало). Историческият момент, условията на нашия душевен живот през онова време му дават възможност да стори това“. И по-нататък Славейков изтъква, че в бъдещата преработка на поемата той иска „да възвиси образа на н а р о д а (к. на Б. П.), за да направи по-значителен сюжета на произведението и разработката на този сюжет“. Нашето мнение е, че в случая се касае не само до едно от обикновените противоречия, с които неговото творчество изобилствува, а до нещо по-дълбоко и значително, чиито корени трябва да търсим в идейно-творческата еволюция на поета. Изнесените до тук нови факти, а също така и известните преди това, ни дават основание да говорим, че към края на своя живот Пенчо Славейков се е освободил от много теоретико-художествени заблуждения, на които е плащал данък ред години и съзнателно се ориентира към широко реалистично изображение на народния живот от позициите на реализма и критическия реализъм. Нещо повече. От приведения цитат се вижда, че поетът се добира, макар и стихийно, до едно изискване, което и ние днес предявяваме към произведенията с историческа тематика: събитията на епохата да се изобразяват в тяхната историческа перспективност. Как на практика, при преработката на поемата е щяло да бъде осъществено всичко това от автора е друг въпрос. За нас е важно, че при проектираната преработка на „Кървава песен“ е щял да се ръководи от такова изискване.

Трябва да отбележим и един интересен разговор между Б. Пенев и П. Славейков за театъра. В този разговор поетът застъпва гледището, че в съвременния театър поради стремежа да се даде по-пълна илюзия за достоверност, сцената се претоварва с премного декори и блясък в реквизита, което се отразява двояко върху зрителя: 1. Пречи му да вникне в основния замисъл на постановката, като му отвлича вниманието и 2. Действува гибелно върху неговата фантазия. Ето защо Славейков казва, че „зрителят на 18 век е имал по-богата фантезия, отколкото съвременния почитател на театралното изкуство. За да се избегне това „Нито външната обстановка трябва да подчинява вътрешното съдържание на драмата; нито пък обратно. Еднакво значение трябва да се даде и на илюзията и на фантазията.“

Ние сме далеч от мисълта, че сме дали изчерпателна и пълна оценка на значението на тези спомени в бъдещата работа на литературния изследовател. Защото съобразно проблемите, върху които изследователят работи, той ще се отнася към тях за сведения от най-различно естество и в зависимост от това, доколко ще намери търсените сведения, ще оцени спомените по-високо или по-ниско.

Спомените се съхраняват в Архивния институт при БАН в архива на Боян Пенев ф. № 37, инв. № 767. Дешифрират се за първи път сега.

*

НЕИЗВЕСТНИ СПОМЕНИ НА БОЯН ПЕНЕВ ЗА ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ

Първа среща. 1905 год.

Ако не се лъжа то беше през есента (1905). Аз бях отишел да искам от него позволение (разрешение) да разгледам старите наши вестници (цариградски). Пита ме защо ми са. Казах, че работя върху българската литература по времето на Възраждането и националните борби. Той ми рече засмян, че за да разгледам литературата от нея епоха трябва да работя най-малко няколко години. Определих му тогаз каква е работата в същност: разглеждам поезията и обществената дейност на баща му. Приказвахме на тази тема. Той ми услужи със свои библиографски бележки на същата тема, беше много любезен, деликатен и пр. Даде ми една своя тетрадка с библиографични бележки, дето имаше и план за една биография на баща му. След това почнахме да се срещаме. Аз ходех понякога при него (срещата и сетнешните срещи ставаха в неговата стая в Народната библиотека, стаята на поддиректора). Описание на стаята: масата, литературен кош, разхвърлени книги по масата, навред книги, мораво мастило, няколко червени ябълки на масата, чести визити на негови приятели и непознати, рядко остава само около един човек, винаги го посещават. Неговата привичка да заключва вратата и да казва на разсилните: „Когато ме вика някой, кажете му, че ме няма!“ Неговите приятели чукат по особен начин, когато е заключен: 3 пъти полека.

Беше ми приятно да го спохождам,понеже го виждах разположен към мене, приятно му беше и на него когато го посещавах. Нашите разговори: българската литература, критика, моето мнение за него. Книги вземах от неговата библиотека.

21. XI. 1905 год.

Днес П.П.Славейков случайно спомена, че не познава дори и буквите на гръцката азбука. Дойде ми на ум, че в края на неговата „Фрина“ има един гръцки израз.

6. II. 1906 год.

Вчера П. П. Славейков държа втора сказка върху „Българската литература преди и сега“. Между другото направи няколко характерни и важни за неговата психология изповеди. Протестира против онези критици, които казват, че в неговите произведения властват* нерадостни концепции, плод на нерадостния живот на поета. П. П. Сл. каза, че тия хора обичат повече да се заглеждат в краката на хората, отколкото в техните глави. Той сам се признава за велик жизнерадостник. . . Направи няколко цитата из свои произведения. . . За малките лирически късове, пропити със скръб каза, че са плод моментни настроения (а всяко променливо, моментно настроение носи в основата си нещо от основното настроение на личността Б.П.).Той даже мразел френските романисти, защото изтъквали звяра в човека, а той дирел човека в звяра. . . Каза, че неговите недъзи нито най-малко не са повлияли върху мирогледа му, върху характера на поезията му. Прочетете „Псалом на поета“ . . . а аз си мисля: това е човек, който е прекарал цял живот в скръб, неволи, духовни бури и какъв може да бъде неговия мироглед, неговия темперамент в основата си? Струва ми се, че П. П. Сл. иска да се увери, да се самоиз-

---

* поради силна деформация на знака не успяхме да разчетем думата със сигурност.

лъже, че притежава тъкмо онова, което е най-далеч, най-непостижимо за него. Неговата жизнерадост прилича на жизнерадост на загубен пътник сред диви и пусти места, който вижда далече някаква светла точица и в своя стремеж да тръгне към нея среща на всяка стъпка пропасти, скали и непроходими гори. Сетне: на този човек, духовен аристократ, му е мъчно, когато другите си мислят, че са го обяснили вече, че са му намерили „цаката“, че са обяснили най-съществено у него. . . Във всеки случай той не би желал да е тъй прост, че едно случайно обяснение да го обгърне изцяло. И той сочи тъкмо противния полюс на този, на който искат да го поставят. Примерът с Ницше.

. . . Наистина за мене Сл. е поет на скръбта, но неговата скръб трябва да се обясни иначе, а не така както нашите критици я обясняват... Те по същия начин, със същите похвати биха обяснили и една сантиментална натура. То е скръб на жаждащ, стремящ се, копнееш човек... а този, който жадува и се стреми, все трябва да вижда нейде някоя звезда. . . под сребристата и студена светлина на тази звезда се очертава скръбта на П. П. Сл. Като се проучи Ницше.

15 април 1906 год.

Днес П. П. Слав. ме съветва да не се занимавам твърде много и подробно с немската литература и немските поети. Той напълно поддържа възгледа на Nietsche върху немската поезия. Съветва ме да обърна внимание на френските поети. Той съжалява, че чак на „стари години“ му дошел този ум. За него новите немски поети са нищо пред френските. „Ако искаш да си съставиш перспективно мнение за Hartlebena[1] в немската литература можем да го сравним с нашия Андрейчин. „Харесва Hugo Salus[2]. За Пшибишевски каза, че не заслужава никакво внимание. Само „Profundis“[3] струвало. Завари ни П. Ю. Тодоров. Според него, за да се изучи немската литература трябва да се изучи скандинавската, защото скандинавската литература определила развоя на немската литература. . . Според мене по е добре човек да не се запознава с поети. . . разочарова се в човека. . . а това значи много при оценката на даден поет.

8. III. 1907 год.

Към обяд при Пенчо в Народната библиотека. Навън валеше сняг и дъжд, кално и ветровито. Аз му напомних за № 2 в „Сън за щастие“. Той не харесва в това стихотворение късия стих именно повторението „измамата Марта видяла. . .“ След това се заприказвахме за сбирката изобщо. Той ми посочи някои поправки. Някои от стихотворенията бяха зачеркнати на кръст с мораво мастило: значи от тях (зачеркнатите) той е недоволен. „Ако ми се удаде да ги поправя—добре, ако ли не, така ще си останат.“ Когато затвори книгата, той махна с ръка някак нехайно и малко навъсено и после я заключи в чекмеджето си. След това ми показа преработките на своите „Епически песни“, които мисли скоро да напечата. Прочете ми „Самуил“. Чете с особено чувство, изглежда, че това стихотворение особено му се нрави. Повечето от песните са издъно преработени.

23. III. 1907 год.

Днес на обяд излязох заедно със Славейков от Народната библиотека. По пътя той ми приказва за неговата литературна бележка, която сега пише по случай 100 годишнината от[4]. . . на Лонгфелоу. После ми разправи какво говорил вчера с едного в кафенето. Този писател уж, защитавал една своя цинична книга „Ева“,[5] с това, че всичко у нея било Erlebnis. Славейков му възразил, че не всичко, което е факт в нашия външен живот, е Erlebnis. Преживелица е само онова, което остава трайни дири в нашия душевен живот. (От тази гледна точка трябва да се обяснява връзката между живота и поезията у Сл.). След това стана дума за нашите млади критици. „Тия хора не работят, не се трудят, гледат на своята работа твърде леко.“

24. III. 1907 год.

Неговата страст към хубаво подвързани книги. Към хубав печат. Изобщо към външността на книгата. В неговата канцелария. Заключени книги в чекмеджето: красиво

подвързани. Различни шрифтове. Вчера (23.III.1907 г.) в печатницата на Паскалев ми показа първата кола от своята сбирка „Епически песни“ без ѣ и ѫ в средата на думите. Неговите бележки за заглавието на книгите и за хармонията между различните букви. Osc. Wilde „Salome“ на копринена хартия с разкошни илюстрации. Неговите обяснения, на Пенчо. „Новото изкуство“ — как се мъчи да вникне в него и как го тълкува.

28 август 1907 год.

Тази заран бях при Пенчо. Прочете ми ненапечатаните още „Химни за опялото на свръхчовека“ и още няколко други работи с философски концепции (как чете Пенчо). Изкарал 4-та песен от „Кървава песен“. Изобщо това лято е бил твърде продуктивен. Но пък затова си е разстроил повече нервите. Иска му се да прекара една две години нейде на юг.

5. XI. 1907 год.

Един поет, когото Пенчо обича Jeammes[8]. Простотата на мотивите и мислите. Простота в изразяване на чувствата. Искреност, интимност. Не е във мисли и чувства. Важно е в атмосферата, която се носи над картините, атмосферата в която живеят различните там настроения. В поезията на Jeammes има въздух и свежест. У Пенчо* . . . е тиха и интимна обстановка: светла самотност. В неговите поетически думи има нещо наивно. Тогава какво има в едновременните, старите, непосредствени поети.

10. I. 1908 год.

След обяд — 5 часа. Отивам в Нар. библиотека. На излизане срещам Пенча. Връщаше се от кафенето. Повиква ме в неговата стая. Разговаряме. Желание да напусне България, да иде в Алжир или в Мароко. Докторите му запретили да продължи всяка умствена работа. Тази година той се е зарекъл да пише. Поръчват му да прекрати всяка умствена работа.

От всичките си „Епически песни“ най-леко е написал „Змейново либе“. Удало му се за няколко часа. От тази песен е изменил само 1—2 рими; нищо друго не е преработил. Харесва му. Сега като прочел „Острова на блажените“ в новото издание, видял че има нужда от коренно преработване. Ако му се удаде да я преработи: добре. Не е доволен от „Сърце на сърцата“ и „Сянката на свръхчовека“ (и той има право). Това са само проблеми, разрешавани в една диалогична форма. Възразих му, че поетичния елемент в тях е само ландшафт и, че ако мисли да ги преработва да усили тоя елемент и да го слее неуловимо с личното преживяване. От този род работи му харесват „Симфония на безнадежността“ и „Fis-Dur“.

Начина, по който пише впечатленията си за Петьофи. Вечерта чете една обширна биография, чак докато му се приспи. Заран пище впечатленията си. Доволен е от тази си характеристика. Това е най-импресионистичната му статия. Там той прокарва възгледа, че поезията трябва да бъде обществена, социална и да служи на обществените идеи на масите. „След като препоръчах този възглед, аз престанах да пиша такава поезия и станах неин заклет враг“ — добави той.

27. I. 1908 год. Неделя.

До обяд при Пенчо в Народната библиотека. Чете една брошура за театъра. Понеже условията не му позволяват да се предаде на съсредоточение, понеже работи, занимава се (развлича се) с разрешаване на съвсем случайни въпроси и живее със съвсем случайни интереси. . . Преди няколко дни гледал „Венецианския търговец“ в нашия театър та му дошло на ум да види как поставят Шекспир на чуждите сцени и как гледат на сценичната постановка. Разправи ми надълго и нашироко мислите на автора на книгата „Das Drama und das Theater“[9]

Зрителят на 18 век [епохата на немкия романтизъм]** е имал богата фантазия и не е чувствувал потребност от сценична илюзия, достатъчно му е било да слуша думите на актьо-

---

* поради силна деформация на знака не се чете.
** изразът е зачертан.

рите (когато играят Шекспир или Ибсен); всеки да рисува картини, определя обстановка и зрителят с помощта на фантазията може да я възсъздаде напълно. Зрителят на нашето време има слаба фантазия. И сцената не дава никаква храна на фантазията му. Той всичко възприема с помощта на илюзия. Изгодно ли е това за самото драматично творение, за пълното му разбиране от една страна, и за културните цели на театъра от друга страна? Театри с разкошни сцени, които разчитат само на нашата илюзия, пречат на пълното схващане на драмата. 1. Отвличане на вниманието, непълно схващане на отделните елементи и на художествената идея изцяло; 2. Убийствено на фантазията. Аз съм на мнение, че театъра трябва да бъде уреден тъй, че да бъде спазена хармонията между съдържание на драмата и (словесните) и изразни картини и външна обстановка на сцената. Нито външната обстановка трябва да подчинява вътрешното съдържание на драмата; нито пък обратното. Еднакво значение трябва да се даде и на илюзията, и на фантазията. Илюзията е определена дотолкоз, доколкото е в пряко отношение с развоя на действието, доколкото не противоречи на интересите на драматическото действие, на художествената страна на драмата. Защото вниманието ни може да бъде отвлечено не само от сценичната илюзия когато тя има доминиращо значение, но също тъй и когато самата фантазия е активна. И при двете крайности може да се дойде до непотребни и вредни за разбирането на драмата асоциации. Сценичната действителност е хармония между илюзия и фантазия. Ландшафтът е определен доколкото е в пряко отношение с развоя на действието. На всеки момент на драматическото действие съответствува един определен момент от ландшафта, било като го уяснява, било като усилва драматическото настроение. Затова в известни моменти някои елементи на ландшафта трябва да бъдат елиминирани в илюзията на зрителя. Когато бъде спазена горната хармония, актьорът може да стори това елиминиране като подчертава потребното в ландшафта, а излишното в даден момент засеня.

/Разговор за П. Ю. Тодоров. Ексцентричното. Винаги излиза от реални възприятия и често не може да се освободи от тях, не може да ги използува художествено: да изостави излишното и да използува само потребното за художествената цел . Например бродът в „Овчари“: съвсем непотребен и дори вреден. Не защото той си мисли един определен, виден от него брод, а като възсъздава потребното в ландшафта, възсъздава и този излишен в случая брод, като част от този ландшафт. Казах на Пенчо, П. Ю. Тодоров досега с нищо не ме е пленил; а пък аз ценя един поет дотолкова, доколкото може да ме превземе за известен момент, да ме увлече в своя творчески мир, да ме накара да се самозабравя. Когато го чета у мене впечатленията и критиката вървят успоредно. Аз искам по-рано да имам впечатления само, че после критика.
У Пенчови на обяд. В неговата стая книги върху масата. Особено светло. Топло. Звънец за обядване.

25. II. 1908 год. Вечерта.
Среща с Пенчо в Търговска улица. Разговор за театъра: предложението, което му направил министърът на просвещението за интендантска длъжност. Отговора на Пенчо: иска да му се даде пълна свобода да прави каквото намери за добре. . . Да каже на неговата приятелка. . .

30. VIII. 1909 год.
Преди няколко дена Славейков ми говори, че в творенията на поета трябва да се дири преди всичко доколко има отражение на ж и з н е н и я о п и т. Неговата мисъл беше твърде неопределена; той се противопостави на една моя мисъл: поетът трябва да бъде и н д и в и д у а л н о с т (индивидуалност в Ницшевия смисъл) за да бъде мощен творец; само по този начин ще може да отрази в творенията си нещо свое, безразлично дали поетически се е породило в неговата душа или дошло е отвън и чрез неговата душа се пречупило и отразило. Пенчо погрешно не правеше разлика между термините индивидуалност и субективност. Неговия неопределен термин ме наведе на ред мисли; на-

пример по отношение на неговата лирика: в нея трябва да се дири развитие на неговия живот; крайните заключения, до които е дошъл той през живота си, не само онова, което е негов личен опит, но и което е било усвоено от него като готов опит и приобщено към неговата психика, неговия мироглед, мировъзрение. Доколко в лириката си той не е субективен; доколко чувствата, мислите, които разкрива не са само негови и на подобните нему; доколко тия чувства, мисли имат характер на всеобщност, един общ поглед не само върху своя собствен живот, но изобщо върху човешкия живот.

7. II. 1910 год.

Снощи бяхме у Пенчови (Белчева, Пенчо, Дора и аз). Говорихме за сказката на Пенчо върху „Ницше и неговия свръхчовек". Аз пак повторих моето мнение, че няма никакъв смисъл Пенчо да държи сказки, защото те нямат никакво педагогическо значение; публиката е на такъв културен уровен, че трябва да й се въздействува с други по-рационални, по-целесъобразни средства, може би и със сказки, но от друг род и в друга форма. Публиката се възхищава от остроумията, от сатиричната духовитост на Пенчо, но не и от същността на онези мисли, които той прокарва в своята сказка. Пенчо прави някои приложения на Ницшевата мисъл върху нашия политически /демократизъм/ и културен живот. Обаче публиката не може да долови връзката между философската мисъл и нейното практическо приложение и като откъсва последното от първото, речта въздействува върху нея толкоз колкото и един духовито написан вестникарски фейлетон. Пенчо е съгласен с мен, и аз не мога да разбера кой го кара да държи сказки. Също така съгласен е че така както държи своите сказки с много е к з к у р с и, саркаст. духовитост, сатирични бележки, много лиризъм. . . те се лишават от център, от издържана цялост. . .

Говорихме и за Яворов. Госпожа Белчева може да се рече, няма никакво представление за неговата поезия, понеже е склонна да го сравни с Траянова.

Пенчо прочел напоследък три стихотворения: Тома, Среднощен вихър и Песента на човека.[10] От първото нищо не проумял; втората му харесала, третата не харесал. От Яворовите стихотворения направило му впечатление „Нагоре към върха". Според него между Кирил Христов и Яворов като хора /човешки/ няма голяма разлика.

*

Обърнах внимание на Пенчо да даде по-голямо значение при разработката на „Ницше и свръхчовека" на две неща, които той е засегнал: емоционалния тон на Ницшевите мисли във връзка с неговото психологическо произведение; съпоставянето на свръхчовека с Исус Христос. Мисълта на Пенчо, че Исус Христос е един голям индивидуалист, навярно е заимствувана от Osc. Wilde „De profundis".

15. II. 1910 год.

Снощи ходихме към Павлово: Пенчо, Белчева, Дора и аз. Върнахме се пешком. По пътя Пенчо разправяше впечатления из Македония, до София: невеселии и мрачни, невъзможни; въпреки това че беше извънредно уморен. Вечерта късно написал стихотворение „Обичам. . ."[11]

1910 год.

Почнахме да се събираме у дома, у г-жа Белчева и у д-р Стойчев /българин женен за французойка . M-me Стойчева свирeше на пиано. На нея аз благодаря твърде много: за мене тя е една от малкото школи, които съм имал щастието да прекарам. Тя първа ми разкри музиката на Bethoven. При нашите музикални вечери: M-me Стойчева, нейния мъж Д-р, Пенчо, госпожа Белчева, Михов (поддиректор на библиотеката). Дора и аз. Съжденията на Пенчо за музиката изобщо и за Bethoven. Пенчо няма дълбоко проникване в музиката; той повече разсъждава за нея, а по-малко я чувствува. Музиката не оказва силно въздействие върху неговия душевен живот; неговите заключения върху нея не почиват на емоционална основа, а са чисто външни, съвсем случайни, неустановени.

Отношенията между Пенчо и госпожа Белчева. Пенчо е доста взискателен и в о б щ е н и е с нея. Може би тук е една от нейните скърби. Госпожа Белчева е твърде болезнена натура, светска сдържаност, умение да крие същинските настроения, особено в обществото; често в моменти когато най-много се измъчва, нервира и скучае, тя се показва весела, прави вид, че се интересува твърде много от глупостите на своя събеседник, а в дъното на душата си. . . Прекрасна стопанка. Нейното умение да прави торти, сладка „печено“ и „варено“. Нейното разстроено пиано; понякога пее и самичка си акомпанира. Един път пя „Erlkönig“, друг път от Bethoven „Trocknet nicht. . .“

Госпожа Стойчева — една нещастна жена. Тук у нас; нейните семейни отношения. Нейната интелигентност. Жена с музикална култура. Учителка по пиано.

Пенчо — една вечер — Една муха влиза в неговата празна чаша. Той жестоко я смазва с лъжицата. Това му правело, както разказваше, твърде голямо удоволствие. Често отмъщаваше на мухите, задето му досаждаха тъй много лятно време. Винаги с удоволствие убива мухи. . .

Богучарски[12] е една руска натура; когато мълчи и се разхожда из стаята. Когато говори. Живост и увлечение. Неговите духовни интереси.

Петко Тодоров. Неговата крайна ограниченост, която винаги ме е отблъсквала. Негови амбиции и мании, за които твърде много са виновни Пенчо и д-р Кръстев. Едно болезнено честолюбие.

Май 1911 год.
П. П. Сл. след като написал „Момини сълзи“ помислил, че е голям поет. Подвързал си един екземпляр и между всеки два листа турил по един празен лист за поправки и допълнения. И почнал да поправя. Постепенно нашарил цялата книга с поправки. По едно време почнал да се съмнява в ценността на „Момини сълзи“. Настанали са моменти, когато отричал творението си, в други моменти го надценявал.
Отива в Leipzig и почва да учи немски, да се запознава отблизо с немската поезия, присъствува в семинарите на Фолкелта. Неговите съмнения се усилват. Въпросът за стойността на първата му сбирка започва още повече да го мъчи. И един ден, за да се освободи, един момент, когато е бил убеден, че стихотворенията му нищо не чинат изгаря екземпляра с множеството поправки; тогаз почувствувал, че се е освободил от един тежък товар и му олекнало. Тогаз разбрал, че действително първите стихотворения нищо не чинат.

След като написал и напечатал „Момини сълзи“ разхождал се с пушка из градината и биел гарги; предоволен от творението си.
Това ми разказа П. П. Сл. една вечер у дома; беше дошъл на чай. Май 1911 год.

Пак през май: друга една вечер у дома: когато донесе няколко пакета илюстровани картини от Атина, Цариград, Рим, Помпей.
С какво увлечение обяснява: Акропол, римските музеи, Via appia, развалините в Помпея. Друга вечер четеше стихотворения от Антологията (руски поети) на Якубович[13]. Особено изразително четеше преводите на Курочкина из Беранже.

27. VII. 1911 год.
Вчера говорихме с Пенчо за „Кървава песен“ (по повод излизането на първата част; аз я прочетох и направих множество бележки из книгата; разговаряхме по повод на моите бележки, които засягат езика и изобщо художествената страна на произведението). Между другото отбелязах някои изрази, които звучат неестествено и фалшиво в устата на Дивисил. Пенчо забеляза, че такава неестественост имало много повече в по-нататъшните песни; при разработването на по-нататъшните песни у него се породила мисълта

да възвиси Дивисил като носител на едно дълбоко схващане (мироглед). Но в първите песни Дивисил е една твърде реална фигура, срастната тясно с дадени битови и исторически условия; за да не се чувствува противоречие и неестественост между Дивисил в последните песни и Дивисил в първите песни Пенчо има намерение да преработи образа на Дивисил в първите песни в зависимост от съображенията, които са възникнали по-късно у Пенча: да възвиси това лице. Изобщо той иска да възвиси и други лица (Младен), да възвиси дори образа на н а р о д а, да направи по-значителен сюжета на произведението и разработката на този сюжет. Той ще даде по-определен, по-завършен израз на онова, което в живота е било дадено само като тенденция, като зародиш (доразвиване на дадено начало.) Историческият момент, условията на нашия духовен живот през онова време му дават възможност да стори това. В Панагюрище (гледай описанието на Панагюрище от Карапетров[14]) е имало библиотека, някои са чели френски. имало е будни граждани. Ето материал за възвисяване на отделни лица: в смисъл по-дълбок идеен живот, емоции от по-висш характер; по-висока интелигентност у Младен,

3. VIII. 1911 год.

Снощи бяхме събрани у дома: Пенчо, Михов, госпожа Стойчева. Стана дума и за любовта. Пенчо признава три вида любов — 1) да обичаш едно лице пламенно, силно; да не можеш без него; той разправи, че един негов приятел се самоубил, понеже не можал да понесе отсъствието на жената, която обичал; 2) да обичаш едно лице пламенно, но покрай това да обичаш и друго лице. Пенчо обяснява това така: първото лице не те задоволява напълно и второто допълва първото, като ти дава онова, което първото не може да ти даде; 3) за третия вид любов Пенчо не иска да говори, защото неговата любов към М-me Белчева спада към третия вид. . . Пенчо заяви, че никога през живота си не получавал любовно писмо, нито пък е писал такова писмо. (Не е сантиментален!). Той не е лудувал подир жена, не е обичал до полуда. . . Времето за такава любов, младините си, той е минал във физическа немощ. Неговото физическо състояние не му е позволявало да се отдаде на една такава любов.

Един епизод в неговия живот: когато бил на 30 години харесала го в чужбина една 24 годишна госпожица. Харесала го заради неговата прямота, откровеност. У него нямало нищо салонно и престорено. Цяла мечка! Дружали с нея няколко години. В отношенията си двамата не са отивали далеч. Един ден тя му съобщава, че някакъв англичанин ѝ направил предложение и тя поискала от Пенчо съвет. С това може би е искала да подсети Пенчо да извърши онова, което тя очаквала от него. . . Може би е обичала силно и е желаела предложение от негова страна. Но Пенчо нищо подобно не сторил. Оттогаз до сега са изминали 15 години. В продължение на тия 15 години Пенчо е получил от нея 3 писма. Тя живее в Шотландия и била твърде доволна от мъжа си. Но Пенчо не забравила. Във второто писмо му пише, че заминава от Шотландия за Германия, заедно с мъжа си и с децата си и го моли да тръгне от България за Германия, като му определя място, където да се срещнат. Настоятелно го моли да тръгне. Пенчо, разбира се, не тръгнал. В третото писмо, получено преди няколко дни, тя му съобщава, че заминава за Швейцария, не споменава нищо за мъжа си и децата си, казва му къде именно ще бъде; Пенчо предполага, че ще бъде сама. Показа писмото, което е подписано „Immer deine Gertruda“. А в обращението си тя го нарича „Mein lieber Heide“. От това писмо и от съдържанието на това писмо Пенчо заключава, че чувствата на тази жена към него с течение на време са се банализирали. Може би тя желае едно обикновено развлечение и нищо повече. Така мисли Пенчо. По-рано тя му пратила своя портрет и портрета на децата си. Пенчо нищо не ѝ писал. В петък (5 т. м.) той тръгва за Швейцария (Andermat на Сенготарската линия), при госпожа Белчева, която отдавна го очаква.

17. I. 1913 год.

Твърде много мразеше мухите. С най-голямо наслаждение ги подлагаше на различни мъчения, убиваше ги бавно, измисляше мъчения. Приятно му е да види мухата затво-

рена в една чаша да бръмчи и да се бие вътре безпомощно и след това да я смаже. Ожесточен към мухите!

30. V. 1915 год.

На 30. V. 1915 год. Неделя. Утро в чест на Пенчо Славейков (дадено от студентското културно дружество). На него присъствува Гешев, бившият министър и Вазов. На излизане Гешев ме попита ходил ли съм на сказката на д-р Кръстев (петък 28. V.) „Страданието у Пенчо Славейков“ — казах му, че не ходих. „Не мога да разбера за какво страдание е говорил Кръстев. Аз исках да отида, но не можах.“ Отговорих: „Не вярвам да е говорил за физическо страдание. Сигурно е говорил за страдание от духовен характер. . .“ „Да , сигурно и аз така си помислих“ — отвръща Гешев.

Без дата.

Яворов не ме привлича. Бих могъл да кажа, че и Пенчо не ме е привлякъл с нищо. Той е един голям скептик. За него няма нищо хубаво, нищо което да не заслужи една иронична усмивка. Пенчо не вярва в нищо. Затова неговия цинизъм е още по-противен. И у двамата липсва мироглед, чиято активност да бъде насочена, разбира се, срещу самите тях.

Без дата.

Един грях, който никога няма да си простя: защо не отидох при Пенчо в Рим, когато ме викаше и чакаше. Но кой можеше тогаз да помисли, че неговия край е тъй близък. Можех ли да допусна, че няма да го видя вече жив. . .

Без дата.

Пенчо като познавач и съдия на хората, с които се среща Karpeles[15] Lpz. 1899 с 204

Без дата. „Сън за щастие“.

Когато го сварих една вечер сам в стаята му в библиотеката. Момчето на д-р Кръстев донесе няколко нови екземпляра от „Сън за щастие“. Какво ми разправи той: много нехайно коригирали, защото отначало се отчаял от многото грешки.

(Какво ми каза Олчев веднаж: Пенчо Славейков и Стоян Михайловски за една буква развалят цялата кола“. Затова и Олчев не се решава да издава техните съчинения). Надписа ми един екземпляр; фаталния, 13 число. След няколко дни го сварих да седи със „Сън за щастие“ в ръка и много от стиховете бяха задраскани с мораво мастило. Много поправки. Той може най-добре да поправя произведенията си само когато ги види напечатани. (Напечатана само за него „Кървава песен“). Как жесток беше спрямо своите стихотворения: обърне една страница и рече: „Това нещо не е стихове“, „Краят на това е глупав“, „Този стих безсмислие...“ Според него има сантиментализъм в „Сън за щастие“. Но за отделни стихове додаваше, когато стана дума, „Това е хубаво“ — казано тихо и интимно. Моето мнение, което му казах тогаз: „Прави ми впечатление: някой виртуоз пианист седи пред пианото, наоколо общо увлечение в разговор, игри и прочие. Пианистът преди това е свирил и всички са го слушали мълчаливо. Сега той си почива и никой не обръща внимание на него * без да е ленив, взема по някой други акорди на пианото (отделни малки стихотворения в „Сън за щастие“, отделни пасажи от хубава песен. . . но все пак чувствува се, че тези отделни пасажи имат един преобладаващ тон, характерен тон. Спорихме малко.

Без дата.

Разговор за подвързани книги. Един разговор между него и един книговезец: българинът не умее, не че няма средства. „Господ дава, но в кошара не вкарва“. Страст към подвързаните книги.

ОБЯСНИТЕЛНИ БЕЛЕЖКИ

1. Hartleben Otto Erich (1864—1905)—немски писател. Издал е стихосбирките: „Студентски дневник“, 1886; „Моят стих“, 1895; сборник „Новели“, комедиите „Нравствено изискване“, 1896 и „Освободените“, 1899 год.

2. Salus Hugo (1866—1929)—немски поет. Издал е стихосбирките: „Хоро“, 1900; „Жетва“, 1903; „Ясен звън“, 1922; „Божествена арфа“, 1928 год. и др. Издал е също „Римски комедии“, 1909; „Новели на лирика“, 1904; „Хубавата Барбара“, 1922 г. и др.

* не можахме да разчетем горния израз, въпреки че е написан на обикновено писмо.

3. „De profundis“ — упадъчен роман от полския писател Ст. Пшибишевски (1868—1927). У нас романът за първи път излиза през 1904 година.
4. 100 годишнината от рождението на Лонгфелоу, американски поет: преводач и литературовед е роден в 1807 година и починал през 1882 г.
5. „Ева“ — А. Протич. Скици и впечатления. София. Печатница и литография на Григор П. Паспалев, 1907 г., стр. VIII—160.
6. Erlebnis — нем., преживяване.
7. Osc. Wilde „Salome“ — въпросният екземпляр се намира в личната библиотека на поета.
8. Jammes Francis (1868—1938)—френски поет модернист. Издал е стихосбирките „La Vierge et les Sonnets“, 1919 г.; „Quarte Zivres de quatrains“, 1923-25 г. и др.
9. Авторът на това съчинение не можахме да установим.
10. П. К. Яворов. Събрани съчинения. Том I. Хемус, 1942—46 г.
11. П. П. Славейков. Събрани съчинения. Том II, изд. 1940 г. под редакцията на Б. Пенев.
12. Богучарский В. Базилевский (1861—1915)—либерално-буржоазен политически деятел на народническото движение в Русия. През 1909 година напуска Русия и идвайки в България се запознава със Славейков. От тогава става горещ почитател на неговата личност и поезия. Във връзка със смъртта на поета в бр. 26 от 1912 год. на списанието „Запросы жизни“ публикува статия „В памет на П. Славейков“
13. Якубович Петр Филипович (псевдоним Л. Мельшик) 1886—1911 — руски поет революционер-народоволец. Бил осъден от царското правителство на смърт, но смъртната присъда по-късно била заменена с 18 години каторга. Превежда от френски „Цветя на злото“ от Ш. Бодлер.
14. П. П. Карапетров, „Материали за описване града Панагюрище и околните му села“, София 1893 г.
15. Gustav Karpeles — „Heinrch Heine“ — Aus seinem Leben und aus seiner Zeit“ — Leipzig, 1899. Книгата се намира в личната библиотека на поета.

ИВАН САРАНДЕВ

По страниците на литературния печат в чужбина

☆

ПОВИШЕНА ТАРИФА, НО В ЧИЯ УСЛУГА?

(Полемика около памфлетите на Артур Сандауер)

Едва ли ще се намери сериозен литератор-марксист, който да оспори вредността на принизените изисквания към днешната литература. За всекиго е ясно, че с развитието на новата ни литература ще се повишат и изискванията към нея. Но за марксиста не е изненада и обстоятелството, че чуждата идеология се възползува от отделните творчески несполуки, плод на опростени възгледи и принизен критерий, за да се опълчи срещу идейната основа на социалистическото изкуство. И поради това този, който призовава към повишаване на „художествената тарифа“, без да си дава сметка в името на какво се предявяват нови изисквания към творчеството, волю-неволю пречи тъкмо на извисяването на социалистическата литература, като открехва вратата за чуждите влияния. Твърде поучителен пример в това отношение ни дават възгледите на някои полски литератори.

През миналата година и през първите месеци на настоящата сред полските литератори се коментираше и продължава да се коментира с голямо оживление цикълът от скици „Без тарифно намаление“ от известния полски литературен критик, автор на редица есета, посветени на полски поети и на студии върху теоретически въпроси на естетиката, Артур Сандауер. Под въведения от него термин „тарифно намаление“ авторът разбира понижаване на критериите при оценка на литературните произведения, което съществувало в Полша, според него, твърде отдавна, тъй като полските критици винаги били склонни да прощават на писателите интелектуалните им и художествени слабости в името на „службата на народа“. Това било нанесло големи вреди на полската литература и благодарение на този принцип дълго били останали незасегнати от по-строга критика класиците на полската литература Ожешкова, Конопницка, Сенкевич, някои творби на Жеромски. „Не умеем — твърди Сандауер — да различим средната литература, която „крепи народа“, но е безинтересна за света, да различим привидната дълбочина, третостепенната достоевщина, стария ирационализъм в нова премяна от творбите с универсално значение“. Ето защо първо трябвало да се повишат изискванията в работата

на критиците, за което най-много щяла да допринесе някаква нова основна преоценка на творчеството както на старите, така и на съвременните полски писатели.

Още при първите изказвания по повдигнатите от Сандауер въпроси стана ясно, че основен ще бъде проблемът за позициите, от които трябва да се направи преоценката на тъй наречените „снизени критерии". Стана ясно, че спорът се води не толкова за това дали да се повишат изискванията (с което са съгласни мнозина[1]), а каква да бъде и д е й н а т а основа на повишените изисквания.

Според Антони Слонимски някои писатели били оценявани на официалната „борса" десеторно по-високо, отколкото на скептичната, истинската „борса" на читателите. Докато обаче за Антони Слонимски пробният камък на оценката трябва да бъде мнението на читателските маси, Ян Блонски, един от най-изтъкнатите днес, макар и млад критик, сочи друг „авторитет". „Както би било безмислица да се занимаваш в Полша с исторически или социологически изследвания, като си служиш само със сбора от понятия, които са създали полските учени, така би било нелепост всякакво „тарифно намаление", произлизащо от незачитането на общия световен пазар на творбите на изкуството и литературата".

Призивът за „съобразяване със световния пазар" съдържа нещо твърде съмнително, за да може да бъде приемлив. Халдор Лакснес излезе на „световния пазар", без да изневери на бедните рибари от скалистите брегове на родната си Исландия. А Сандауер и неговите съратници искат от писателите творби с „универсално значение", без оглед на това дали служат на народа. Тази неприкривана позиция проличава особено ярко в „строгата" оценка или преоценка на явленията от новата полска литература, която Артур Сандауер направи в цикъла си „Без тарифно намаление".

Първата от влизащите в цикъла скици[2] е насочена срещу известния и ценен от полското общество писател (главно новелист) Адолф Рудницки. Като прави опит да характеризира новия период в развитието на полската литературна критика, Сандауер го окачествява с едно изречение — „куражът вече е поевтинял, разумът е поскъпнял" и скромно оставя читателя сам да се досети, че тъкмо затова е дошло време той — Сандауер да си каже последната дума. За недосетливите е предназначен следващият пасаж: „Докато хората от моето поколение — пише Сандауер — са прилагали тарифното намаление с многозначително подмигване, нашите наследници, възпитани в културна изолираност, го възприеха с абсолютната сериозност, свойствена на младостта и незнанието. Тъкмо за тях, на които моето поколение не оставя в наследство н и т о е д н а с е р и о з н а о ц е н к а (подчертано от мен В. См.) реших да напиша няколко статии, където ще кажа най-после докрай, какво мисля за издигнатите от нас величини".

Както вчера — продължава Сандауер — критиката беше склонна да признае всеки ерзац, стига тематиката му да бъде производствена, така днес тя е готова да одобри всеки сантиментален боклук, ако той няма за обект производствена тематика. На това са длъжни, според Сандауер, и продължаващият все още успех на Рудницки, творчеството на когото не било въобще никакво изкуство, с изключение на творбите му с окупационна тематика. Но и в тях имало известни постижения само благодарение на темата, която го издигала до пиедестала на признат писател. От този пиедестал по полски обичай веднъж издигнатите не се сваляли вече, защото никой не смеел да стори това. „Нищожеството" на творчеството на Рудницки Сандауер „доказва" не със сериозен анализ на неговото творчество, а с груби нападки срещу писателя, с обвинения от политическо и етично естество и с „разкриване" у Рудницки на някакви „комплекси".

Скицата на Сандауер беше наречена от полските писатели и критици „памфлет", а от някои дори „донос" и в първия момент мнозина от тях счетоха за свой дълг да защитят Рудницки като човек и писател. Когато първата вълна от възмущението се ута-

---

[1] Напр. А н д ж е й К и й о в с к и в статията „Училището на подозренията и неговият професор" „Пшегльонд културални", бр. 4, 1958 г.

[2] Напечатана през юли м. г. в парижкия литературен орган на полската емиграция „Култура", препечатана в „Жичйе литерацке", бр. 288, 1957 г.

ложи, тези критици, които се интересуваха по-малко от моралната страна на „подвига" на Сандауер, се заеха с по-съществен за тях въпрос: те анализираха метода, с който си послужи критикът в своя памфлет.

Хенрих Береза изтъква, че авторът на „Без тарифно намаление" е прибягнал в работата си към един метод, който той сам е подиграл в книгата си „Моите залитвания" — метод, употребяван с цел да се „ликвидира" противника. Този, който си служи с подобен метод, пренебрегва напълно основното съдържание на труда на противника, а атакува някои подробности — откъслечни, тенденциозни и нелоялно подбрани изречения.

Блонски е по-задълбочен в оценките си. Той цитира следната мисъл от книгата на Сандауер „За единството между формата и съдържанието": „Творбата на изкуството е изява и знак на желанието". Неосъзнатият израз на желанието Сандауер нарича „изява", а осъзнатият — „знак". В своите скици, както и в другите си критични съчинения, Сандауер се интересува само от „изявата", т. е. неосъзнатото, а не от това, което писателят е искал да каже с творбата си. Той не приема за основа на оценката проблематиката, разработвана от самия писател, не проверява доколко е изпълнена задачата, която сам писателят си е поставил и не го съди в името на това изпълнение. Днес, заключава с право Блонски, не можем вече да смятаме Сандауер за критик-марксист. Той е критик-фройдист, който се рови в биографиите на писателите. Това създава особено неудобство, щом стане дума за съвременните писатели.

Най-сериозно поставя въпроса проф. Кажимеж Вика в статията, която носи заглавие „„Отричане на идейността"[1]. Той пръв обръща внимание на общественото значение на скицата на Сандауер, която не бива да се смята само за памфлет и като такъв да се оценява „с тарифно намаление". Със скицата си Сандауер се обръща към най-младите, за да ги поучи. Той иска да се представи за педагог единствено способен „да изведе младежта от заблуждението". А с какви методи си служи той? Един от най-изтъкнатите днес полски писатели обвинява в безидейност, като си позволява да предава невярно факти от близкото минало, които всички помнят. За нас или за марсианците е написана скицата? — запитва Вика.

Всред разгара на дискусиите около първата скица на Сандауер се появи и втората от същия цикъл, озаглавена „Училището на недействителността и нейният ученик"[2]. Тя е насочена срещу друг също така известен и ценен съвременен полски писател — Йежи Анджеевски.

Проблематиката на това съчинение е значително по-широка, отколкото е в памфлета срещу Рудницки. В него Сандауер свързва литературните явления от годините 1944—1945 с полската литературна традиция, отрицателните страни на която се проявили, според него, най-силно именно в този последен период. Вносният, подражателният, заученият, конвенционалният характер на полската литература, нейният морализъм и дидактизъм, който тя е придобила тогава, когато е трябвало да замества политическата власт за поробения народ, засилени след Първата световна война в условия на фашизиране на държавата, са дали най-лоши последствия — създали са „училище на недействителността". В това „училище" писателите били обучавани в дидактизъм, у тях се убивали „чистите" познавателни интереси, отношението им към читателите ставало педагогическо, те започвали да се боят да не обидят читателя с голата истина и тяхната литература се превръщала във фикция и условност.

Едва ли случайно Сандауер взе под прицел възпитателното, „педагогичното" в литературата през последното десетилетие. Разбира се, грубата дидактичност е била винаги вредна за художественото творчество. Но Сандауер се е помъчил да използува този факт, за да отправи недоброжелателни нападки срещу някои представители на

---

[1] „Нова култура", 34, 1957.
[2] „Жичйе литерацке", бр. 288, 1958 г.

прогресивната идейна литература. Борбата на Сандауер срещу „училището на недействителността“ не е продиктувана само от желанието да се премахне грубият дидактизъм от изкуствата, а и от намерението да се омоловажи активната намеса на писателя в съвременния живот. Това проличава и от неговата безпощадна „критика“ на писателите от тъй нареченото „училище на недействителността“.

Най-верен ученик на това „училище“, според Сандауер, бил Анджеевски. При разглеждане на творчеството му Сандауер си служи със схема, почерпена от предвоенната книга на твърде популярния днес в Полша полски писател Гомбрович[1] — „Фердидурке“. Героят на тази книга Фердидурке е заставен, макар че вече не е дете, да се върне обратно в училището, където е принуден да взема участие в спорове, съвсем наивни и неприсъщи на неговото умствено развитие. Тези спорове се водят между невинните момченца, чийто представител е Сифон и „мръсните“ момчетии, начело на които стои Ментус (естествено у Гомбрович това са метафорични образи). Докато Сифоните и Ментусите са напълно лишени от самостоятелно мислене, Фердидурке се мъчи да запази своята самостоятелност, своята „автентичност“. Като пренася тази схема върху творчеството на Анджеевски, Сандауер се старае да „докаже“, че Анджеевски бил в творчеството си първо Сифон, т. е. със свойствения за поляците ентусиазъм и изкуственост провъзгласявал високи общи идеали, след това започнал да тъгува за силата (т. е. станал Ментус), а накрая се превърнал във Фердидурке — сиреч подиграл се и на идеалите, и на силата, и на себе си.

Вторият памфлет на Сандауер предизвика също така жива реакция. Най-задълбочената критика на този памфлет направи Анджей Кийовски в статията си „Училището на подозренията и неговият професор“[2]. Сандауер — пише Кийовски, — като оценява творчеството на Анджеевски, взема за изходна точка историята на полската литература, подредена от него в своеобразна схема и си поставя за задача само да провери нейната „вярност“. Схемата, както всяка схема, се потвърждава, но такъв анализ може само да укрепи общия тезис, а нищо не говори за дадената творческа личност. Метафората на Гомбрович е приемлива в едно литературно произведение, но става несъстоятелна, ако критикът направи опит да се прикрие зад нея, за да избегне сериозния анализ. Трябва — заявява Кийовски — да се отнесем сериозно към проблематиката на Анджеевски, но Сандуер предпочита политически обвинения, в които клюката върви преди политическия анализ. Той не се е отнесъл добросъвестно към разглеждания писател. Неговата критическа система е основана на подозрението. Според Сандауер, писателят е пионка на тайнствени течения в подсъзнанието. В интерпретацията на критика няма място за писателя като свободно, активно и мислящо същество, а само за писателя — беззащитен организъм, подложен на въздействието на социологията и биологията.

Със статията си Кийовски се приближава вече твърде много до ядката на проблема, т. е. до въпроса от какви позиции провежда Сандауер своите критики, в името на какво си узорпира ролята на съдия и създател на закони, по които да се съди литературната стойност на една творба и художественият усет на нейния създател. В името на какво иска той да се превърне, както шеговито се изразява един от полските критици, в „камшик на провидението“, който шиба безмилостно полската литература?

Дълго атакуван в миналия период заради формализма и естетизма си, Сандауер създава днес около себе си някакъв мит на чистота, непогрешимост и непреклонност. Блонски се успокоява, че водаческите наклонности на Сандауер не представляват опасност за полската литература. За полското литературно наследство може би не, защото никой няма да повярва на Сандауер, че например един от най-големите полски поети Юлиан Тувим е графоман. Но за полските писатели и критици, особено младите, опасност съществува, и то сериозна. Доказателство за това е фактът, че някои от тях все още

---

[1] Той живее и твори понастоящем в Аржентина, но творчеството му оказва днес значително влияние върху литературните дискусии в Полша.

[2] „Пшегльонд културални“, бр. 4, 1958 г.

са уверени в „огромната роля“, която уж играел днес Сандауер в полската литературна критика. Те го смятат за „съвременен интелектуалец“, който иска да види полската литература всред най-новите търсения и експерименти, провеждани на Запад. За тях той е смел борец срещу литературата, създадена по вдъхновение, враг на романтичния дух, който повече от сто години не напуска писалищата на полските писатели.

Каква програма ни предлага Сандауер? Влодзимеж Мачонг задава вече съвсем ясно този въпрос в статията си „Непреклонният критик[1]“. Той твърди, че написаните досега от Сандауер съчинения по теоретични въпроси на естетиката са изпълнени с баналнн, изтъркани мисли, които не казват нищо ново. На конгреса на полските писатели през декември 1956 г., където всички с интерес очакваха новата програма на самозвания „идеолог на полската литература“, Сандауер предложи: присъединението на Полша към европейската култура между другото по пътя на. . . присаждането върху полския марксизъм на трудовете на Фройд и неговата школа. И нищо повече.

Да характеризираме с няколко думи „частната“ естетика на Сандауер[2]. Според него, повече от половин век новаторите в изкуството и литературата в цял свят се борели за ново изкуство, което по-малко да съобщава, да въздействува по-пряко от досегашното изкуство. Борели се за изкуство, което се възвръща към архаичните обредни форми. Светът отивал към изкуството, което ще бъде създавано от всички. Като илюстрация на това могат да се посочат стиховете на група полски поети от тъй наречения „авангард“, на който Сандауер е един от жреците. Действително, като тях може да пише всеки, а творчеството им според думите на Антони Слонимски е затова удобно, защото омаловажава коректорските грешки. Когато е напечатано „раци“ вместо „ръце“ това няма никакво значение. Както с първата дума, така и с втората от стихотворението нищо не се разбира.

Но да оставим шегите настрана, защото проблемът е сериозен. Сигнализира го самият Антони Слонимски в статиите си „Офанзива срещу безсмислицата“ и „За гратисчиите“[3]. Искате — казва той — да премахнете час по-скоро „тарифното намаление“, а не виждате, че пред вашите очи има гратисчии, които пътуват, без да плащат въобще — това са поетите от новия „авангард“. Читателите на литературните списания и седмичници с ужас извръщат очи от дългите тънки ивици, от думи, наредени без смисъл, без рима и ритъм, без препинателни знаци. Създаде се шантажът на „съвременността“. Връща се старият призрак на дадаизма и футуризма. След като констатира нахлуването на „безсмислицата“ в полската най-млада поезия, Слонимски правилно свързва този въпрос с последните опити за преоценка на полската литература. Такава преоценка прави днес не само Сандауер, но и споменатият вече Гомбрович, като твърде остро се разправя с групата на Тувим и Слонимски, която съществуваше между двете световни войни под името „Скамандер“. Между другото той окачествява цялото дълбоко хуманно поетическо творчество на Слонимски като „журналистическо творчество“.

На това „обвинение“ Слонимски отговаря: мога да се позова на изказването на великия Бернард Шоу, който казва за себе си, че е горд, че всяка дума, която е излязла изпод перото му била „журналистическа“, т. е. не е служила на това да очудотворява света, а да го поправи. Светът е труден и страшен и не постъпва по мъжки този, който си пуска брадичка и слиза в подземията и пещерите на праисторията. Това е твърде малко, за да стане програма за живота.

Статиите на Слонимски хвърлят светлина върху обстановката, в която се правят известни опити да се отрекат писателите-моралисти, писателите-общественици, които се стремят не само да разберат света, но и да го изменят. Срещу тях се издига идолът на „изкуството, което по-малко да съобщава“, което да въздействува само със съдър-

---

[1] „Живје литерацке“, бр. 30 (288), 1957 г.

[2] С „частните“ естетики е както с частните предприятия; в тях можеш да произвеждаш каквото пожелаеш, но когато искаш да наводниш целия пазар със стоките си, ще те попитат с основание: каква е тяхната стойност?

[3] „Живје литерацке“, бр. 991, бр. 292, 1958 г.

жания, непроверими нито с човешкия ум, нито със сърце. Добре стана, че благодарение на дискусията около памфлетите на Сандауер се постави в полската литературна критика не само проблемът за преоценката на полските писатели, но се и избистриха отчасти разногласията относно критериите, които трябва да бъдат приети при нейното провеждане. Да прибавим към тях още и следните въпроси: няма ли опасност тази преоценка да се превърне в отричане на гражданския дълг на писателя и не допринасят ли за това и последните прояви на Артур Сандауер? Наистина той на пръв поглед говори само против „злокачествената“ идейна литература, но не поставя ли знак на равенство между висококачествената идейна и „висококачествената“ във формално отношение, но безидейна литература?

Трябва определено да признаем, че опитът на Сандауер да въведе „повишената тарифа“ в литературата, като се стреми да подмени ясните идейни, народностни позиции на социалистическото творчество с твърде помътненото понятие за „литература от универсално значение“ е по същество дълбоко враждебен на марксизма. Радостно е, че редица полски писатели разшифроваха своевременно истинския смисъл на самомнителната атака, която Сандауер предприе срещу видни представители на прогресивната идейна литература от последното десетилетие. За все повече и повече полски автори става ясно, че Сандауер иска повишаване на „художествената тарифа“ от чужди на марксизма позиции. И това няма нищо общо с трезвите усилия на марксическото литературознание да съдействува за развитието на социалистическата литература, а следователно — да повишава и художествените изисквания към нея.

ВАНДА СМОХОВСКА-ПЕТРОВА

☆

ЗАВОЕВАНИЕ НА ТВОРЧЕСКА ЗРЯЛОСТ

Известно е, че любовта е една от онези сили, без които животът не само би изгубил всякакво очарование, а просто би станал невъзможен. Необходимо е обаче да се добави, че тази сила на силите съдържа в себе си и своето отрицание — онази пета на Ахил, която я прави уязвима. Като казвам това, аз имам предвид, че този, който обича, обикновено не забелязва слабостите на обичания или не им отдава дължимото значение. В неговата оценка много често снизхождението затуля същността и правдата невинно съжителствува с неправдата. Така трябва да обясним и този факт, че бащата обикновено не прави разлика между рожбите си и е склонен да ги смята за еднакво пълноценни. И което ни занимава в случая, това важи не само за рожбите на плътта, а и за рожбите на духа — за онези съкровени трепети на ума и сърцето, наречени художествени произведения, чрез които творецът се изявява и живее.

Всеки, който е работил в областта на изкуството, знае колко е трудно на един художник да се отдели от своята творба, да я обгледа и да я прецени хладнокръвно. И ми се струва, че тази трудност най-ясно проличава тогава, когато трябва да се направи избор на най-доброто. В такъв случай авторът най-често се колебае, мъчно му е да се раздели с някои свои творби, макар да не може да ги защити достатъчно убедително и накрая прави усилия да ги вреди между сполучливите. Така като правило той се представя с по-малко взискателност и по-едностранчиво, откол ото би го представил един негов ценител с не по-голям вкус и разбиране, но свободен от вътрешна обвързаност с творбите му.

Въпреки естествената човешка слабост обаче, трябва да се каже, че все пак има сурови бащи, които не затварят очите си пред слабостите на своите деца, и заедно с това има творци, които са готови, когато е нужно, да произнесат тежка присъда над своите произведения, плод на усилия и вдъхновение. Между тях мене ми се ще да поставя и Божидар Божилов, чиято малка книга „Лирика“, равносметка на изминатия от него творчески път, дойде да покаже една строгост на подбора, на която са способни само художници с голяма самокритичност и с утвърдено творческо самосъзнание.

Божидар Божилов е един от характерните представители на младото поколение наши поети. Той се появи на литературното поприще по време на войната и неговите първи стихове трудно можеха да се отделят от стихотворния поток на тогавашните конюнктурни търсители на безсмъртие. И все пак те се отличаваха: макар да бяха чепати и несръчни, макар да страдаха от неизясненост и многословие, в тях личеха усилията да се видят нови неща и да се кажат по новому. Но в онзи момент тези усилия бяха само една надежда — само едно несигурно обещание пред бъдещето, за което трудно можеше да се каже щеше ли да даде някога зрял плод. По-късно, след народната победа, в неговите стихове нахлу нова емоционална кръв: те станаха сюжетно по-съвременни, по-ясни като концепция и носеха в себе си повече белези на индивидуално виждане. И въпреки това творчеството на Божидар Божилов още дълго беше разколебавано от някаква несигурност, още дълго се раздираше от непотушени вътрешни противоречия. Макар да беше просмукано от ентусиазма на епохата, в него буйната радост на победата не можеше да заглуши пасивната съзерцателност на мечтателя, революционната романтика често отстъпваше място на копнежа по невъзвратимото. И тази двойственост в идейно-емоционалния свят на поета естествено не остана без отражение върху другите страни на неговото творчество. Така, въпреки усилията си да постигне простота и предметност в поетическия израз, което се налага от реалистическото виждане, повечето негови стихотворения от тази епоха, при значителни лирически качества, носят греховете на мисловно-образна и формално-композиционна нестройност: основният емоционален поток в тях много често е затруднен от случайни навеи,

словесният материал е произволно прекъсван, общите места са нерядко явление. Поради това тези стихове не винаги намираха най-прекия път до читателя и не винаги оказваха върху него онова въздействие, което можеше да се очаква от лирическия дар на автора.

Раздвоението на Божидар Божилов, което се забелязваше много лесно в ранните му работи и можеше да се отдаде на младостта, се оказа не бързопреходна, а трайна творческа задръжка. То беше външен израз на дълбоко вътрешно противоречие между съкровеното емоционално изживяване на поета и неговото съзнание на гражданин — на едно несъгласие между спонтанното и дължимото, което трудно водеше до хармонично художествено цяло. Оттам и неравномерното развитие на автора — онова редуване на обществено и лично, на значително и незначително, на успех и неуспех, което слага отпечатък върху цялото му творчество и очертава кривата линия на неговото развитие като поет.

Божидар Божилов е укоряван много често, че се пригаждал към натрапени тематически изисквания, че правел отстъпки пред онова, което обикновено се нарича литературна конюнктурщина. Когато се казва това, мълчаливо се имат предвид някои от неговите граждански стихотворения, за които се мисли най-често, че са заченати не от непреодолима вътрешна повеля, а от желание да се отговори на една поръка. Но така ли е всъщност? Аз мисля, че това твърдение, което дава превес на спонтанността и предоставя на поета единствено терена на съкровените лични вълнения, е едностранчиво и неправилно. То не държи сметка за противоречивия характер на неговото творчество и за естественото му, макар и неравномерно развитие към големите проблеми на съвременността. Вярно е обаче нещо друго: вярно е, че Божидар Божилов много пъти е пристъпвал към разработване на съвременни теми преди да е живял достатъчно с тях, преди да ги е направил свое вътрешно духовно достояние. Не винаги той е довеждал до край процеса на тяхното опоетизиране — онова творческо узряване, което започва с хрумването и мисловната схема, за да приключи с идейно и емоционално изградения образ. Вследствие на това някои от неговите работи на съвременни теми страдаха от схематизъм, бяха художествено непълноценни и създаваха впечатление, че с тях той навлизаше в един литературен вид, чужд на неговото дарование. Но това впечатление се разсейваше винаги, когато поетът пристъпваше към своята творческа задача без припряност, когато проявяваше по-голяма грижа да овладее сюжета и да направи от него своя лична съдба. В такива случаи той създаваше творби на граждански и политически теми, които по простота на израза и по непосредственост на чувството не отстъпваха и на най-добрите му интимни стихотворения. Не е случайно следователно, че тъкмо Божидар Божилов, който мина през повече колебания от мнозина свои събратя, и много често оставаше под своето равнище, тъкмо той отбеляза редица от най-добрите постижения в нашата лирика през последните петнайсет години. Някои от тях, с които той може да се гордее, с право са намерили място и в неговата последна книга.

Сборникът „Лирика“, макар до голяма степен да има антологичен облик, не съдържа всичко най-ценно на автора от предишните му работи. Той е изграден върху друго начало: да го представи само с най-доброто и най-характерното, което бележи неговия път на развитие, без да държи на пълнота и изчерпателност. И наистина, когато читателят тръгне от цикъла „Неясни чувства“, мине през „Кръв“, за да затвори след „Синия сняг“ последния лист на книгата, пред него се очертава с графическа лаконичност образът на един лирик, който живее с тревогите и вълненията на нашата съвременност и ги разкрива по неповторим индивидуален начин.

Когато един автор в своето търсене и в своя естествен растеж мине към по-висок етап на идейно развитие, обикновено не обича да се взира в миналото си и да говори за него. По правило такъв автор премълчава греховете на своята младост и най-често проявява склонност да се представи носител на новия идеал с по-стара дата. Така трябва да се обясни и фактът, че някои наши писатели търсят идеите на социализма и в онези свои произведения от миналото, в които такива идеи не се намират, и че понякога, в угода на онова, което им се ще, изнасилват хронологията на своето развитие. Божидар Божилов обаче не е от тези писатели. Той нито се срамува от своето минало, без да се прехласва от него, нито се старае да заличи следите на онези свои лъкатушения, през които е минал. Същото виждаме и в тази негова книга: той е подбрал няколко от своите ранни стихотворения, за които някога беше критикуван, групирал ги е в един цикъл и му е дал това многозначително заглавие — „Неясни чувства“, което съдържа в себе си и оценка, и присъда, и защита.

Кое характеризира тези ранни творби и кое в тях послужи като повод за възраженията? Мисля, че най-добър отговор на поставения въпрос дава сам авторът с последните два стиха на „Минута“:

Случайно днес се вмъкна във сърцето
минутата с тъгата по предишното.

Тъкмо тази тъга по предишното, която представлява безспорно основен емоционален момент в стихотворенията от цикъла „Неясни чувства“, се схващаше от някои литературни ценители като тревожно отдалечаване от задачите на времето. В него именно те виждаха една от опасностите за бъдещото развитие на поета.

Когато чете „Нежност“, „Минута“ и „Дълбочина“, човек долавя и в интонацията, и в основното настроение някакви отгласи от поезията на Сергей Есенин, макар нашият поет да е далече от селската стихия и от колоритния имажинистичен стих на своя руски събрат. И тук, и там същата задушевност, същата топлота на тона, същата носталгия по невъзвратимото. И у единия, и у другия ние долавяме такъв подкупващ съкровен драматизъм, който ни спечелва и увлича със своята емоционална непосредственост. Но този драматизъм е различен по сила у двамата поети и се разразява по различен начин, отправя в две различни посоки. Така, в отличие от Есенин, който приема революцията като неизбежност, без да се приобщава към нея мисловно и главно емоционално, дори в ранните си стихотворения, които тежат от меланхолия, Божидар Божилов отправя поглед напред. Той не е свързан трагично със старината и не тегли към нея, но я носи в себе си като следа от някога преживяното, като забравен спомен, като потушен копнеж. Без колебание той жертвува миналото в името на настоящето, възприема новото, което е носел в мечтите си, заживява с романтиката на утрешния ден:

Вместо луна в прозореца ти свети
на бъдещето Днепрогеса мощен.

Но този преход е мъчителен и се извършва в борба със самия себе си — чрез преодоляване на вътрешното противоречие между мисловното съдържание на съзнанието, което върви неотстъпно със съвременността, и неговата емоционална нагласа, обикновено по-консервативна в своето развитие. Оттам и двойственият план на тези стихотворения, оттам техният драматизъм, който намира оптимистично разрешение чрез отправяне към поетическите източници на нашата нова действителност.

Прочетете стихотворението „Нежност“, в което поетът се обръща към своята майка, и спрете вниманието си на неговия край:

До своя бял прозорец пак седни
и ако вън вървят щастливи хора —
помогнал е за туй и твоя син. . .
Ще лъхне мрак. Ще те приспи умора.

По простота, искреност и сила на чувството това четиристишие може да се постави редом до най-добрите постижения на нашите съвременни поети. При туй то носи в себе си и кълна на новото: вън минават щастливи хора и творецът изпитва морално удовлетворение, че за тяхното щастие е допринесъл и той. И въпреки това емоционалната атмосфера на стиховете е изпълнена с особена меланхолична струя, която парализира нашата воля и ни кара да отпуснем ръце в пасивна мечтателност. Когато ги четем, ние сме облъхани от онази романтика, която се ражда от съзерцанието, а не от действието, която отразява жизнени състояния, но не тласка към създаване на живот.

Разбира се, настроенията в творби като „Нежност“, „Минута“ и „Дълбочина“ не са рожба на случая. Напротив, те бяха закономерно явление за първоначалния етап от творческото развитие на поета и можеха да се наблюдават в значителен брой негови работи. Затова не е чудно, че на времето те бяха посрещнати с много уговорки и дадоха повод да се отправят към автора доста критики, които в повечето случаи днес изглеждат прекалено сурови. Трябва обаче да се върнем десет и повече години назад, за да разберем оправданата тревога, от която те бяха внушени. Тогава се мислеше и ничто не осигуряваше противното, че примирително-меланхолните настроения в стиховете на Божидар Божилов имат дълбоки корени и могат да спънат за дълго неговото развитие, ако не и да го тласнат в погрешна насока. За щастие тези опасения не се оправдаха. Оказа се, че стихотворенията, които вдъхваха тревога, не очертаваха една линия на творческо развитие, а представляваха само етап в усилията да се върви напред — мъчителна борба на поета със самия себе си, драматична разправа с емоционалните остатъци от миналото, които трябваше да се изживеят не чрез потушаване, а чрез литературна изява. И те действително се изживяха, но оставиха след себе си няколко стихотворения, които — макар справедливо оспорвани като насока — и днес се четат с вълнение.

От работите в този цикъл по-особено отбелязване заслужава стихотворението „Мечти“. То представлява възхвала в повишено-романтичен тон на нашето социалистическо всекидневие. Затова за разлика от другите, то не съдържа в себе си никакви „неясни чувства“ и в съгласие с основния си замисъл е разрешено в оптимистична гама — нещо, което го отличава видимо от останалите стихотворения в този цикъл:

. . . ще работя дълги дни
над масата да бъдат сити хората
и като най-обикновен войник
сред стаята ще падна от умора.

Без всякакви звезди, без песен и без
взрив.
Но ще ми пречи ли това да съм
щастлив?

Стихотворенията от следващия цикъл „Морето на младостта“, макар сюжетно да ни връщат назад, както показва самото заглавие, и макар да съдържат елегични нотки, по своето общо звучение представляват преход към политическата лирика на автора. В тях мъката от раздялата (с близките, с морето, с родния град) е укротена, чувството е осъвременено, поетическият израз е станал по-плътен и по-предметен. Характерни са особено първите четиристишия на „Морето и отпътуването“, в които авторът е съумял чрез голяма пестеливост на средствата да постигне една сдържана колоритност, една простота и драматизъм на чувството, които грабват и вълнуват:

Вън морето ми казва: прощавай,
и ми маха със облака сив.
Духа вятър от запад. Едва ли
пак ще бъда край него щастлив.

Духа вятър от запад. И мръква.
Тая вечер ще бъда на път.
Как далече на бялата църква
двете сини кубета блестят!

Романтично-баладичният тон на този цикъл и неговата оптимистично-реалистична концепция намират най-пълен и завършен вид в стихотворението „Гробище край морето“ — едно от най-хубавите в тази книга и изобщо в лириката на Божидар Божилов.

Живял е преди години млад момък, мечтал и работил за новия свят. Но вражият куршум го настига преди да прекрачи двайсетте, преди да види осъществени своите юношески мечти („Не можа да крачиш из Париж“. „Не можа да учиш във Москва“). И ето — той лежи в гробището край морето, оставил след себе си един спомен и един пример за подражание. Както се вижда, сюжетът естествено тласка към тъжни размисли, защото ни изправя пред непоправимата загуба на едно обичано същество — на другаря от младостта. Поетът обаче е успял, без да заглуши в себе си човешки оправданата болка, да я обуздае и да се освободи от угнетението на смъртта чрез една съпоставка с вечното тържество на живота. За това той намира опора и в хората, и в обстоятелствата .

Преди всичко „в гробището шумно край морето“ няма тишина, няма мъртвешки покой, който навява скръб. Вместо ритуалните мъждукащи кандила, тук „звездите светят с весела, далечна светлина“, „радостен и влюбен вятър вей“, „преминават радостни моряци“. Тържествува животът, в който смъртта е само печален и неизбежен епизод, но епизод — не повече. И оттук естествено се налага повишената оптимистична поанта:

Като песен свърши много бързо
твоя хубав, неживян живот.
Задушиха младата ти дързост.
Спиш сега под своя небосвод.

Как ще спиш? Шумят, ехтят вълните.
Свирят параходи. Вятър вей.
Глупост е смъртта. Открий очите,
отърси пръстта и заживей!

Стихотворението „Гробище край морето“ е не само една от завършените и хубави творби на Божидар Божилов, а и нещо повече: то е атестат за творческа зрялост. И наистина само един укрепнал поет, господар на своята мисъл и своето чувство, може да прекара ладията на вдъхновението си между подводните скали на скръбта, без да попадне във водовъртежа на традиционната сантиментална плачливост. Само такъв поет може да осмисли жизнените явления от по-висше гледище, и без да се поддава на изкушенията, към които го тласкат понякога, да намери брод към широки жизнеутвърждаващи обобщения. Тъкмо за такъв подстъп говори стихотворението „Гробище край морето“ и затова то е не просто литературна сполука, а километражен стълб в творческото развитие на поета.

Всеки, който е следил отблизо нашата нова поезия, знае, че през последните години Божидар Божилов прояви голяма активност в лириката на политически и актуални теми. Затова в една книга, която трябва да даде представа за неговите усилия и постижения, тя ще има винаги своето значително и неоспорвано място. Следователно няма нищо по-естествено от това, че този дял на неговото творчество е представен и в сборника „Лирика“. Изненадва обаче, че на него е отреден само цикълът „Кръв“, който обхваща всичко седем стихотворения. По такъв начин на читателя е отнета възможността да гради своите впечатления върху по-широк избор, като проследи по-отблизо колебанията и търсенията на автора, но за сметка на това той може да се наслади на най-хубавите му работи от този вид.

Стихотворенията от цикъла „Кръв“, общо преценено, се отделят от предход-

ните работи на Божидар Божилов. Те са по-мъжествени по тон, по-реалистични по виждане и по-сдържани по колорит. В повечето от тях изразът е пределно прост и въздействието се постига, без да се долавя посредничеството на художествената форма. Това важи особено за тихотворения като „Богатият“, „Свобода“ и „Димитровград“, в които яснотата на проблема и безизкуствеността на средствата са довели до пълно емоционално и композиционно единство.

Животът и революционното дело на Георги Димитров, както е известно, са поразявали въображението на много художници и често са били (и ще бъдат) предмет на художествено пресъздаване. В това отношение, то се знае, най-отзивчиви са били поетите. Необходимо е да се признае, че авторите, които са се заемали с тази мъчна и отговорна работа, не винаги са се издигали до равнището на своята тематична задача. Затова при изобилие на такива произведения много малко са онези, които имат значителни художествени качества и ще оставят трайна диря в литературата. Между тези малко, които вълнуват, е и стихотворението „Димитров“ от Божидар Божилов, с което се открива цикълът „Кръв“.

Би било обидно снизхождение да премълчим някои укорими страни на тази инак хубава творба. Като казвам това, аз имам предвид онези отстъпки пред хронологията и пред вестникарския стил, които въпреки усилията на автора да ги заглуши, все още се долавят в нея (строфа трета, седма и др.). Независимо обаче от тези общи места, които причиняват известни пукнатини в художествения образ, стихотворението „Димитров“ е една от сполуките на тази книга.

Когато се изобразява велик човек, много често някои автори търсят разрешение на поставената художествена задача в метода на хиперболизацията. Но тъй като величието обикновено е синоним за простота, този метод се оказва не особено плодотворен. Така създадените образи са обикновено парадни и макар понякога да действуват на въображението, много рядко затрогват сърцето. Божидар Божилов навярно е имал съзнание за това и е пристъпил към своята тема по друг начин. Като се придържа към умерено-романтична повишеност на изображението, неизбежна за този вид лирически стихотворения, той се старае да не попадне в показност, да не се поддаде на обичайната патетична възхвала, която предлага известна леснина, но не осигурява трайна емоция. Той очертава образа на големия революционер, без да го изсуши чрез социологическа схема, като разкрива в него онази простота и човечност, които са най-сигурните белези на величие. По този начин общественo-политическото съдържание в него придобива нравствена стойност и се възприема като нещо съкровено, неотделимо от нас — от нашите помисли и от мечтите за бъдещето:

Ще тича вятър в младите жита,
на люляк ще мирише край шосето,
и няма да се стреля из нощта,
не ще убиват стария баща,
не ще тупти в ужасен миг сърцето...

Говори той, в звезди града сияй.
Устата песента не сдържа вече.
Какво стоиш? Мечтай, мечтай, мечтай!
Върви с Димитров! Всичко свое дай
и гледай надалече, надалече!

Има автори, които вярват във всемогъществото на думите и отиват до там, че са готови да им принесат в жертва човешкото вълнение. Когато пишат на политическа тема, което е и тяхно право и техен дълг, такива автори мобилизират целия си политически речник и добродушно смятат, че той магически осигурява ако не художествената пълноценност, то поне идеологическата чистота на творбите им. Но случва се така, че понякога читателят не намира в тези творби нито едното, нито другото. Божидар Божилов се е предпазил от увлеченията на наивното стихотворство и е предпочел да жертвува по-скоро думите, когато това се налага, отколкото техния смисъл. Така е стигнал до този любопитен факт: да изгради образа на Георги Димитров, без дори да спомене за социализъм — за онова, което е всекидневие и идеал за един пролетарски деец. Но не бързайте да го корите за това. По-добре прочетете още веднъж стихотворението и ще се убедите, че социалистическите мечтания, без да се говори за тях изрично, се съдържат в неговото предметно и емоционално съдържание. Ние ги долавяме като отглас и в заключителния стих „. . . и гледай надалече, надалече“, който и чрез смисъла на последната дума, и чрез нейното повтаряне, чрез редуването на неударена и ударена ямбическа стъпка създава впечатление за необятност — струва ти се, че пред нас се разкриват просторите на бъдещето, които ни сочеше Димитров. А това в случая е по-важно, защото тъкмо то придава стойност на творбата и осигурява нейното художествено въздействие.

Хубави стихотворения от този цикъл са още „Богатият“ и „Димитровград“, инак твърде различни по тема и разработка, които макар и да отстъпват на „Димитров“ по значимост и широта на обобщението, го превъзхождат откъм единство в настроението и постройката. Докато-

първото много лаконично и в строг реалистичен стил пресъздава образа на един от онези пролетарски дейци от миналото, които умираха в бедност и нямаха дори гроб, но са богати, защото нашият свят им принадлежи („. . . ний всички сме негови днеска"), второто от тях, напротив, повишено-романтично ни връща към онези моменти, когато Димитровград се раждаше от мечтите на нашата младеж.

Редом до тях като постижение трябва да се постави и стихотворението „Свобода".

Пак пролетарски деец, пак самоотреченост и пак един живот, отдаден на всички. За щастие сега този живот, въпреки изпитанията, е пощаден от случая. И ето човекът за първи път след великия ден „небето в квадрати не гледа". Но „борбата е сложна", „врагът е коварен" и „вече по сигурна грешка" той влиза пак в затвора, сега „навъсен", за да излезе отново, когато върху главата му е навалял снегът на годините. И за тази сурова съдба поетът е намерил подходящите сурови слова, които тежат, без да потискат, защото разкриват едно осмислено съществуване. Стихотворението прави впечатление на издялано от камък и се налага със своята непоколебима мъжественост, намерила най-ярък израз в последното четиристишие:

Но той не проклина онези години,
не го е надвила умора,
при все че живота му, целия, мина
за теб, свобода, сред затвора.

До тук сборникът „Лирика" има антологичен характер — чрез малко на брой, но подбрани творби дава представа за постиженията на поета и за главните етапи, през които е минал. Напротив, останалата част от него включва почти всичките му лирически работи, писани през последните две години. Разпределени условно в три цикла — „Градска пролет", „Всекидневие на любовта" и „Синия сняг", те изразяват сегашното състояние на поетическите му вълнения и закръглят линията на неговото творческо развитие.

Новите работи на Божидар Божилов, преценени вкупом, показват известно изместване към така наречените „трайни" или „вечни" теми. В тях актуалността е отстъпила място на размисъла, политическият сюжет е дал път на философското обобщение, идейната позиция е някак по-сдържана и се проявява чрез въплъщения от по-универсален характер. Прибави ли се към това и засиленето тежнение към любовната лирика, човек би казал, че с последните си творби Божидар Божилов се отдалечава от съдържателните проблеми на съвременността. Такова твърдение обаче ще се основава главно на формални белези и ще бъде най-малко прибързано. Всъщност обаче е налице едно друго, по-сложно явление: стремеж към разширяване на досегашния тематичен обхват чрез разработване на нови мотиви и опит да се изрази обществено значимото, без да се прибягва непременно към пряката изява.

За да си дадем сметка за тези усилия, достатъчно е да спрем поглед върху две от по-новите работи на Божидар Божилов — „Великото цъфтене" (особено неговата втора част) и „Площада на нежността".

Ако се придържаме към формалната класификация, трябва да признаем, че първото от тези стихотворения е „пейзажно", а второто „любовно". Ще рече, по определение те са вече заподозрени в безидейност. Но така ли е всъщност? Към себичност и безгрижие ли ни тласкат тези творби? Прочетете ги още веднъж и ще се уверите, че зад тематичната им обвивка, която може да безпокои само предубедени, бушуват вълнения от друго естество. В пейзажа на „Великото цъфтене", в който се долавя „бъднината на мойта страна" и дори птиците прославят „победния миг", напира дълбоко чувство на всеотдайност към родината, неотделима от съвестта и мечтите на поета, а в „Площада на нежността" настроението се разразява в такава обстановка и събужда такива асоциации от революционното минало (на Москва), които свързват красотата с величието, и любовта — с усилията за създаване на нов, по-щастлив свят. Очевидно по своето мисловно и емоционално съдържание тези стихотворения надхвърлят тесните рамки, в които ги ограничава формалната жанрова класификация, за да се наложат със силата на значителни идейни обобщения. Заключителните стихове на „Великото цъфтене", в които стремителността на лирическия тон е съчетан с особена изисканост и свобода на израза, са най-добро потвърждение на това:

Аз желая, родино, в годините,
гдето идат, да бъда войник
на великото майско цъфтене,
на горещия полъх от юг,
да ги браня и в стихотворения,
да ги браня с куршум и юмрук.

Няма нищо по-верно, по-правилно
от това. Пролетта е живот.
Всичко друго бих в страх изоставил, но
ще стоя под дълбокия свод,

ще стоя до последно дихание
за цъфтежа, за майския ден,
с поетичното гордо съзнание,
че за тях през април съм роден.

Разбира се, последните работи на Божидар Божилов не винаги съдържат онзи богат подтекст, който откриваме във „Великото цъфтене“ и в „Площада на нежността“. Някои от тях, инак интересни като замисъл, самобитни като виждане и убедителни като цяло („Изкуство“, „Ателие“ и др.) не са заченати от епохата и не съдържат трайни идейни внушения. Все пак поне в едно отношение те носят нещо от лъха на новото: те са пропити от оптимизъм и са стоплени от особена обич към човека, която вдъхва на читателя упование и подклажда жаждата му за живот. И това важи дори за едно стихотворение като „Изповед“, което на пръв поглед е изградено върху нерадостна концепция:

Аз пак ще бъда тук, уверен съм, аз пак
ще бъда сред града,
когато легна под тревите, посени под
пръстта от вятъра.

За разлика от предишните творби на Божидар Божилов, в които съжителствуваха понякога разнородни елементи, новите общо взето са по-цялостни като идейно-емоционални обобщения. В тях е преодоляно драматичното противоречие, причинено от някогашното колебание между борческия патос и носталгично-примиренческите отгласи, чувството е станало по-сдържано и същевременно по-уравновесено: наистина понякога може би му не достига устремът и пламъкът на младостта, но никога то не е недозряло или измъчено.

Любовните стихотворения на Божидар Божилов, повечето от които имат за декор Москва, разширяват регистъра на неговата лирика в една друга област на вълнения. В съгласие с общия тон на творчеството му те се налагат със своята задушевност, със свежестта и непосредствеността на поетическото чувство. Когато ги четем, ние сме облъхани от някакъв чист порив, от своеобразен копнеж за общение, който е чужд и на сантименталния хленч, жалък в своето безсилие, и на пламенната страст, често пъти театрална в своята показност. Този порив е човечен по същина, хармоничен по изява и светъл по настроение, защото е срещнал ваимност, защото е споделен (за раздяла говори само стихотворението „Жестоко“ — може би наистина жестоко в откровеността си, но не безнадеждно). От него се определя и основният емоционален тон в любовните творби на поета — едни по-дълбоки по замисъл и по-богати по асоциативен обхват („Площада на нежността“, „Великото противостоене на Марс“. „Изповед“, „Пред отпътуване“), други израз на случайни хрумвания и бързопреходни изживявания („Събуждане“, „Гротеска“, „Светофор“, „Музика“, „Зима“, „Сняг“), но всички пропити от искрено човешко чувство, което стопля и радва.

Стихотворенията на Божидар Божилов, писани през последните години и поместени в циклите „Градска пролет“, „Всекидневие на любовта“ и „Синия сняг“, са несъмнен успех и в друга насока — в боравенето с изразните средства. И това е естествено: наложил си творческа дисциплина с цел да овладее и осмисли своите поетически вълнения, авторът е отишел по-нататък в овладяването и на стихотворното майсторство, в постигането на индивидуален поетичен говор — създал е едно условие, понякога неоснователно подценявано, без което зрелите и пълноценни художествени произведения са немислими.

Всеки, който е следил отблизо развоя на нашата млада поезия, ще се съгласи, че с появата си в литературния печат преди близо петнайсет години Божидар Божилов събуди едновременно и повече очаквания, и повече тревоги от своите връстници. И това се дължеше на обстоятелството, че неговите ранни творби, при сравнително по-определена и по-силна лирическа струя, бяха по-противоречиви по концепция и по-несръчни, по-еклектически по изразните си средства. Поет, който започва по този начин, носи със себе си една несигурност и се намира обикновено на еднакво разстояние и от успеха, и от неуспеха: всичко зависи от това дали чрез постигане на простота в замисъла и убедителност в изразните средства ще даде по-нататък простор на бликналото в него поетическо чувство или напротив — ще го заглуши. За щастие, с последвалите си творби Божидар Божилов не подхрани тревогата. Напротив, той започна да работи системно и упорито за преодоляване на стихотворната непохватност, многословието и чуждите навеи. Тази работа над изразните средства обаче се оказа много по-мъчителна, отколкото можеше да се предположи, защото нейният успех зависеше не просто от усвояване на обикновени технологически похвати, а и от едно по-мъчно постижимо условие: от преодоляването на известна хаотичност в мисловно-образния строй на поета. Затова съзряването му като художник вървеше противоречиво, и не случайно дори в неговите хубави младежки стихотворения свежият образ се редуваше с баналния, уместната дума — с неуместната, сполуката — с несполуката. По-късно Божидар Божилов все по-често успяваше да обуздае колебанията в своя поетически израз и написа някои от най-добрите си творби — значителни по замисъл и безукорни по форма, повечето от тях с право намерили място в сборника „Лирика“. Но дори и тогава над творчеството му продължаваше да тежи известна несигурност, защото хубавото стихотворе-

ние често беше последвано от други, в които напираха силите на условността и на вестникарската досада. И едва през последните години поетът можа да стигне до оная зрялост на художника, която не се мери с конюнктурщината и не позволява да се слиза под определено равнище на изисквания.

Прочетете сега стихотворенията на Божидар Божилов от последните две години и се помъчете да откриете в тях онази несигурност, онези колебания от емоционален и изобразителен характер, които нарушават единството на предишните му работи. Трудът ви ще отиде напусто — не ще ги намерите. Това, разбира се, съвсем не значи, че тези стихотворения са изобщо безукорни. Напротив, наред с онова, което ще ви хареса, в тях има и някои неща, които не ще ви харесат — наред със свежото и самобитното, ще намерите и такова, което не може да се смята за постижение. Най-важното е обаче, че без да са подбирани (сборникът „Лирика“ съдържа почти всичко, което авторът е публикувал в последно време), в тях не можете да откриете нито един художествен провал.

По простота и непосредственост новите стихотворения на Божидар Божилов се изравняват с най-доброто, написано от него в миналото. И по замисъл, и по емоционално звучене, и по форма, общо взето, те са по-цялостни, по-хармонични и по-завършени. В тях не намираме нито многословието, нито общите места, нито композиционната разлятост, които препъваха някога поета. Техният език е предметен, гъвкав и сдържано образен. Той е по-малко колоритен от езика на някои предишни негови творби, но същевременно е и по-малко суров от езика на други. Формата на тези стихотворения нито дразни с някаква несръчност, нито блести с виртуозно умение. Тя се определя естествено от съдържанието като негов вътрешно присъщ словесен израз и затова, макар постигната с упорит труд, не изглежда търсена — в нея не се забелязват следи от творческа мъка.

С най-добрите си предишни творби и с повечето от новите Божидар Божилов доведе стиха до пределна простота. Той го овладя, очисти го от наноси и му сне маската на звънка парадност, зад която често пъти сръчни стихотворци крият своята поетическа немощ. Този стих сега е по-естествен, по-гъвкав и по-пластичен. Неговият ритъм е израз на емоционалното състояние, анжамбманът (често срещан) е наложен от свободния поток на словото (затова не задържа вниманието и не се схваща като бунт срещу изискванията за външна сниметрия), римата не е показно съзвучие, не е пауново перо, а средство за удовлетворяване на потребата от звукова хармония. Според Божидар Божилов това средство не е абсолютно задължително за везаната реч — и той не винаги се ползува от него. Така беше и с неговите „Ямбически новели“ (за жалост недооценени) — така е и с някои отделни творби от сборника „Лирика“: „Искрено стихотворение“, „Първия миг на любовта“, „Магнетофон“ и „Ритъм“ (може и да не се съгласим с онези, които ги смятат за най-слабите в книгата и търсят причината за слабостта им в белите стихове). Но това са отделни случаи, които не говорят за възприето ръководно начало. Всъщност вниманието на поета към звуковата хармония — и в стиха и в края на стиха — не е отслабвало никога. Не случайно и в новите му стихотворения личат усилията да се придаде чрез обработка на контекста ново свежо звучение на някои известни и дори баналнн рими („Изкуство“: нетърпение — стихотворение; „Великото цъфтене“: философия — София; „Събуждане“: съдържание — обожание; „Музика“: плаче — глупаче; „Подарък“: излъгала — ъгъла) и да се открият други — неизвестни или още неизползувани („Разговор с кестена“: хлорофила — разкрила, белтък-стрък, белтъка — тъкан, микроскопа — затропал; „Миг“: телевизор—влиза; „Сняг“: Айнщайна — тайна). Поетът обаче прави това, без да се увлича от виртуозност и без да натрапва хрумванията си, като се ръководи от своя усет за единство и хармония. Ето защо дори една толкова необикновена рима, каквато е „правилно — изоставил, но“ от приведеното стихотворение „Великото цъфтене“, не ни дразни със своята причудливост: дори тя звучи естествено, защото подсиля устрема на мисълта и чувството, неудържими тук в рамките на традиционния симетричен стих.

Общо преценено, книгата „Лирика“ е дело на зрял творец. Тя показва, че колебанията са изживени, че противоречията са намерили трезво реалистично разрешение, че пътят към зряло творческо развитие е открит. За това говори и строгостта, с която поетът е погледнал на своите предишни творби, и сегашното му умение да вижда със свои очи, да изобразява със свои средства. Все пак не може да се подмине с мълчание фактът, че някои от новите му стихотворения, главно тези на любовни теми, въпреки несъмнените си качества, са еднообразни по разработка, което накърнява техния индивидуален облик, или носят в себе си следи от чужди оттласи. Така в „Изповед“ (първото четиристишие) и „Магнетофон“ (края) се долавят интонации, които ни връщат към стиховете на Атанас Далчев. Но това са наистина само интонации, които

не носят нищо от философския скептицизъм, така характерен за „Ангелът на Шартър“, и не опорочават художествените качества на тези творби.

Като цяло книгата „Лирика“ звучи бодро и оптимистично. Тя е родена от социалистическо съзнание, утвърждава завоеванията на социалистическия хуманизъм, вдъхва увереност в социалистическото бъдеще. И това важи не само за поместените в нея стихотворения на граждански и политически мотиви, а и за някои от онези, които на пръв поглед не излизат от кръга на личните вълнения. Но вярно е също така, че в понятния си стремеж да разшири тематичния обсег на своята поезия, с новите си работи Божидар Божилов е отслабил своето внимание към проблемите на съвременността. По начало такова явление крие опасности, защото при дадени условия то може да събуди задрямали стихии и да открехне вратата към непълноценната поезия. В случая обаче тези условия не са налице и аз не виждам никакви реални основания за тревога. Не може да се допусне, че поетът, който е написал „Мечти“, „Гробище край морето“, „Димитров“, „Богатият“, „Свобода“ и „Великото цъфтене“, ще загуби усет към големите теми на съвременността и ще потърси творческо удовлетворение в лиричната нега и лекия акварелен тон, които се долавяха в някои от ранните му работи. С такива настроения и такива средства, макар понякога неизбежни, не може да се воюва за бъдещето. За него воюва само този поет, който има око за голямото и който говори с ясен мъжествен глас. А Божидар Божилов е доказал, че има и око и глас, а освен това и нещо друго: и съзнание за своето дело. Затова можем да вярваме, че той — без нито за миг да отстъпва от изискванията си за тематично многообразие — ще продължи да следва пътя, очертан от най-добрите и най-пълноценните му постижения.

БОРИС ДЕЛЧЕВ

☆

ИЗКУСТВОТО НА КРИТИКА[1]

За мен човекът, личността, авторът са едно нещо. Затова, прочитайки последната му книга, не можех да не се върна към някои първи впечатления от неговите работи.

Беше отдавна. Баща ми беше редовен читател на „Философски преглед“, на това внушително списание с жълти корици, което внасяше респект у най-малките и от чийто едър шрифт нищо не разбирахме. Веднъж заварих в къщи баща си и брат си. Те четяха нещо на глас от списанието с жълтите корици.

Какво беше то — не зная. Само помня, че се говореше за някакъв тип младежи, които знаят като петте си пръста любовниците на Шарл Боайе и поклонниците на Грета Гарбо. За миг се умълчаха. В тоя момемнт брат ми се обърна към мен и, като ме посочи, каза, че и аз ги знам не по-зле от тях. Понеже тогава бях киноман и страстен събирач на снимки, не можех да разбера понятията, вложени в думите му. Едва по-късно разбрах.

След години прочетох от кора до кора „Философски преглед“. Оттам отнесох завинаги две имена: на Иван Хаджийски и на Ефрем Каранфилов. Чак тогава разбрах кой е писал шумната статия срещу тарикатите — статията, над чиято социологична проникновеност някога баща ми и брат ми тръпнеха. А може би са се вълнували тогава много мислящи хора в България, като се започне от стария адвокат от Шумен и се завърши със скромния учител от затънтените села, който е държал на лавицата списанието на професор Михалчев. Срещу тия социологични есета са били само циниците и мракобесите, отровената младеж от фашистките организации, които от тъмните кюшета на своята преса са се възмущавали, как техните професори могат да бъдат наричани мижитурки.

Двадесет и три годишният Ефрем Каранфилов е разложил с някакъв интелектуален спектър болната душа на тарикатствуващата младеж. Няма друга работа тоя автор, освен да се занимава с философия, да се бърка в душата на модерната младеж, да разкрива нейните ефимерни идеали, граничещи до циничен практицизъм! Да попречва нейното нахално разбиване на вратите на живота, да зове за нещо героично.

Какви неприятни хора! Нищо не разбират от лек живот, жени, автомобили, удавят всичко в някакъв интелектуализъм, блуждаят в някакъв идеализъм, старомодни и извеяни типове — „балами“.

[1] Ефрем Каранфилов, „Поезия в прозата“ — критически очерци. Изд. „Български писател“, 1957, ред. П. Пондев.

За разлика от друг път, младият автор става по-нападателен. Тарикатите му са духовни антиподи. Отам идва личната страст, с която пише за тях.

Представете си: един млад човек живее в провинцията, има чисто отношение към културата, членува във философски кръжок. И същият тоя младеж след години бъде изправен в среда, за която дълбоката, сериозна култура не значи нищо. И от горе на всичко той има злата орисия да бъде офицер от старата казарма, да вижда как едно лъскаво копче струва повече от всичките му красиви блянове. Животът го събира в окръжението на самодоволно и тъпо царско офицерство. Сега най-добре разбира далечната трагедия на своя любим поет Михаил Юревич Лермонтов. Младежът не е могъл да разбере всичко от съвременната действителност. Той е реагирал на действителността по-скоро от позициите на един интелектуализъм, носещ възрожденски дух, отколкото от позициите на една войнствуваща социалност. Затова критиката му срещу тогавашната действителност бе индивидуалистична, своеобразна, макар че издаваше несъмнен талант. Тук-таме се мяркаха имената на авторитети, които за нас загубиха „обаянието“ си. Забелязва се на места кокетиране с културата, преобладаване на примери от литературата пред конкретни жизнени впечатления. Препрочитайки тия ранни работи, нашият марксически слух може би ще се подразни от отделните патриотарски и идеалистически нотки. Но въпреки отделните слабости, ако се върнем сега към предишните социологични опити на Каранфилов, ще ни направи впечатление големият младежки полет на автора, духовното му горене, острата наблюдателност. Въпреки всичко, те си остават силно, сочно написани статии.

Зарадвах се когато след Девети, в първите броеве на нашата нова литературна преса срещнах и неговото име. Авторът на такива прогресивни, демократични по дух есета не можеше да не бъде в редиците на нашата нова култура.

Като студент, когато наивно се ласкаех от всяко запознанство с интелектуалец, добрият случай ме сблъска с някогашния сътрудник на „Философски преглед“. Сега мога да си призная откровено, че не без известно смущение пристъпих към живата личност. Но това бяха часове на изненади. Много се страхувах, че авторът, който обичаше в миналото да цитира Шопенхауер, ще се окаже мрачен и неприветлив човек. Нали в моите представи сатириците и моралистите се бяха оформили като твърде мрачни хора? Наивно! В разсъжденията му за човека, макар и проницателни, нямаше помен от написаната с оцет философия на Артур Шопенхауер, от злия му език. У него нямаше частица от мрачната мизантропия на франкфуртския мислител. Какво видях в действителност насреща си? Един любезен, възторжен, мек човек, един благ характер, носещ, нещо от стеснителността на княз Мишкин.

И все пак размишленията върху човека като етическа проблема бяха дали своето отражение, бяха оставили следи. Младото лице бе необичайно нервно, погледът преждевременно умъдрен. Но душата бе останала възторжена, открита за поезията и живота.

И още по-странно: какъв е тоя офицер, който не носеше душа на тевтонец, а говори за най-поетичния от „светците“, за озарения от ренесансов блясък мъдрец — Свети Франческо от Асизи.

Странен човек! Без да упражнява някаква спортна игра, знае имената на всички шампиони на света за няколко десетилетия и то само от социологичен интерес. Как обича историческите паралели! Какво лично отношение към историческите фигури! Като заговориш с него на историческа тема, страниците на историята се разместват и не се нареждат както в учебника по история.

Но и най-обаятелната личност носи своите разочарования. За мое щастие, те не са много. Някои от тях мога да скрия, но една не мога да примълча — тая, която е намерила отражение в творческата практика на автора.

Когато четях силните анализаторски творби, където Каранфилов така проникновено е разглеждал някои обществени типове, уловени с вярно око и предадени с точна ръка, аз най-малко съм предполагал, че авторът може да бъде настроен така небойко. Първата му статия — за душата на младежа-тарикат — ми беше създала представа за един по-нападателен, агресивен дух, макар че отделни коварни нотки на мекота съм усещал дори в най-прочувствената му статия „Мижитката“. Тая черта ми стана още по-неприятна, когато Ефрем Каранфилов започна да пише своите литературни критики. В тях веднага личеше подготвеният естет, но малко се усещаше острият критически дух. Тия разочарования и досега не мога да преглътна! Нали моите представи за критиката бяха свързани с рицарите на руската класическа критика? Знаех за неистовия Висарион, за литературния Робеспиер, за злъчния разрушител на естетиката Писарев. Тия знаменити руски критици бяха оформили у мен представата за критика като нападателна фигура.

Може би не съм прав, ако по-спокойно и мъдро се погледне, ще се види, че има

различни типове критици. Поне това проличава от литературната история. Има критици, които играят ролята на Колумб, други — на Америко Веспучи. Едните откриват, другите — описват.

Бих искал да се спра повече на тия „веспучианци“ в критиката — тия, които заварват едно голямо наследство. Те не са се били под стяга на своите деди, те по-скоро са щастливи наследници. И ако са добросъвестни литератори, те са незаменими стражи в пещерата на съкровищата. Към тая категория критици се числят Ефрем Каранфилов, който като влюбен в занаята си златар зорко бди да не бъде извършена пред очите ни художествена фалшификация. В неговата критична книга няма пропуснати случайни писателски фигури. Може би някой ще оспори една от тях — Вл. Мусаков. Вземете се по-внимателно и ще видите, че няма грешка.

Но Ефрем Каранфилов трябва да бъде по-категоричен в някои оценки, да говори с по-пълен глас и не само за утвърдените от литературната история. (Въпреки че е казал хубави думи за Талев, не бива да мисли, че с това се е издължил към тоя голям художник). Е, добре — да приемем Ефрем Каранфилов като съзерцател на художествени ценности, да го приемем с целия му критически натюрел, но все пак не бива да забравяме, че критикът трябва да има частица от това, което Херцен посочваше у Белински, поне частица от „гладиаторската натура“. Не винаги патос се постига с приповдигнатост и художествена екзалтация, ако не воюваш за собствени убеждения в литературата. Красивото не бива да се възприема пасивно, а активно. Иначе критикът става колекционер на ценностите. Нашата литература, в която днес кълнат нови явления, не предпочита строгите „веспучианци“.

Ефрем Каранфилов има естетическа подготовка и критическо проникновение за един по-смел глас в критиката. Ако Ефрем Каранфилов беше на мястото на стария литератор Александър Балабанов, би ли имал куража да извади от нощвите на една хлебарница „Записките“, да я подари на българската литература, да сравни котленския овчар с Тукидит? Съмнявам се. Не е тук само въпрос на характер, критически натюрел, способност за увлечение, без което няма голяма критика. Важен е въпросът за смелостта в критиката. Понякога някои са оставали, загдето първи са посочвали ценностите.

От ранните си творби Ефрем Каранфилов оставя две черти, които никога няма да загуби: любов към поезията и непресъхващ интерес към човешките характери. И в ескурзиите в социологията той си остава литератор. Той е близък в това отношение до Иван Хаджийски, като него одухотворява социологичната тема с художествен темперамент. С пълно право би мотъл да повтори думите на Хаджийски, изказани в средата на негови другари: „В моите социологични студии има повече художественост, отколкото във вашите повести и романи“. Не знам как да се нарекат неговите първи работи, които направиха впечатление от страниците на „Философски преглед“, — есета ли, социологични портреети или психологически етюди. В тия работи Ефрем Каранфилов разкрива качествата на белетрист: добра наблюдателност, силно въображение, усет към характерите, вкус към детайлите. Тия негови социологични наблюдения могат да бъдат в помощ на всеки литератор.

Някои ще попитат: „защо не е станал белетрист?“ и от високо ще погледнат на сегашния критик. Това професионално високомерие често се среща сред писателите. И смешното им усърдие във възвеличаване на собствената професия напомня философията на котарака и кокошката от Андерсеновата приказка.

Отделни натури, въпреки че имат художествени вълнения, не стават автори на чисти поетични или белетристични произведения. В други посоки се насочва техният художествен темперамент. И ако те са намерили убежище във философията, естетиката или критиката, това не значи, че са по-малко пълноценни, че са някакви художествени неудачници, които, според едно твърде разпространено еснафско схващане, търсят „пристанища“. Макар тихичко да се признава, че критиката е творчество, на практика се гледа да ѝ бъде отделено по-скромничко място в храма на художествеността.

Ефрем Каранфилов не живее с убеждението, че трябва да бъде слуга на писателите им, че е някакъв паразит на дървото на художественото творчество. И хубаво, че не живее с това самочувствие. Критическите му есета върху поетите на българската проза, събрани в последната му книга, са най-доброто доказателство. Той е от тия критици, които обичат да легитимират творческите си качества върху тъканта на чуждата поезия. Понякога критикът може да извисява или снижава разглежданата творба в зависимост от яркостта и силата на собственото си светоотношение.

Какви са възгледите на Ефрем Каранфилов за критиката? Има ли специално кредо по тоя въпрос, можем ли да го открием някъде? Частично — в статията му за Белински, поместена в същата книга. Но статията не е програмна, тя посочва само една черта на истинския

критик. Ефрем Каранфилов е доловил добре една съществена черта в критическия гений на Белински — патоса. Където липсва творчество, липсва най-вече патос. Патосът издава присъствието на творческа личност.

Просто се изкушавам да цитирам един пасаж, не само защото е хубаво написан, но и защото от него може да се види, какви са предпочитанията на Ефрем Каранфилов при критическото писане:

„. . . До появата му в официалната руска критика господствуваше догматизмът, безличието и раболепието. Малките официални литератори и критици, загърнати със своите пъстри плащеници от догми, се опитваха да включат в лилипутските си хоризонти могъщите напори на една твърде интересна епоха. Съюзени в подлия съюз на посредствеността, свързани с господствуващата помещическо-буржоазна класа, те се опитваха да убият всичко ново, голямо и велико, което се ражда в руската литература. Те мразеха силното, смелото, темпераментното и затова говореха постоянно за класическата простота, за блазираност на чувствата, за спазване изискванията на различните официални естетики и пр. Еснафи в същността си, като всички догматици те диреха противоречия в произведенията на поетите, плашеха се от извънредното, необикновеното, необичайното. Под тежкия похлупак на страшната Николаевска диктатура анемичните водорасли на техните духове растяха спокойно, удобно, сънно. Те чувствуваха, че достойнствата им, като системност, „дълбокоученост“, догматика, раболепие, безстрастност не струват пет пари пред един смел образ, пред един величествен възторг, пред устрема на едно голямо вдъхновение. Затова посредством линийките на правилата и параграфчетата, посредством догмите на своите учебници те се мъчеха да измерват великанските образи у Пушкин, да впрягат в рамки вдъхновението на Лермонтов, да заключват хоризонтите на Грибоедов, да канализират буйното течение на руската литература“ (стр. 207—208).

Ефрем Каранфилов обича красивото патетично писане, предпочита образите пред догмите, вдъхновението пред цитатите.

За да съдим правилно книгата на Ефрем Каранфилов, трябва да се съобразим с критическия жанр, който е застъпен в нея. Въпреки че подзаглавието на книгата е „Критически очерци“, това не са очерци в оня сив гимназиален смисъл, с който сме свикнали от учебникарските пособия, а са есета — живи творби на критически дух, лирично обагрени статии.

Просто се чувствува как авторът иска да запази равновесие между строго научното, критично оценъчно отношение и субективната си изява на критик. Разбира се, това той го прави твърде изкусно. Но смешението е не винаги резултатно. Така например статията му за приказката, вместо да бъде една ефирна, блестяща статия, се различава с твърде обикновени размишления за характера на приказното творчество. Но това не е главната беда. Друго има: тя е твърде дисекционна, нещо, което не е свойствено на автора — с нож да реже нежната коприна на приказката. Той анализира по такъв начин, че засенчва поезията. Просто да не очакваш от автор, който така много обича Андерсен и северните писатели, така разсъдъчно да разглежда в книгата си приказките. Най-малкото тук той трябваше да бъде пестелив на въображение. Но хубавото е, че това не се повтаря другаде. Феята на поезията го е посетила, когато е писал за Захари Стоянов, Димитър Талев, Емилиян Станев и Каралийчев. Там има поетичен възторг, размах, вярно око, патетично отношение.

Още първите статии на Ефрем Каранфилов говореха за неговия вкус към реалистичната литература. Той е чужд на всякакво оригиналничене с фразата, враг на мъглявостта в литературата. Но същевременно е чужд и на всякакви естетически догми и предвзети тези за изкуството. Авторът е верен на своя художествен вкус, който търси трайната естетическа значимост на една творба. Но той не е придирчив, дребнав ценител на красивото; вижда го в по-голяма широта. Това личи най-вече от неговата статия за Захари Стоянов. Ще посоча едно място от статията, което е твърде показателно за неговия широк поглед при разглеждането на една творба или автор.

„. . . Вярно е, че често Захари Стоянов не спазва педантично граматичните правила, не хае за тях и построява фразата си така, както му диктува неговото чувство. Неведнъж са го корили граматикарите за това. Но аз мисля, че и тук в повечето случаи летописецът има право. Защото там, където всичко изглежда да е в ред, не винаги най-важното е в ред: вътрешната логика на чувството, което изковава фразата, извлича от думите величавост и сила. Някога в древна Елада са познавали варварите именно по това, че са говорили съвършено правилно гръцки. Захари Стоянов най-често оставя перото си да се движи свободно и той успява да намери най-добрия строеж на фразата, да постигне сякаш без усилие онази простота и кристална яснота, в които най-добре се открояват и живеят образите и мислите“ (стр. 33).

Тази негова черта на критик го пред-пазва от критическа педантичност, буквоедство, естетизъм.

Подбраните в книгата автори говорят за неговия добър естетически вкус, за голямата му любов към поезията. В случая той я търси в сферата не на лиричната поезия, а в прозата, в обаянието и героичността на характерите, в красотата на мечтите, в антиеснафщината на хората, в героичността на борците. Ефрем Каранфилов поглежда на поезията в прозата като на проблем. Той не търси педантично разлика в мерената и немерена реч. Своето схващане по тоя въпрос критикът е разгледал добре в предговора към книгата си. Но струва ми се, че той толкова разширява сферата на поезията при някои случаи, че може да се получи изгубване на определението. Вярно е, че философското правило на Спиноза гласеше, че всяко определение ограничава, но все пак не трябва да се допускат много волности в обратната посока. По начало съм съгласен с широката трактовка, която дава авторът на тоя проблем. Напълно справедливо той воюва срещу разпространеното школско схващане по тоя въпрос, което е взело твърде универсални форми. Още в миналото големите литературни произведения, независимо дали те са в проза или метрическа форма, са кръщавани поеми, а техните автори наричани поети. Шекспир е наричан поет, а неговите драми „поеми", Сервантес — също, Гогол нарича своето най-гениално произведение „Мъртви души" „поема" и пр. Тези факти са изтъкнати от автора на „Поезия в прозата" в методологичните бележки към книгата.

Сега в съвременна Франция, когато се издава антология на френската поезия, се включват страници от „Червено и черно" на Стендал. Съставителите не са се съобразили с това, че ще се намери някой литературен педант или школски ум да възрази, как може сцената, когато Жулиен Сорел стреля срещу г-жа Ренал в църквата да се нарежда в антологията на френската поезия. Обаче, съгласявайки се с Ефрем Каранфилов методологично, това не значи че сме напълно съгласни с начина, по-който той извлича поезията от творчеството на един или друг български писател. Вярно е, че той успява да се вживее в поетичния свят на писателя, да заживее с образите и атмосферата, да застане пред картината на неговото творчество и да възкликне „Вижте колко е прекрасна!" Тоя младенчески възторг от литературната творба придава голяма свежест, поетичност и на критиката, но това не е достатъчно. Авторът, творецът би трябвало да бъде естетически коментиран, изтълкуван; трябва да бъде критически възсъздаден неговият образ. Това е успял да направи Ефрем Каранфилов в най-добрите от статиите си в книгата: за Захари Стоянов, Димитър Талев, Ангел Каралийчев. Но за съжаление това не му се е удало при разглеждане на творчеството на някои големи наши писатели, като Елин Пелин и Йордан Йовков. При Елин Пелин той се е впуснал на места в поетична перефраза на неговото творчество, без критично-оценъчно да се извиси над разглеждания автор.

Ефрем Каранфилов понякога се разтапя в нектара на поезията на чуждия автор, без достатъчно да очертае своето критическо отношение, категоричността на своята литературна присъда, без да се почувствува нахлуването на съвременника във вселенията на класика. Той е трябвало да пристъпи по-смело, по-категорично към поетичния свят на Елин Пелин. Най-малко можехме да очакваме от един критик и естет като Ефрем Каранфилов да стане пленник на поетичния свят на даден автор.

И в резултат какво се е получило? Критикът е изравнил по значение поезията на един или друг автор. В неговата галерия от прозаици се заличава границата на обективното им значение в литературата. От неговите статии за Елин Пелин и Йордан Йовков оставаме с впечатление, че тяхната поезия е еднозначна. А така ли е в действителност? Според мен, поезията при Елин Пелин по-естествено извира от съдържанието на разказите му, по е жизнена, непосредствена, класически проста. При Йордан Йовков поезията е повече търсена, красива, по е „поетизирана", ако е позволено да си послужим с тоя тавтологичен израз. Красотата при Елин Пелин е по-естествена, носи чертите на неподправена хубост, безизкуствена, той не поставя действителността в естетическа рамка. Между него и действителноссттта не стои прозорец. А при Йордан Йовков съществува тоя прозорец, колкото и да е блестящ. Докато поетичните цветя на Елин Пелин са разцъфтели на полето, напоявал ги е дъжд, жадно са пили слънчевите лъчи, тия на Й. Йовков са грижливо отгледани в цветарник, над тях е бдял градинар-майстор, раснали са в атмосферата на стилно изтънчаване. Не е тук въпрос само на субективно възприятие на тоя или оня писател, на вкус и предпочитания, но в естетическите оценки на Ефрем Каранфилов трябваше да има повече обективна естетика.

От Елин Пелин трябваше да се вземат някои по-характерни разкази и по-подробно да се разгледат. Защо не се разглежда по-подробно такъв разказ, като

„Спасова могила“, където от всеки ред струи поезия? Трябваше да се изтъкне повече необикновената поетична свежест и жизненост на такива разкази с ярка епикурейска окраска като „Пролетна измама“, „Очите на свети Спиридон“, „Една обиколка на свети Георги“. Така че Ефрем Каранфилов твърде леко е минал край поетичния свят на Елин Пелин, просто се чувствува как се мъчи да опоетизира неговия писателски мир. И все пак някак външно, екзалтираноентусиазки е подходил към Елин Пелин, не му се е удало да измъкне докрай сърцевината на Елин Пелиновата поезия.

Но с образа на редица писатели той е успял да се справи много добре. Най вече с тия, които допадат на неговия духовен и критически натюрел. За Захари Стоянов Ефрем Каранфилов пише прочувствено, дълбоко, мъдро, зряло; за Димитър Талев — с поетичен полет, за Каралийчев — проникновено.

Ефрем Каранфилов постъпва като творец в критическата си работа. Той се мъчи да съчетае научния характер на изследването с полубелетристичния маниер на излагане, анализа — с естеистичното претворяване на една творба. Критикът не обича безплътния импресионизъм, както и академичната сухота.

С един поет на прозата той живее дълго време, докато писателският мир стане и негов собствен мир. Когато четеш „Поезия в прозата“ веднага разбираш, кои са негова лична любов и кои не, затова за сходните по сух писатели авторът е намирал жив индивидуален език, стил, богат на отсенки, искрен лиризъм — неща, които не достигат на редица съвременни критици. Но и разбираш и кои негови очерци не са плод на вдъхновение, а на обикновено критично проучване, на литературна рутина.

Ефрем Каранфилов пише по един начин за Захари Стоянов, по друг — за Талев, по трети — за Емилиян Станев. Но при всички той се мъчи да постигне едно: от прозата да изтръгне поезията. И всичко това сродява разгледаните автори. Така той артистично разглежда летописеца Захари Стоянов, миниатюриста Ангел Каралийчев, горския поет Емилиян Станев.

Има критици, които знаят кое е хубавото в нашата литература, но понеже не им достига естетическата подготовка, не могат да дадат естетически израз на своя критически възторг. В разглежданите статии на Ефрем Каранфилов е проявен не само поетичен, младежки свеж възторг от явленията на нашата литература, но е проявена и зрелостта на естета.

За Каралийчев в миналото бе писано много от буржоазната критика, но тя бе безпомощна да го обясни. Забелязваше неговата способност да одухотворява околната действителност, неговия стремеж да види как „през погледа на мравките“ изглежда света. Забелязваше и други специфични качества на неговия талант. Но не сме срещнали друг автор така задълбочено да разглежда проблема как в творчеството на Ангел Каралийчев разказът минава в приказка.

Хубаво е казал критикът:

„Неговото приказно дело напомня за онова хубаво здраво детенце, което се е родило от брака на каменара с тежките, грапави длани — Секул, и красавицата самодива Струма с нейната стройна снага, с нейната коса, с нейната вълшебна риза“, „нито от коприна, нито от злато, нито от сребро“. Това е философски и естетически вярно. От това съчетание на реализъм и романтика, на правда и фантастика се ражда всяко приказно творчество, ако не всяко изкуство и поезия. Нали Горки ни учеше, че изкуството стои „някъде между земята и небето“. Истинският художник намира тази невидима точка и се увековечава. Ако искаме да използуваме сравненията на гениалния елин, трябва да кажем, че колесницата на художника нито много се прикрепя към земята, за да не стане творбата натуралистична, неприятно копие на земните неща, нито отлита много нагоре, за да не стане много въздушна, безплътна, романтично-враждебна на живота.

Критикът много добре е схванал силните и слаби страни на тоя автор. Защо все пак Ангел Каралийчев, тоя любим, скъп наш писател, отличаващ се с значителен белетристичен дар, не получи писателска съдба, достойна за таланта си? Защо не омъдри прозата си? Тук има не само мирогледни слабости, на които недостатъчно е обърнал внимание авторът на студията за Ангел Каралийчев. Опасно е когато романтиката се съчетае с известен консерватизъм. Това може да скове големи таланти от световен мащаб, не само Ангел Каралийчев. По начало чисто романтичният метод има помалко потенциални възможности, отколкото реалистичния. За да се изкупи тая негова слабост, трябва да се съчетае с висока прогресивна идейност, с ударна романтична сила. Тогава се получава голямо, действено, човешко изкуство. В обратен случай — способността към емоционални преживяване, необикновената поетична впечатлителност, каквато несъмнено притежава Каралийчев, ще превърнат разказите в красиви, поетични картини, наситени с изразителен език, богат стил, но няма да се получат разкази с нужната жизнена уплътненост.

Авторът на книгата „Поезия в прозата“ много добре е доловил, че по емоционално

устройство талантът на Ангел Каралийчев може да намери най-добра изява в областта на приказката, но би трябвало да го критикува, че в приказките му не достига мъдростта, да разглежда по-подробно неговия метод — типичен романтик в нашата литература, автор, характерен със своята идеализация на миналото, поглед към патриархалното, създава повече настроения, отколкото характери , за лиричния му импресионизъм, за изчерпващата се и повтаряща емоционалност, което се забелязва при него от няколко години и пр. Но въпреки това статията на Каранфилов е ценна с това, че не само аналитично, логически разглежда приказно-фантастичния свят на Ангел Каралийчев, но същевременно от цялата статия лъха непосредствената поезия на приказното творчество на тоя наш голям детски писател. Тук поетичната легенда и приказката не са разгледани на дисекционна маса, а в синевата на въздуха, сред люлеещите се жита, в света на животните.

Знаем Ефрем Каранфилов като добър характеролог. Затова ни е интересно как се е справил при портретизирането на три женски образа от романите на Талев. Въпреки че живеят в едно време и трите жени са много различни! Едната е олицетворение на патриархалното начало, на мрачната сила на традицията (Султана), другата — на женственото начало в живота, на поезията на женствеността (Ния), третата — на епичното, героично начало (Дона). Най-много сърце критикът е вложил при извайване образа на Ния. Тя е идеален образ на девойка, жена, съпруга и майка, мечта на автора и критика. Ефрем Каранфилов е вникнал в сложната ѝ душа. Критикът не крие своето пристрастие към тази героиня на Димитър Талев; той „твори“ нейния образ заедно с Димитър Талев.

„. . . И действително — щом се появи Ния, мека, чиста, копнееща атмосфера изгрява над разказа. До каквото се допре тя, всичко става приятно, чисто, гальовно. Сякаш тя носи навсякъде със себе си тази чудна своя лампа, с която разпръсква суровия мрак в къщата на Султана и разкрива пътя за нахлуването на новия живот. И сякаш писателят непрекъснато, като художниците от ранния ренесанс, събира върху лицето ѝ, вред където и да се намира, всичката светлина на деня. Това е един поетичен образ. Това е един идеализиран образ, една мечта, която украсява, разхубавява, осмисля живота. Чрез този образ писателят иска да въплъти онези най-съкровени чувства за търсената и винаги ненамирана истинска жена — красива едновременно, любеща, предана, всеотдайна и неизменно вярна. Ние всички пазим в сърцата си нежност към илюзиите на младостта.“

С критическо майсторство е изваян и образът на Дона. Тук има места, които трогват до просълзяване.

„. . . Докато Султана и Ния остават верни на мъжете си и никога, никаква сенчица не помрачава тяхната чистота на съпруги и майки, това двадесет годишно момиче намира сили в себе си, за да остане вярна и на убития си мъж, на неговата памет. Тя решава да остане вдовица, никога да не измени дори на мъртвия: „Аз съм Велкова жена, и Велкова жена ще си остана докрай“. Защото: „Един бе Йордан войвода, Йордан войвода, Пиперката“ — пее народната песен. Велко не е който и да е. Велко е войводата, Велко е загинал за народа, за Македония. А жената на Велко, като булката на този Йордан Пиперката от песента, трябва да бъде горда, че поне за малко е била жена на такъв човек, и тази гордост трябва да сгрява целия бъдещ живот.

„. . . Ти познаваш ли Велко? — пита Дона един от мъжете, които идват да я искат за съпруга.

— Познавам го.

— Щом си го познавал, ето какво ще ти кажа: „Не се е родил още мъж, който може да го замести за мене. . .“

Ефрем Каранфилов много правдиво е доловил женските характери на тези три героини на Димитър Талев. Какво според мене не достига напълно за да станат литература. Би трябвало да бъде направено нещо повече — те да имат самостоятелен живот, тия три портрета да изкочат от страниците на романа. Но и тук се е почувствувала плахостта на автора, забелязва се у него преднамерено скъсяване размаха на въображението, на критическото перо.

Защото той не е бил някъде повече импресивен, да се е опирал повече на своя жизнен опит, на своето критическо въображение.

Капризното перо на един Хайнрих Хайне в неговата книга „Шекспировите жени и девойки“ така се е проявило, че той е извадил на самостоятелен живот Офелия, Леди Макбет, Дездемона. Той е хванал за крехката ръка бледата Офелия и я повел по белия свят, нарисувал е по такъв начин, че нея ще е познае и Шекспир, и Хайне, и всеки школник, който започне да изучава драмите на великия трагик.

Личната интерпретация на поетичните бразио намалява понякога при Ефрем Каранфилов, а това се отразява на прецизността и оргиналността на неговия стил.

Зная, че е неприятно на хората да им се говори за тяхната младост. Сега Ефрем Каранфилов знае повече, перото му е по зряло, но няма го оня младенчески полет.

Колкото да се мъчех, не исках да спестя няколко горчиви редове на моя стар приятел от „Философски преглед“. Последната книга на Ефрем Каранфилов знам на мнозина ще хареса, но малцина ще си спомнят как е почнал един младеж. Не че идеализирам неговото литературно минало, в него имаше грешки, но то е било пълно с повече творчески очаквания. В първите му работи личи по-голям творчески замах.

Лично на мен ми се иска наред с критическите си занимания, Ефрем Каранфилов да се повърне и към своите стари социологични опити, но поставени вече на една по-строго научна основа.

Ефрем Каранфилов има още какво да ни каже в областта на обществените типове, стига обаче да преодолее известна творческа боязън в себе си. И сега животът предлага богати обществени типове. И тарикатите се измениха; през военните години бяха суинги, сега са хулигани, а през последни дни стават углавни престъпници. Тоя антисоциален тип трябва по-новому да бъде разгледан и осветен. Ще изпусне ли от своето око Ефрем Каранфилов набъбналия бюрократ, изсушения догматик, наглия кариерист? Но няма какво да учим на човешки типове и характери автор, който някога така добре разгледа тарикатите, мижитурките, специалистите-еснафи, аристократите „по индукция“.

Може би желая невъзможното, но искам Ефрем Каранфилов вече от висотата на един по-научен мироглед да се върне към устрема на своята младост. Сега той е препълнена чаша, но не му достигат криле, дано успехът на новата му книга спомогне за неговото творческо окриляне.

ЗДРАВКО ПЕТРОВ

☆

НАУЧЕН ТРУД ВЪРХУ БЪЛГАРО-ЧЕШКИТЕ КУЛТУРНИ И ЛИТЕРАТУРНИ ВРЪЗКИ[1]

Чешко-българските културни връзки винаги са били здрави и плодоносни. Това са връзки между два народа, славянската принадлежност на които ги е въодушевявала за задружен живот, за сътрудничество, за взаимопомощ. В ново време тези връзки многократно увеличи и укрепи дружбата между нашите народи, която процъфтя в условията на задружното изграждане на социализма в нашите страни, на общата борба за мир в света, на общите ни интереси и стремежи с ред народи, които начело със Съветския съюз отстояват прогреса, справедливостта и живота в света.

Традиционните оживени и приятелски отношения, които съществуват между българския и чехословашкия народ, несъмнено заслужават нашето най-голямо внимание, защото те доказват, че дружбата между нашите народи не е случайно явление. Пред българските и чехословашките научни работници в областта на културната история и на славянознанието стои задачата те да бъдат изследвани подробно и задълбочено.

В областта на чешко-българските културни връзки работи успешно чешкият българист-литературовед Зденек Урбан, преподавател по българска литература в Пражкия Карлов университет. Токущо той ни поднесе едно крупно дело — книгата си „Из историята на чешко-българските културни връзки“ (на чешки език), издадена от Чехословашката академия на науките.

Книгата на Зденек Урбан се разпада на три части. В първата част се разкриват основните черти на развитието на чешко-българските културни връзки; втората част е посветена на отношението на голямата чешка писателка Божена Немцова към България; третата част изследва връзките на Христо Ботев с чехите, сношенията му с българи, учили в Чехия, проникването на името и делото му между чехите през 70-те и 80-те години и т. п.

Основните черти на развитието на чешко-българските културни връзки Зденек Урбан проследява от най-старо време, IX век, до наши дни. Въпреки че тук той обхваща и класифицира резултатите на досегашните изследвания, неговата работа и в тая си част има своята научна стойност, защото авторът дава критическа оценка на досегашните изследвания, до-

[1] Зденек Урбан, Из историята на чешко-българските културни връзки, Прага, 1957 (на чешки език).

пълня общата картина на чешко-българските връзки или внася някои поправки в нея чрез анализа на известен или неизвестен материал.

Обхващайки цялостното развитие на чешко-българските културни връзки, Зденек Урбан се натъква естествено най-напред на необходимостта от периодизация на това развитие. За основни предели в развитието на тези връзки той смята началото на Чешкото национално възраждане, освобождението на България от турското феодално робство и победата на демократичните сили над фашизма във Втората световна война. Отбелязани са възможности и за по-детайлна периодизация: като предели в такава периодизация авторът сочи още началото на размаха на национално-освободителната борба на българския народ в XIX век, 1918 г. (или 1923 г.). Тая периодизация се прави несъмнено въз основа на безспорни пределни моменти в развитието в Чехия и България. Но в нея има неща, които трябва да бъдат уточнени. Трудностите в случая произхождат оттам, че развитието в Чехия не съвпада с развитието в България. В развитието в Чехия през XIX век пределни моменти са 40-те и 80-те години. Тези моменти не могат да не бъдат пределни и в развитието на отношението на чешката общественост към българите.

Несъмнено има разлика между стихотворните дела, пътеписите и очерците от 20-те и 30-те години на XIX век от писатели, които осведомяват читателите за българите, превеждат български народни песни и поставят българите в „славянския рай“, и стиховете, повестите и драмите на редицата писатели от 40-те, 50-те, 60-те и 70-те години, като Прокоп Хохолоушек, Вацлав Шолц, Йосиф Вацлав Фрич, Ян Неруда, Сватоплук Чех, Елишка Краснохорска и др., които рисуват мрачната картина на робството в нашите земи и представят българския народ с неговия героичен отпор срещу поробителите. Зд. Урбан е склонен да търси обяснението на новите явления в чешко-българските отношения в развитието на революционното движение в България. А нима развитието на революционното движение в Чехия не може да бъде причина за появата на българската революционна романтика в чешката литература?

Сам Урбан изтъква добре, когато говори за интереса на първите големи поети на новочешката литература Франтишек Ладислав Челаковски и Ян Колар към България, че тоя интерес бил свързан с интереса към славяните изобщо. Такъв е интересът към българите и на техните съвременници, като се започне още от Добровски. Интересът на по-късните прогресивни писатели, които изброихме по-горе, не е вече само интерес към родствен славянски народ, а представя и бунт срещу робството в Европа и света, той е интерес към народните революционни движения, той прераства в борба — социална и национална.

Въпреки не особено прецизната периодизация, която прави, Зд. Урбан практически добре оформя главите в първата част на своята работа: „Начало на чешко-българските културни връзки“, „Размах на чешко-българските културни връзки в периода на нашето и българското национално възраждане и в годините на национално-освободителната борба на българския народ“, „Чешко-българските културни връзки след Освобождението на България от турското феодално иго“, „Проблематика на развоя на чешко-българските културни връзки по време на първата република“. В обхванатите широко епохи действително са обособени главните моменти от културното общуване между чехи и българи.

В първата глава „Начало на чешко-българските културни връзки“ са събрани фактите на общуванията на нашите народи през средновековието. Феодалната затвореност на епохата не дава възможност за по-голям размах на тези общувания. При това и оскъдността на паметниците е причина картината на тези общувания да бъде бедна. Все пак са набелязани няколко интересни моменти, които дават да се почувствува съществуващото съзнание, че двата народа са сродни. Зд. Урбан ги сочи в старинни легенди, хроники, пътеписи и т. п.

Правилно чешкият изследовател разкрива най-ранната проява на славянското родство и дори единство между нашите народи в делото на великите славянски просветители Кирил и Методий, които изхождат из българската славянска среда и градят своето просветно дело в чехословашките области; от друга страна, техните ученици минават от Моравия в България, пренасяйки опита, въодушевението и резултатите от своята дейност и дейността на своите велики учители в България. Уточнявайки обаче „началото на чешко-българските културни връзки“, Зд. Урбан не твърде научно вярно го датира с прогонването на Кирилометодиевите ученици от Моравия и идването им в България, където изграждат неизградено в Моравия свое дело. Това начало трябва да се датира две десетилетия по-рано, когато Кирил и Методий се отправят за Моравия. Ако Зденек Урбан не желае да приеме тезата, че Кирил и Методий са работили сред българските сла-

вяни преди да се отправят за Моравия[1], то той не би могъл да отрече факта, че великите славянски просветители са си служили в Моравия с българо-славянски език, който правят пръв славянски литературен език сред чехи и словаци. Освен това, както свидетелствуват паметниците, те отвеждат със себе си в Моравия свои ученици из средата на българските славяни. За нас няма съмнение, че за да поиска от Византия учители и духовници, които на слявянски език да проповядват и да организират славянска черква в държавата му, Ростислав е разчитал на помощ от страна на славяните в империята, а тези славяни са били български славяни — в различни времена те са били съставка от населението на България. Ние мислим също така, че моравското Кирилометодиево дело е било пренесено в България и преди смъртта на Методий, т. е. преди изгонването на Методиевите ученици от Моравия.[2] Изобщо Кирилометодиевата книжовна школа има толкова българо-славянски черти, а несъмнено и моравски, че неминуемо трябва да бъде включена без всякакви уговорки и ограничения в историята на българо-чешките, а също и на българо-словашките културни връзки.

В по-късно време, пак през средновековието, близостта между българи и чехи, проявена преди всичко в езиковото родство, се изтъква най-ясно в пътеписа на Вацлав Вратислав з Митровиц, минал в края на XVI век през нашите земи. Зденек Урбан отбелязва тоя момент в развитието на българо-чешките общувания, като се спира главно на източниците на Вратислав. Може би не по-малко важно тук е да се изтъкне голямото разпространение да тоя пътепис в първите десетилетия на Чешкото възраждане, когато е дал знание за българите и особено за техния славянски език на чехите, започващи вече да се въодушевяват от идеята за славянска задружност. Не случайно частта за българите от пътеписа бива преведена и на български в зората на нашата нова книга.

Втората глава на първата част — „Размахът на чешко-българските културни връзки в периода на нашето и българското национално възраждане и в годините на национално-освободителната борба на българския народ“ — очертава развитието на българо-чешките културни връзки в една от най-интересните епохи от нашето историческо минало — в епохата на Българското възраждане.

Една дълга върволица от видни чешки дейци на епохата — учени и писатели — проявяват интерес към нашия народ и нашата страна. Зденек Урбан е хвърлил поглед върху отношението към българите на чешките учени възрожденци Йосиф Добровски, Павел Йосиф Шафарик и Вацлав Ханка, на първите крупни поети на новочешката литература Франтишек Ладислав Челаковски и Ян Колар, на големите писатели и събирачи и издатели на народни приказки Карел Яромир Ербен и Божена Немцова, на далите място на изображението на българите в своето литературно дело писатели Прокоп Хохолоушек, Йосиф Вацлав Фрич, Вацлав Бенеш Тржебизски, Ян Неруда, Витезслав Халек, Елишка Краснохорска, Каролина Светла, на преводачите на български народни песни Ян Гебауер и Йосиф Холечек и др. Чешкият изследовател разкрива интереса на едни към българския език, българската история и етнография, към българския фолклор и интереса на други към живота, робското страдание и борбите на българския народ с поробителите. Особено спира вниманието на изследователя отношението на видни чешки дейци към нашето Априлско въстание и Руско-турската освободителна война от 1877—1878 г. Набелязана е дейността на българи в Чехословакия и на чехи в България. Листата на българи в Чехия е доста богата, съдържа познати имена от нашето Възраждане: Иван Шопов, Ангел Кънчев, Иван Драсов, Стефан Ботев, Петър Ив. Берковски, Васил Д. Стоянов и мн. др. Почти всички идват в Чехия за по-високо образование. Те са толкова много, че си създават в Табор българско читалище. От чехите в България значителна дейност развива Йосиф Майснер, който, бидейки емигрант в България след революцията на 1848 г., в която взема дейно участие с оръжие в ръка, има заслуги за поставянето на първото театрално представление в Шумен, както вече бе отбелязано в нашия печат. Отделено е още място за чешките преводи на български народни песни и приказки в епохата, за издаването на български книги в Чехия и т. н.

Разкривайки интереса на първите чешки възрожденци към българите, техния език, тяхното минало, тяхната земя, Зд. Урбан посочва добре колко трудно са проникнали вестите за българите сред чехите в оная ранна епоха. Но стремежът да се опознаят с българите отвежда ранните чешки дейци — езиковеди, литературо-

---

[1] Сравни авт., Работили ли са Кирил и Методий като просветители на българските славяни, Езиковедски изследвания в чест на акад. Ст. Младенов, София 1957, стр. 235 сл.

[2] Сравни авт., Пренасянето на Кирилометодиевата книжовна традиция от Велика Моравия в България, Сборник в чест на акад. Ал. Т.-Балан по случай деветдесет и петата му годишнина, София 1955, стр. 203 сл.

веди, историографи, фолклористи, поети— към истината за нашия народ, те преминават бързо от неведението за него към познание, което не само оплодява науката, но поставя българския въпрос в най-широки кръгове в славянския свят и извън него. Йосиф Добровски пръв се ориентира с помощта на словенеца Йерней Копитар в българистиката и насочва и други, преди всичко Павел Йосиф Шафарик, в нея. Шафарик вече разработва голям брой български въпроси. Урбан ми се струва не особено справедлив към него, когато в тъй сбит очерк говори и за недостатъци в делото му, макар и частични, или изтъква склонност към идеализация в разбирането на проблематиката на българското минало. Може би Зденек Урбан има предвид очертаните от Шафарик граници на българската народност? Или посоченото от Шафарик място на българите в културната история на славянството? Шафарик нямаше основания да фалшифицира историята, а за фактите той имаше най-ясен поглед! Чест за чехословашката наука е това, че чрез Шафарик тя винаги ще удря корави плесници на лъжеучените фалшификатори на нашата история, на етнографията, на езикознанието, на археологията.

Справедливо е отделено повече място в общия очерк за развитието на българската тематика в чешката литература на Прокоп Хохолоушек и Ян Неруда. Хохолоушек пръв в чешката литература рисува картината на робството и борбите на българския народ, която се налага на съзнанието на чешките писатели и читатели. Той вижда и социалната същност на робството. Фейлетоните на Неруда изразяват силно и пряко съчувствието на чехите към българите, симпатиите към руските им освободители, възторга им от руските победи в освободителната война. Но, както отбелязах, делото на чешките писатели от по-късно време, в което се рисуват робството на нашия народ и неговата борба за освобождение, не се отделя от общия интерес към българския народ, за да прозвучи в него гласът на копнееща по освобождение и бореща се за него Чехия. Изобщо, струва ми се, Зденек Урбан недостатъчно в тая глава търси да разкрие жизнения подтекст на посочените явления из областта на чешко-българските културни връзки.

Ние сме благодарни на Зденек Урбан за разкритите нови връзки в работата му, епизоди и дори имена, но ние напразно търсим да прочетем нещо за отношението на писатели като Сватоплук Чех към нашето Априлско въстание. Стихотворения като „Всеки си има своя нрав“ от Чех, които ние поставяме до подобни стихотворения у нашия Вазов, у Тургенев („Кроket във Виндзор“) и др. навярно имат идейно и емоционално родствени прототипи и изказвания в чешките архиви.

Говорейки за отношението на чехите към Априлското въстание и Руско-турската освободителна война, Зденек Урбан разказва как някогашният президент на буржоазната Чехословашка република Т. Г. Масарик, бидейки по време на Руско-турската война вече 27-годишен, изразява симпатия към турците — съчувствува им за това, че са победени. Добре е отбелязано, че това е „фалшива хуманност, фалшива и лъжлива чак до мозъка на костите“ и че в случая отношението на вожда на чехословашката буржоазия съвпада с отношението към турци и българи на управниците и дипломатите на някогашните колонизатори на народите.

Третата глава разглежда чешко-българските културни връзки след освобождението на България от турското феодално иго. Тук на първо място се очертават, както и трябва да се очаква, проявите на ред чешки дейци във всички области на българската култура. Както е известно, след освобождението на България от турското робство в нашата страна идат голям брой чехи, за да присъединят силите си към усилията на нашия народ да изгради младата си държава. Челно място между тях заема Константин Иречек. Зденек Урбан се спира по-подробно на неговата дейност, която започва още преди Освобождението. След Освобождението Иречек приема отправената му в 1879 год. покана да дойде в България, където работи като главен секретар и министър на народното просвещение. Урбан посочва неговите изумително богати с фактически материал книжовни трудове, посветени на нашия народ. Докато за очертаването на дейността на Иречек изследователят разполага със значителен печатан и архивен материал, материалът за другите чешки културни дейци е оскъден и твърде пръснат. Урбан е тръгнал по следите на десетки от тях. Това са най-напред учители, които пишат и учебници за нашите училища. Мнозина от тях са видни учени и разработват проблемите на българската наука. Нека тук бъдат поменати братя Херменегилд и Карел Шкорпил и Вацлав Добруски, които разработват нашата археологическа наука и поставят основите на музейното ни дело. Херменегилд Шкорпил работи и в областта на ботаниката и до днес неговото име носят ред непознати до това време видове български растения. Между дошлите като учители чехи има даровити художници. Познати са заслугите на Иван Мърквичка в организирането на художествен живот у нас. Мърквичка е и значителен художник реалист. Наред с него работи у нас и даровитият му съна-

родник Ярослав Вешин. Голям брой чехи работят в областта на музиката, както и на театъра.

Зденек Урбан в своя общ очерк не е имал възможност да даде пълна картина на дейността на чешките културни работници в България след нейното освобождение. Знае се например, че паметникът на Васил Левски в София, първият паметник на освободена България, е дело на чешки архитект. Знае се също, че чехи учат българи на печатарското изкуство; Георги Димитров, който, както е известно, е започнал като печатарски работник, съобщава сам, че негов учител в печатарското дело е бил чех, и т. н. Струва ми се, че трябва да се напише колкото е възможно по-скоро една студия за чехите в българския културен живот след Освобождението, докато времето още не е заличило следите на тяхната дейност.

Интересен е и следващият момент в разглежданата глава — животът и дейността на българските студенти в Чехия през епохата. Зденек Урбан е обърнал по-специално внимание на живота и дейността на студентската организация „Българска седянка". Добре е отбелязано, че докато отначало организацията е била в ръцете на българската демократична младеж, по-късно тя попада в ръцете на синовете на българската буржоазия, които имат повече възможности да следват в чужбина. В една ранна епоха българските студенти в Чехия славят в специални събрания българските революционни дейци и писатели Г. С. Раковски, Л. Каравелов, Хр. Ботев и др.

През епохата пак има чешки писатели, които се интересуват от нашия народ и пропагандират неговата култура и литература. Урбан сочи тук делото на Адолф Хейдук, Сватоплук Чех, Ян Неруда и др. Това дело трябва да бъде допълнено с разпространението и влиянието на чешката литература в България: Вазов превежда Неруда и Връхлицки; излизат в български преводи работи на Сватоплук Чех и т. н. Зденек Урбан не е надникнал и в репертоара на чешките и българските театри — бива поставена някоя пиеса съответно от български или чешки автор.

Изяснява се отношението на чешката общественост към българското социалистическо движение. Зденек Урбан е издирил тук подробности, на които досега не е спирал погледът на изследователя. Извънредно интересно и дори изненадващо със своята живост например е очертан образът на Димитър Благоев от чешкия публицист — редактор на в. „Право лиду" Емануел Шкатула. Ето описанието, цитирано от Урбан: „Спомня ли си моментите, прекарани между българските социалисти, не ми излиза от ума старият Благоев. На хубаво изваяната глава, с остър, изразителен и все пак с тъй благороден профил, е порасла силно побеляла брада и дългите, вчесани назад коси, винаги грижливо пригладени и блестящи със среброто на старостта, придават на главата същинска прелест. Благоев говори малко тихо, глухо, но плътно и неговото лице, прояснено от спокойствие, дава да се почувствува и на пръв поглед дълбока интелигентност и философска мъдрост, обогатена от тежките изпитания на живота."

Връзките между прогресивната чешка общественост и българските тесни социалисти могат да бъдат предмет също на специално изследване.

Последната глава на първата част, „Проблематика на развоя на чешко-българските културни връзки по време на първата република", в отличие от някои от предшествуващите глави, разкрива успешно явленията на културната взаимност между българи и чехи във връзка с общественото развитие у нас и в Чехословакия. Следейки фактите на тая взаимност, читателят чувствува напрегнатостта на събитията в развитието, което ще доведе неминуемо до победата на прогресивните сили в двете страни и до задружната им работа в един лагер — лагер на прогреса, строителството на социализма, защитата на човечеството и мира.

Участието на България в Първата световна война на страната на централните сили е причина най-напред за хладно отношение към България на официалните кръгове в Чехословакия. Обаче интересът на чешката буржоазия към българския пазар скоро променя това отношение. От друга страна, идеята за традиционната славянска дружба сред широките слоеве бива оплодена от идеята на пролетарския интернационализъм, която сдружава народите за обща борба за по-висока форма на живот.

Зденек Урбан добре вижда в отношението на чешката общественост към сблъскванията между силите на реакцията и силите на прогреса у нас централна проблема в развоя на чешко-българските връзки. Септемврийското въстание от 1923 год. например, което намира широк отзвук в Чехословакия, е пълно с поуки за чехословашките работници и селяни, за Чехословашката комунистическа партия, за чехословашкото революционно движение. Отношението на чехословашката общественост към фашисткия терор в България, започнал още с деветоюнския преврат на 1923 год. и засилен след Септемврийското въстание и атентата в черквата „Св. Неделя" през 1925 год., определя в най-голяма степен характера на чешко-българските културни връзки. В книгата

на Зденек Урбан са изнесени важни случаи, с които — протестирайки срещу терора в България — чешкият народ стои рамо до рамо с българските антифашистки борци. Чешката прогресивна общественост се изправя в защита на поетите Цанко Церковски и Гео Милев, на учения Тодор Павлов, днес председател на Българската академия на науките, и др.

Особено Лайпцигският процес и съдбата на Георги Димитров, попаднал в ръцете на хитлеристките подпалвачи и убийци, вълнуват чешката работническа класа. Под ръководството на Чехословашката комунистическа партия се разгръща широка кампания за спасяване живота на Георги Димитров. В тая кампания участвуват и видни писатели и културни дейци — Зденек Нейедли, Юлиус Фучик, Ф. Кс. Шалда, К. Конрад и др. Героичното държане на Георги Димитров пред съда вдъхновява както чехословашката работническа класа за отпор срещу настъпващия фашизъм, така и чехословашки писатели за литературни творби.

Острата борба, която се води в България между прогресивните сили и силите на фашизма, се разгаря и сред многобройните български студенти в Чехословакия — в Прага, Бърно, Братислава и др. Зд. Урбан е събрал материал за живота и дейността на българските студентски организации в Прага, като спира вниманието си особено върху дружеството „Васил Левски“, академическо дружество на най-прогресивните български младежи.

В книгата на Зденек Урбан са дадени по-нататък сведения за пребиваващите в Чехословакия български писатели, за връзките на чешки писатели и други културни дейци с България, за занятията на чешките слависти с български въпроси и др. По-широко място е дадено, както и трябва да се очаква, на Георги Караславов, който става секретар на дружеството „Васил Левски“ и написва романа си „Споржилов“ за строежа на пражкото предградие, и на Кирил Христов, който прекарва в Чехословакия цели десетилетия. Намерено е място да бъде припомнено и голямото художествено дело на българската певица Христина Морфова, която дълго време работи в Чехословакия и прояви грижи за процъфтяването на българо-чехословашките културни връзки.

При написването на разглежданата глава, както и на предшествуващата, Зденек Урбан не е разполагал с по-големи предварителни изследвания, поради което е трябвало сам да предприеме издирването на материала и неговото обработване. Естествено по-нататък работата му ще бъде допълнена с още ценен материал.

Втората и третата части на работата на Зденек Урбан имат като изследователски предмет по-специални въпроси. Отношението на Божена Немцова към България, към българската култура, към живота и борбите на българския народ в края на 50-те и началото на 60-те години на XIX век, когато преждевременната смърт прекъсва в 1862 год. живота на писателката, беше досега малко познато. В монографично изследване Урбан събира сведенията за решението на поставения въпрос от музеи, архиви, периодичен печат, като смята, че отношението на Божена Немцова към България принадлежи към най-значителните глави на чешко-българските културни връзки в миналото.

Несъмнено значително явление в историята на тия връзки е фактът, че Божена Немцова учи български език. Научила го в достатъчни размери, тя прави с помощта на своите български приятели преводи от български — из съчиненията на Раковски, а изучавайки Раковски, пише и сама по български въпроси. Колкото и тези преводи и статии или добавки да имат ограничени размери, те са твърде важни за нас като свидетелство за интереса на голямата писателка към нашия народ. И Зденек Урбан правилно подлага на подробен анализ всичко, което е излязло изпод перото на Божена Немцова като израз на нейния интерес и нейната любов към нас: нейната кореспонденция, българските приказки, с които се занимава и които превежда, статиите за отглеждането на маслодайната роза, за българските названия на звездите и ветровете и др. Вниманието на Урбан спират и статиите по български въпроси в Ригровата енциклопедия и чешкият изследовател търси да установи авторството им и участието на Божена Немцова в съставянето им.

Зденек Урбан изследва подробно и личните сношения на Божена Немцова с българи. Интересът ѝ към България и българския народ я води до такива сношения. Тя търси тези сношения, за да усъвършенствува своя български език, българските ѝ приятели ѝ разкриват живота у нас и пътища към нашия народ. Голямата писателка заживява с мисълта да дойде в нашата страна.

С нея, както и с други видни чешки писатели и културни дейци е във връзка най-вече познатият наш възрожденец Васил Д. Стоянов, прекарал в Прага като ученик, студент и книжовник годините 1858—1862 и 1863—1867. Ето защо Урбан се спира да очертае по-подробно дейността на Стоянов, като разкрива почти неизвестния у нас факт, че Стоянов е бил предаден на австрийската полиция като революционен деец, и то от някогашния водач на Пражката революция в 1848 год. Карел

Сабина, автор на прекрасното либрето „Продадена невеста“. Тоя факт ние бяхме срещали досега само в дискусията на чешките автори около предателството на Сабина, но не бяхме успели да го включим в съответната страница от историята на нашето Възраждане. Очертавайки живота на Васил Д. Стоянов, Зд. Урбан се нарежда между тези чешки автори — участници в дискусията около предателството на Сабина, които не смятат, че Сабина е вършел само „дребни услуги“ на австрийската полиция. Урбан се стреми и към една по-правилна оценка на общественополитическата и книжовна дейност на Васил Д. Стоянов, който на младини е сподвижник на Раковски и участник в неговата Бялградска легия, а по-късно е един от основателите на Браилското книжовно дружество.

Характерът на връзките на Божена Немцова с българите в работата на Урбан се изяснява в светлината на връзките изобщо на предните представители на чешката литература от епохата с българите: на Йосиф Вацлав Фрич и Карел Сабина, които застават начело на Пражката революция от 1848 год., на водачите в прогресивния литературен живот на епохата Витезслав Халек и Ян Неруда и др.

Както с материала, който съдържа, особено с приведените писма на Божена Немцова, така и с анализа на тоя материал монографията на Зд. Урбан „Божена Немцова и България“ ще остане трайно завоевание в областта на чешко-българските връзки.

Третата част на работата си — „Дейността и делото на революционния демократ Христо Ботев и чехите през 70-те и 80-те години на XIX век“, Зденек Урбан започва с една сполучлива характеристика на великия революционер, публицист и поет. Изхождайки от стремежа, който намира израз особено около честването на стогодишнината от рождението на Ботев, — да се уточни и допълни Ботевата биография, Зд. Урбан си поставя преди всичко задачата въз основа на наличния чешки материал да уточни някои страни на Ботевата биография, на Ботевата дейност.

На първо място той изнася съобщението на чешкия журналист и публицист Йосиф Яков Тоужимски, който разказва, че се бил запознал с Ботев в Сърбия — през февруари 1876 год. Зд. Урбан е склонен да вярва на чешкия журналист. Своите спомени за Ботев обаче Тоужимски обнародва 17 години по-късно и не всичко в тях изглежда съвсем достоверно. Мъчно приемливо ни се вижда съобщението, според което Ботев бил казал на чешкия журналист в средата на март 1876 год., когато се разделяли: „Ще чуете за мене — скоро, още през пролетта ще чуете изненадващи новини от България, за Христо Ботев ще чуете.“ Тези думи би могъл да вложи в устата на Ботев само онзи, който знае за покъсния подвиг на великия революционер; сам Ботев, повече от месец преди Априлското въстание и два месеца преди да поведе четата си към Врачанския балкан, не би могъл да ги каже: тепърва по-късно узрява идеята за поход на четата му в България. Не е изключено Тоужимски да е смесил Ботев с някого другиго.

Подробно изследва Зденек Урбан връзките на Ботев с чехи и с българите, следващи в Чехия. В Чехия учи братът на великия поет-герой Стефан Ботев, близо 4 години там учи Ботевият приятел Иван Драсов, там учат и други близки на Ботев. Стефан Ботев е бил смесен с великия си брат, поради което някои чешки автори някога бяха сметнали, че и Христо Ботев е учил в Чехия.

Проникването на името на Ботев в Чехия не става бързо. Отначало се споменават тук и там вестниците, в които Ботев сътрудничи, тепърва героичният му подвиг става причина да се заговори за него. Особено завземането на парахода „Радецки“ от Ботевата чета привлича вниманието на вестниците в тогавашна Австро-Унгария. Вестниците поместват не само съобщения, но и разкази на очевидци. В книгата си Урбан подробно ги привежда. Особено интересни са вестите, че Ботев живее и се бори, събрал около себе си огромен брой въстаници, дълго след своята героична смърт. Отнасящите се със симпатия към българите чехи приемат като истина слуховете, колкото и невероятни да са те.

Животът и поезията на Ботев започват да стават популярни в Чехия от 80-те години нататък. Зденек Урбан издирва най-ранните случаи, които правят името на Ботев като революционер и поет популярно: тържествена вечер за Ботев в Прага, преводи на негови стихотворения, статии за него. Особено място заема стихотворният пролог, съчинен от Адолф Хейдук и рецитиран на тържествената вечер, посветена на Ботев. Урбан печата текста на пролога, запазен досега в ръкопис. По-дълго се спира на образа и дейността на чешкия учител в България Йосиф Антонин Ворачек, който се опитва да представи по-пълно Ботев на чешкия читател. Урбан анализира работата му за Ботев и преводите му от него, като дава между другото интересна критическа оценка на писанията за Ботев от Иван Вазов, от когото Ворачек се ползува.

Работата на Зденек Урбан е съградена, както вече неведнъж бе отбелязано, с много неизвестни или малко известни

досега факти, Урбан търпеливо се е ровил в архивите и старите издания, за да даде по-пълно, отколкото е правено това досега, цялостното развитие на чешко-българските културни връзки в първата част на работата си или в следващите две части да осветли с фактите на чешко-българската взаимност делото на такива великани в чешкото и нашето историческо и културно развитие, каквито са Божена Немцова и Христо Ботев. Урбан оценява критически материала, до който се добира, проявява значително умение да го анализира, познава отлично и фактите на нашето минало, което му дава възможност за по-широки обобщения, за поправки и допълнения в нашата историография.

Историческият очерк на Зденек Урбан е положен върху марксистка основа, което позволява широк и верен поглед върху развитието, правдиви и задълбочени заключения върху отношението на чешката култура, на литературата и обществените науки към българската култура. Разглеждайки например проблематиката на развоя на чешко-българските културни връзки по време на т. н. първа чехословашка република, Урбан ясно разграничава двете култури в тая република — на чехословашката буржоазия и на чехословашките трудещи се маси и поставя чешко-българските културни връзки в тяхната взаимозависимост от тези две култури. Също така той разкрива връзките между българския и чешкия народ в прогресивната линия на развитието на двата народа: сближават ги робската им участ и борбите им за национално освобождение през XIX век, задружният им път към социализма в ново време. Така познанието на чешко-българската дружба от миналото предлага средства и мобилизира читателя за изграждане на дружбата от настоящето. Историческите справки и архивните материали в книгата на Урбан придобиват несъмнено обществено значение.

Доколкото ни е известно, Зденек Урбан продължава своята работа върху историята на чешко-българските културни връзки. Надяваме се, че той ще ни даде още ред монографични изследвания от вида на „Божена Немцова и България“ и „Дейността и делото на Хр. Ботев и чехите през 70-те и 80-те години на XIX век“ и още по-пълен синтетичен очерк на нашите връзки.

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

14690-9570

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов