ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ЧИТАЛНЯ

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

4

ГОДИНА ВТОРА 1958 ЮЛИ — АВГУСТ

14690-9590
ПРОВЕРКА
16 -04- 2023
ЦРКА
37.5 г.
ЧИТАЛНЯ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

год. II
кн. 4
1958

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Сава Гановски — Седмият конгрес на БКП и задачите на нашата литература и изкуство 4
Людмил Стоянов — Критическия и социалистическия реализъм 14
Стоян Каролев — Типизация и идейност 25
Минко Николов — Развитие на Смирненски към революционни позиции 56
Иван Руж — Към въпроса за марксическото осветление на Яворовото творчество 75

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Цвета Увджиева, Веска Иванова — Неизвестни творби на Христо Смирненски 87
Дочо Леков — Любен Каравелов — първият български преводач на Марко Вовчок 93
Величко Вълев — Нови данни за разказа „Иде ли?“ 106

ПРЕГЛЕД

Боян Ничев — „Догматизъм и правда“ 112
Боню Ст. Ангелов — Труд за славянските просветители Кирил и Методий 118
Полин Пиринска — Кратки бележки за американската литература 126
* * * — „Kunst und Literatur“ за приноса на Тодор Павлов в естетиката 129
* * * — Бележка на редакцията 130

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ПРОБЕРКА

16 -04- 2023

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 № 147 | Формат: 72/100/16 | Дадена за печат на 10. VII. 1958
Тираж — 4000 | Печатни коли — 8 1/8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

ЧИТАЛ
Институт за
литература
БИБЛИОТЕК

☆

АКАДЕМИК САВА ГАНОВСКИ

СЕДМИЯТ КОНГРЕС НА БКП И ЗАДАЧИТЕ НА НАШАТА ЛИТЕРАТУРА И ИЗКУСТВО

За историческия VII конгрес на Българската комунистическа партия не може да се говори или пише без чувство на голяма радост и патриотична гордост, тъй като тоя конгрес придоби изключително значение както в историята на нашата партия, така и в историята на българския народ; той се издига като гранитен камък в нашето социалистическо строителство, приключвайки един етап от него и откривайки нов, по-висок; той разкри широките и светли перспективи на по-нататъшното наше обществено развитие. Седмият конгрес е от огромно значение за развитието и на нашата наука и култура, на литературата и изкуството.

В изнесения от др. Тодор Живков доклад на Централния комитет, в доклада на др. Антон Югов по директивите за третата петилетка беше направен научен, марксистко-ленински анализ на развитието на нашата страна от VI конгрес до днес, бяха набелязани огромните достижения в областта на нашия обществен, икономически и културен живот и въз основа на тия достижения бе набелязана и перспективата за по-нататъшното светло наше развитие.

Нашата индустрия се увеличи в сравнение с 1939 г. приблизително осем пъти. В селското стопанство 92% от земята е кооперирана. С това нашата народна власт под ръководството на Българската комунистическа партия разреши най-тежката и сложна задача след Девети септември — преустройството на дребната и разпиляна селска собственост на социалистически основи. Немалки постижения имаме в областта на нашия транспорт, търговия и пр. Укрепна и нашият държавен апарат.

В доклада си др. Живков отбелязва, че „изграждането на социалистическото общество не се състои само в създаването и развитието на социалистическата икономика. Този процес изисква същевременно да се извърши постепенно и социалистическата културна революция в обществото, да се доведе докрай преустройството във всички области на науката, изкуството и културата върху основите на марксизма-ленинизма, да бъде ликвидирана изцяло неграмотността, да се въведе задължително средно политехническо и професионално образование, да се преодолеят остатъците от капитализма и да се изгради и укрепи социалистическото съзнание у хората“ (стр. 85).

И в това отношение VII конгрес отбеляза огромни постижения: в основна линия е извършена и културната революция в нашата страна. На идеологическия фронт, в учебните заведения и пр. имаме пълното го-

сподство на социалистическата идеология, на марксизма-ленинизма. Ликвидирана е неграмотността, преустрои се нашето образователно дело.

Следователно поставените от V конгрес задачи за изграждането на икономическите и културни основи на социализма в нашата страна са изпълнени, приключен е преходът от капитализма към социализма с пълната победа на социализма, на социалистическите производствени отношения в града и селото. С основание конгресът бе наречен конгрес на победата на социализма.

Измени се социалната структура в нашата страна. Не само работническата класа, но и селячеството е вече социалистическа класа, съюзът между работниците и селяните е издигнат на нова по-висока степен. Промени се и нашата интелигенция. Тя не само нарасна количествено, но и се преустрои на марксистко-ленински основи, стана социалистическа интелигенция. Цялата наша нация се превръща в социалистическа. А всичко това означава, че вече не класовата борба, не антагонистическите класови противоречия, а морално-политическото единство на народа, патриотизмът, борбата между старото и новото чрез критика и самокритика се очертават като важни обществени фактори.

Седмият конгрес действително разкри грандиозни и светли перспективи в нашето развитие и както с тях, тъй и с огромните наши достижения той удари безпощадно върху вражеските клевети, разпространявани и в миналото, и сега, че не било възможно в една селска, изостанала България да се строи социализъм, не било възможно нашите невежи селяни, сраснали със своята дребна частна собственост, да се отдадат на социалистическо строителство. Нашият народ доказа, че е достоен за свободата си. Той изгражда много по-съвършена икономика и култура в сравнение с буржоазното минало. Той решително скъса и с частната собственост. В селото труженикът победи собственика, при все че предстои още много да се работи до пълното ликвидиране на собствената психология. Народът ни е пораснал, възмъжал е и не може да има никакво съмнение, че той достойно ще продължи своето велико дело — изграждането на социализма-комунизма, т. е. изпълнението и на поставените задачи от VII конгрес.

Конгресът дори надскочи нашите национални граници, той е от значение и за цялото световно работническо движение, за целия социалистически лагер. И то не само защото присъствуваха десетки представители на другите братски комунистически и работнически партии начело с делегацията на КПСС, ръководена от Никита Сергеевич Хрушчов, не само поради произнесената от Хрушчов историческа реч върху ревизионизма, но защото опитът, който беше изнесен на конгреса от нашата партия, опитът на нашия народ в борбата за изграждането на социализма, за правилното разбиране основните закономерности на прехода от капитализма към социализма съобразно с нашите национални, исторически и пр. особености, има стойност както за комунистическите и работническите партии в социалистическите страни, така и за комунистическите и работническите партии в капиталистическите страни. Не случайно някои делегати от социалистическите и от капиталистическите страни подчертаваха, че през престоя си на нашия конгрес и в нашата страна те са пораснали с една глава по-високо, че нашият конгрес е бил действително школа за тях.

Ние сме убедени, че и в изучаването на материалите от VII конгрес и особено на докладите и решенията, и в борбата за тяхното изпълнение

нашият народ, нашата интелигенция и особено нашите творчески работници също така ще пораснат с една глава по-високо.

На конгреса особено силно бе подчертано значението на науката и културата в изпълнението на грандиозните икономически и политически задачи на третата петилетка. Особено внимание бе отделено на идеологическия фронт. И това не е случайно: той играе важна роля в изграждането на социализма. Ето това трябва добре да бъде разбрано от всеки интелектуалец, от всеки културен творчески работник.

Но от друга страна бе подчертано, че макар на идеологическия фронт у нас да господствува социалистическата идеология, нашата наука и култура, въпреки своите достижения, сериозно изостават от достиженията на социалистическото строителство.

В доклада на др. Тодор Живков се казва:

„Животът показва, че социалистическото преустройство на идеологическия фронт и комунистическото възпитание и превъзпитание на хората е сложен, труден и продължителен процес, който се извършва много по-бавно и трудно от социалистическите промени в политическия и стопанския живот, тъй като съзнанието на хората обикновено изостава от развитието на общественото битие.

Но колкото и да е трудна и сложна социалистическата революция в областта на културата и съзнанието, тя трябва настойчиво и последователно да се извършва, защото остарелите, отживелите времето си възгледи и отживелици със своето въздействие върху хората са спирачка в движението на нашето общество по пътя на социализма“ (стр. 85—86).

И наистина редица проблеми, които поставят социалистическото строителство и културната революция, не са разработени теоретически, нито са намерили своето място и в нашата литература и изкуство. И литературата, и изкуството изостават от достиженията на нашето социалистическо строителство, от дълбоките преобразования в нашата страна, не са достатъчно свързани с живота.

Правилно бе отбелязано в доклада на др. Тодор Живков, че един от главните въпроси на нашата културна революция е преустройството и развитието на художествената литература, на изкуството върху основите на маркистко-ленинската идеология. Под големите грижи на партията и народната власт се създадоха условия за непрестанен подем на литературата, изкуството и културата. И наистина през последното десетилетие се появиха редица ценни творби на художествената литература, музиката, живописта, скулптурата, архитектурата, театъра и киното, които отразяват ярко и сполучливо не само историческото минало и борбите на народа за освобождение, но и неговия героичен труд за изграждане на социалистическото общество. Има също така известни достижения и в нашата литературна теория, художествената критика и пр.

Но борбата на идеологическия фронт днес добива особено значение — като отпор срещу идеологическото настъпление на капиталистическата класа, на империалистическите агресори и тяхната агентура — ревизионизма.

Никога идеологическата борба, пропагандата не е играла такава огромна роля в международните отношения, както в наши дни. Времето, когато външно-политическата активност на държавата се изчерпваше с политически, военно-стратегически и икономически мероприятия, е отишло в миналото. През XX век, в епохата на империализма — епохата на световните войни и социалистическите революции, играе все по-голяма роля

новата област на външно-политическата дейност — областта на идеологическата борба.

Това, разбира се, не е случайно. Растежът и значението на тая борба в международните работи се обуславя от огромните социални и политически изменения, които се извършиха в наше време. Тези изменения разкриват началото на нова ера в историята на човечеството — прехода от капитализма към социализма, ерата на ликвидиране експлоатацията и колониалния гнет и победата на социализма.

Към съзнателна политическа дейност се пробуждат стотици и милиони трудещи се в колониалните и зависимите страни, които се надигат на борба за освобождение от игото на империалистическата експлоатация и за социален прогрес.

Все по-широки народни маси се въвличат в съзнателната класова борба и в капиталистическите страни. Даже там, където още господствуват експлоататорите, трудещите се стават огромна политическа сила, с която не могат да не се съобразяват капиталистическите управници.

Растежът на ролята на народните маси в обществения живот означава едновременно и растеж на ролята на идеологията, на идеологическата борба, на борбата за ума на хората.

Народите искат мир, искат права и свободи, искат хляб и пр. На империалистическите хищници е трудно да спечелят тия маси за тяхната противонародна, реакционна политика. Те са принудени да заблуждават, да дезориентират трудещите се маси, да ги разоръжат идеологически. Но това, разбира се, днес никак не е лесно, защото съществуват мощни партии на пролетариата, които разпространяват все по-широко между народа социалистическото учение. То им сочи пътя за освобождение, за победа, за по-щастлив живот. И буржоазията хвърля все повече сили и средства за широка пропаганда. В своето заслепение, което е свойствено на всяка исторически загиваща класа, съвременната буржоазия се надява да върне колелото на историята назад, да задържи с насилие и заблуждение трудещите се под своето влияние.

Но, както пише известният американски социолог Д. Лернер, идеите, които Америка предлага на световния политически пазар, през последните 30 години намират все по-малко и по-малко покупатели. Все по-голям брой хора от целия свят разбират, че това, което американските империалисти предлагат, представлява стара развалена стока.

Съзнанието за своята идеологическа слабост заставя управляващите кръгове както в Америка, така и в другите капиталстически страни трескаво да търсят идеи, с които могат да привлекат народните маси. И затова те все по-широко и широко се ползуват от чужди идеи и лозунги, които се опитват да присвоят и направят като свои.

Империалистите са загубили всякаква морална опора в живота, тяхното знаме се търкаля в калта. Поради това те плават като пирати под фалшиво знаме, тръбят непрестанно за „свобода“, „демокрация“ и пр. За да заблудят народните маси, те твърдят, че „класовата борба все повече и повече изчезва, че капиталистическата държава не е класова държава, а общонародна, че капитализмът не е система на експлоатация и потисничество, говорят за „народен капитализъм“, „демократичен капитализъм“ и пр.

За съжаление намират се все още хора, дори наши другари, идеологически неподготвени, които се улавят за някои от пропагандните въдици на буржоазията, защото не разбират пъклените замисли и коварните цели,

които се прикриват зад примамливите лозунги. На такава основа се оживи напоследък ревизионизмът, тая политическа и идеологическа агентура на империализма в работническото движение, в социалистическия лагер. Разбира се, ревизионизмът не е нещо ново. Още към края на миналото столетие и началото на настоящото, т. е. началото на епохата на империализма буржоазията в своето политическо и идеологическо настъпление срещу работническата класа и нейната идеология потърси и свои представители вътре в работническото движение, които да й помогнат в идеологическото разоръжаване на пролетариата, на трудещите се маси. Тая агентура тя намери в лицето на ревизионистите, комплектувани преди всичко от работническата аристокрация, на която отделяше по нещо от своите печалби. Разбира се, опортюнизмът бе бит, той не можа да изпълни напълно задачата на буржоазията, но той създаде немалко трудности в борбата на работническата класа.

Друго е положението сега. Тъй като работническата класа е взела властта в свои ръце в редица страни и е създадена цяла социалистическа международна система начело с великия Съветски съюз, империалистите чувствуват, че не е достатъчно да подкупят само един определен брой ренегати от работническата класа в своите страни. Тяхната задача е интернационална. Продължавайки да провеждат политика на подкуп в своите собствени страни, империалистите начело с монополистите в САЩ всячески се стремят да откъснат и някои от социалистическите страни. Те търсят буржоазно-националистически или неустойчиви идейно-политически, кариеристически и пр. елементи, за да ги подкупят и да направят от тях оръдия в усилията си да разстроят международното комунистическо движение, да разхлабят единството между страните от социалистическия лагер. Най-цялостен израз на съвременния опортюнизъм дадоха югославските ръководители със своята програма на VII конгрес на Съюза на югославските комунисти. И отношението на империалистите към югославските ръководители е типично отношение на господари към техни агенти.

За да се даде решителен отпор на капиталистическото настъпление на идеологическия фронт, за да се разгроми без остатък ревизионизмът, е необходимо цялата наша интелигенция, всички наши кадри да усвоят напълно и творчески марксистко-ленинската идеология и да се борят с всички сили за нейната чистота. Ето защо и VII конгрес спря толкова много вниманието на нашат партия върху задачите на идеологическия фронт. Това задължава и нашите творчески работници да разберат огромното значение на марксистко-ленинската идеология и в областта на тяхното творчество, в областта на литературата й изкуството. Известно е, че политическата основа на изграждането на новата култура, литература и изкуство — това е пролетарската диктатура, а идеологическата основа на новата култура, литература и изкуство — това е марксизмът-ленинизмът. Ръководител на културната революция, на културното строителство е комунистическата партия. Всяко подценяване на мястото и ролята на марксистко-ленинската идеология води до объркване не само в политическия живот, но и в областта на културното и художествено творчество. А това подценяване е безспорно един от основните недостатъци и на нашия фронт на литературата и изкуството. Седмият конгрес поставя задачата тая слабост да бъде ликвидирана без остатък. Теорията на марксизма-ленинизма — това е нашият компас, нашата пътеводна звезда, а партията — организатор и ръководител.

През цялата своя история нашата партия неуморно се е борила за тържеството на марксистко-ленинската идеология, против буржоазната идеология във всички нейни разновидности, борила се е против всички и всякакви видове ревизионизъм, догматизъм и доктринерство. Партията винаги е разглеждала идеологическата работа като една от най-важните свои задачи, правилното решение на която е осигурявало мобилизацията на народните маси.

Огромна е днес обществено-преобразователната сила на социалистическата идеология, проникната от дълбок революционен оптимизъм, от благородните идеи на дружбата между народите, от твърдата вяра в неизчерпаемите творчески сили на народа. Идеологическата работа на партията е важен фактор в изграждането на социализма в нашата страна, тя дава възможност успешно да се решават задачите, които стоят пред нас.

Важен дял на идеологическия фронт заемат литературата и изкуството. Известно е, че един от главните въпроси на нашата културна революция беше преустройството и развитието на художествената литература, на изкуството върху принципите на марксизма-ленинизма, върху принципите на социалистическата идеология. Както бе отбелязано на VII конгрес на партията, тая задача в основни линии е решена.

Известно е, че литературата и изкуството никога не са съществували и не съществуват сами за себе си. Българските марксисти винаги са водили борба срещу опитите да се прикрива класовият характер на литературата и изкуството, срещу проповедите за аполитичност и безидейност на изкуството, гледали са на литературата и изкуството като на могъщо оръжие за издигане класовото осъзнаване на работниците, трудещите се маси и народната интелигенция, за засилване борбата против буржоазно-капиталистическия строй. На тия класови, марксически позиции стои и днес Българската комунистическа партия в схващанията си за задачите и характера на литературата и изкуството, макар обстановката сега у нас да е коренно изменена. Нашата партия си дава сметка за огромното идейно и естетическо влияние на художествените творби върху масите, за грамадните възможности на литературата, киното, театъра, музиката и живописта за възпитание на трудещите се. Тъкмо в това се състои днес и главното предназначение на нашата литература и изкуство —да възпитават и старите, и младите поколения на патриотизъм, на комунизъм, на готовност да отдават изцяло своя труд на социалистическата ни родина.

В доклада на ЦК на БКП пред VII конгрес, изнесен от др. Тодор Живков, се казва:

„Главното предназначение на литературата и изкуството е да помагат на партията за комунистическото и естетическо възпитание на народните маси, за преодоляване на отживяващите идеи и представи от капиталистическия свят в тяхното съзнание“ (стр. 90).

С радост трябва да отбележим, че литература и изкуството са изпълнявали успешно тая роля. Тъкмо срещу това правилно разбиране за ролята на литературата и изкуството е насочила своето настъпление на идеологическия фронт капиталистическата реакция, както и нейната агентура — ревизионистите.

Пред последните две-три години под натиска на реакционната буржоазна идеология се нароиха в чужбина, а имаше отделни прояви и у нас, по същество ревизионистически възгледи и „теории“ против класовия принцип и партийното ръководство в областта на литературата и изкуството, против пролетарската диктатура, против преустройството и разви-

тието на литературата и изкуството върху основите на марксистко-ленинската идеология, против социалистическия реализъм, за „свобода“ в творчеството и т. н. Към тях могат да се прибавят и отделни неправилни схващания за културното наследство.

Под натиска на буржоазните идеолози и на неизживени напълно буржоазни и дребнобуржоазни възгледи и разбирания някои неустойчиви елементи главно из средата на интелигенцията у нас започнаха да се огъват и да правят в едни случаи съзнателни, в други несъзнателни идеологически отстъпки. Както посочва др. Тодор Живков в речта си на отчетно изборното събрание на Съюза на българските писатели: „Под формата на борба против сектантското и ограниченото тълкуване на наследството често се защищава упадъчното в нашата литература и изкуство, прави се идеологически компромис с буржоазно-формалистическата линия в естетиката, което открива пролуки за промъкване на безидейността и на буржоазната идейна контрабанда“. Отстъплението от основни положения на марксическата идеология, което по своята същина е ревизия на тая идеология, е толкова по-опасно, защото се прикрива често пъти под маската на „творческо приложение на марксизма“, на неговото „по-нататъшно развитие“.

С радост обаче трябва да се отбележи, че огромната част от нашите идеологически работници с чест изпълниха и изпълняват своето задължение на борба срещу буржоазното идеологическо настъпление, срещу ревизионизма, за защита чистотата на марксизма-ленинизма, макар че в отделни случаи борбата не се води достатъчно настойчиво. Така например в дискусията върху проблемите на социалистическия реализъм между български и чехословашки автори на страниците на „Литературен фронт“ бяха недостатъчно подложени ревизионистическите тенденции в изказванията на някои чехословашки другари. Най-характерна в това отношение бе статията на Ян Циганек „Естетиката в двоумение“ — Прага, сп. „Кветен“, бр. 9, препечатана в „Литературен фронт“, бр. 25 от 1957 г. За съжаление открито ревизионистическите схващания, прокарани в нея, не срещнаха нужния отпор. А Ян Циганек се обяви например против делението на културата на буржоазна и социалистическа, като издига и „доводи“ против приемането на социалистическия реализъм за господствуващ метод в изкуството на социалистическите страни. Той отрече идейността като закон в развитието на изкуството.

Други някои наши другари, увлечени от изказванията на чужди автори, побързаха да се обявят в защита на схващането, че наред с марксистко-ленинския мироглед съществува и друг специален „художествен мироглед“. Всъщност грижата за обособяване на особен художествен мироглед в края на краищата води до подценяване ролята и значението на единствено правилния марксистко-ленински мироглед за създаването и по-нататъшното развитие на нашето социалистическо-реалистично изкуство. И, без да искат, тия другари изпаднаха на позициите на някои автори от „Литературная газета“, които миналата година прокарваха тенденцията, че мирогледът едва ли има значение за развитието на художествения метод, тъй като реализмът се развива съобразно своята „вътрешна логика“. А подобни схващания са очевидно предизвикани от стремежа да се освободи художественият метод от всякаква зависимост на мирогледа. Не бива да се поставя под съмнение безспорното — огромната роля на мирогледа на художника за художествения метод и за художественото творчество, не бива да намаляват ни най-малко усилията за утвърждда-

ване на най-прогресивния и абсолютно необходимия днес за истинското, за голямото художествено творчество марксистко-ленински мироглед.

Други автори, в справедливата си борба срещу занаятчийството в литературата и изкуството, срещу писането без повелята на сърцето, побързаха да се обявят против актуалността на изкуството, поискаха нашите писатели и художници да изчакват събитията, да не докосват парливите въпроси на деня. А тази позиция, доведена до логическия си край, означава откъсване от принципа на партийността и намалява до минимум действено-възпитателната роля на литературата и изкуството. Всъщност изкуството само тогава може да бъде голямо, когато върви в крак с времето, когато отразява най-вълнуващите проблеми на общественя живот и подпомага неговото развитие. Това важи в още по-голяма степен за изкуството на социалистическия реализъм, което си поставя за цел не само да забавлява хората, не само и да обяснява нещата, но и да съдействува за изменението на света.

От решенията на партията по идеологическите въпроси и по-специално от поздравленията на ЦК на БКП до отчетно-изборното събрание на Съюза на писателите, от речите на др. Тодор Живков и др. Антон Югов пред писателите, и особено от доклада на ЦК на БКП пред VII конгрес, а също така от решенията на КПСС, на Китайската и редица други партии стана напълно ясно, че няма никакви основания да се предлага каквато и да е ревизия на създадените от Маркс, Енгелс и Ленин принципни положения за характера и задачите на литературата и изкуството, че и в областта на естетиката марксистко-ленинското учение не е остаряло, а напротив — дава и ще дава най-верния и точен критерий за обяснение и разрешение на проблемите на художественото творчество и е здрава теоретическа основа за изграждането на нашето ново, социалистическо изкуство.

Решенията на VII конгрес на нашата партия задължават да се достигне още по-висока комунистическа идейна наситеност в произведенията на литературата и изкуството. Художественото творчество може да бъде жизнено, да се ползува с любовта и уважението на масите, да оказва дълбоко въздействие върху тях и ги възпитава истински, само ако е проникнато от комунистическата идейност. Днес всякакъв друг мироглед, всякакви други идейни разбирания, освен комунистическите, са негодни да дадат вярно и точно схващане на обществено-икономическите промени в страната и в света и да бъдат верен компас в ръцете и на самите творци в областта на литературата и изкуството.

Решенията на VII конгрес ни задължават да бъдем сред живота, сред народа, да заживеем с ентусиазма на строителите на социализма. Социалистическият труд в града и селото днес е не само фактор в развитието на производството, но и важен идеологически фактор, който спомага за духовното развитие на хората. След като у нас победиха социалистическите производствени отношения в града и селото, заличиха се принципните различия между целта на общественото производство и интересите на отделните индивиди. Трудът стана едновременно и важна сфера на обществената дейност на хората, мерило за тяхната нравственост, за верността и предаността им към родината. Разбира се, възпитанието на социалистическото отношение към труда е едновременно и борба с отживелиците от миналото в съзнанието на трудещите се. В социалистическия колективен труд се изработват у хората нова етика, нови морални отношения: спазване на съзнателната дисциплина, чувство на обществен дълг, вярност към целите на колектива, преодоляване на индивидуализма и егоизма и пр.

Ето каква съкровищница от най-разностранни духовни ценности е социалистическият труд. Но не всички разбират дълбокия творчески смисъл на връзката между хората на литературата и изкуството с работниците и селяните, не разбират, че тая жива творческа връзка съединява способността на личността с мъдростта на масите. Нашият народ високо цени личните способности на научния и културен работник, на писателя и художника, защото знае какво значение те имат в изграждането на културата, но също така не трябва да забравяме, че в наше време личните способности на тоя или оня деец са концентриран израз на разума на масите и ако откъсваме от масата тия способности, не общим, не сътрудничим с нея, те изгубват своята сила, те пресъхват.

Седмият конгрес постави пред целия наш народ, но особено пред нашата интелигенция задачата да се учи, да издига своята квалификация и то не само от книгите, но и в практиката, в работата и борбата, във взаимното съревнование и творческите дискусии.

Литературата и изкуството могат да се развиват само в тясна връзка с живителната политика на партията. Нямат никакъв здрав смисъл апелите за бягство от политиката, от проблемите на днешния живот. Начертаната от VII конгрес партийна линия е най-висшето достижение на марксистко-ленинския анализ на нашата действителност, на основните тенденции в нея. От тая висина ще можем най-добре да разберем, да осветлим всички останали проблеми, засягащи отделните области на производството и културата на нашия материален и духовен живот.

Със своето гражданско поведение, с активното си участие в борбата против капитализма и фашизма, а сега в строителството на социализма, голямата част от дейците на литературата и изкуството у нас са показали на дело от какви позиции най-добре, най-правилно и цялостно може и трябва да се отразява животът. Това са безспорно позициите на социалистическия реализъм, позициите на марксистко-ленинската партийност и народност. Лишени са от всякакво основание възгледите, че методът на социалистическия реализъм е недостатъчен, „тесен“ да обхване и предаде истината на живота, че били необходими и други „по-широки“ методи. Днес у нас няма и не може да има друг метод на художествено творчество, който би дал на изкуството възможност най-вярно, пълно и точно да отрази жизнената правда, тенденциите на общественото развитие, освен метода на социалистическия реализъм. И това е закономерно, защото социалистическият реализъм е творчество от позициите на единствената докрай прогресивна научна и революционна идеология — марксистко-ленинската идеология, защото социалистическият реализъм съдържа в себе си и развива по-нататък всичко най-ценно от изкуството в миналото, защото, опирайки се на марксизма-ленинизма, той разкрива и новото, бъдещото, защото този метод се утвърди и наложи от самото развитие на литературата и изкуството.

Плодотворният, творчески характер на метода на социалистическия реализъм ясно личи от големите завоевания на литературата и изкуството у нас през годините на народната власт. Ярка манифестация на този метод са достиженията на съветската литература и изкуство, които са били и си остават велик пример и за българските творци.

Социалистическият реализъм изисква от художествените творци да отразяват винаги в своите произведения правдата за живота, неговото богато, неговото сложно, противоречиво съдържание. Нашата социалистическа действителност е пълна с конфликти, достойни за вниманието на

всеки художник: борбата срещу старото, срещу съпротивата на враговете, срещу остатъците от буржоазната идеология, възпитание и морал, срещу бюрократизма, индивидуализма и егоизма, възгордяването и откъсването от народа и пр. Няма полза от стремежите да се дава в опростен вид животът, да се лакира действителността. Вредно е, когато се прикриват съществуващите недостатъци и противоречия. Това неминуемо поражда самодоволство и успокоение, убива стремежа към съвършенство.

Но още по-неправилно и вредно е, когато в желанието да се покажат недостатъците и конфликтите се клевети и изопачава действителността, когато отделни отрицателни явления и характери, каквито има и не може още да няма у нас, се обобщават от чужди за нас позиции и се създават произведения, които обективно са насочени не против самите отрицателни явления и характери, а против социалистическия строй, против партията и партийната политика, против нейната идеология. Такива произведения дезорганизират хората, объркват ги, пречат им да видят действителните отрицателни страни на живота и техните типични носители, рушат у читателя вярата в партията и социализма. Те не мобилизират и организират, не възпитават комунистически. Тъкмо обратно. Животът всекидневно и всекичасно показва предимствата на пролетарската марксистко-ленинска идеология над буржоазната, на социализма над капитализма в политическо, икономическо и културно отношение, показва с безброй факти , че социализмът, въпреки трудностите, свързани с неговото изграждане, е хиляди пъти по-народен, по-човечен, по-съвършен от капитализма. Защо тогава в литературата животът трябва да бъде представен другояче, като в криво огледало? Именно жизнената правда изисква от художественото творчество да се утвърждава новото, прогресивното, социализмът, да се помага за преодоляване на недостатъците и трудностите по неговия път и същевременно да се изобличават и осъждат капиталистическите порядки и политика, варваризмът на империалистите като врагове на мира, прогреса и културата, като врагове на човечеството, да се показва неизбежната гибел на капиталистическата система.

В решенията на VII конгрес на нашата партия бе подчертано още еднъж огромното значение на художествените достойнства на произведенията на изкуството. Никого не могат да задоволят бездарно написаните творби, та макар в тях да не липсва правилна идейна и политическа насоченост. Социалистическият реализъм не е нито голо идейно съдържание, нито „чиста“ форма, то е диалектическо съединение на социалистическата по своето съдържание и тенденции жизнена правда, станала в произведенията художествена правда, на високата комунистическа идейност и партийност с високо художествената форма на произведението. Първостепенна задача на литературната и художествена критика, поставена от VII конгрес на нашата партия, е да бди за идейната чистота, за утвърждаване на комунистическата партийност, за издигане идейно-художественото равнище на българското изкуство.

Правилната насока за развитието на литературата и изкуството в нашата страна, дадена от V и VI конгрес, се потвърди с нова сила и на VII конгрес на партията, на който се начертаха и основните линии за по-нататъшното развитие на нашата литература и изкуство. Необходимо е нашите творчески съюзи и съответните литературни институции и учреждения, както и всеки писател и културен деец, да изучат най-сериозно материалите от VII конгрес и особено докладите и резолюциите и да направят най-конкретни изводи за работата на фронта на литературата и изкуството, да

разкрият отделните слабости и недостатъци в работата и набележат конкретни пътища и средства за тяхното преодоляване.

Няма съмнение, че литературата и изкуството, нашата литературна наука и критика решават своите актуални творчески задачи от върха на достиженията, които те имат досега и в борбата за своето по-нататъшно развитие ще се равняват по висотата, при която работи творчески и взе своите исторически решения VII конгрес. Изходната позиция, от която литературата и изкуството пристъпват към изпълнение на поставените им задачи от решенията на VII конгрес — това е разкритото социалистическо съдържание на нашето развитие, победата на социализма над капитализма и изграждането на сградата на социализма. Главната задача на литературата и изкуството в нашата страна е да уловят и пресъздадат в художествени образи тъкмо сложните процеси, яростната борба на новото, промените в съзнанието и поведението на хората и тяхното непрестанно укрепващо се съзнание, че те са господари на живота си и все повече стават господари на силите на природата и обществото. А това са то и положителните герои на нашето време, двигателите на нашето обществено развитие, които под мъдрото ръководство на партията строят нашата икономика и култура, строят новия живот — по-висш и по-справедлив, по-радостен и щастлив.

Изпълнението на решенията на VII конгрес на нашата партия налагат единство на писателския колектив и хората на изкуството върху принципите на марксистко-ленинския мироглед, сплотеност около партията и нейния Централен комитет, сурова, безпощадна и принципна борба против ревизионизма и всички и всякакви буржоазни и дребнобуржоазни влияния, както и против упадъчните явления в творчеството на някои писатели, колкото и ограничен да е техният брой. Въоръжени с метода на социалистическия реализъм, във всеотдайна служба на народа и делото на социализма нашите творци ще постигнат още по-големи успехи, ще издигнат литературата и изкуството на нов, по-висок етап.

☆

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

КРИТИЧЕСКИЯ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ[1]

МИСЛИ НА ПИСАТЕЛЯ

1

Излизайки от своя творчески опит, от събраното богатство в наблюдение, в разкриване на живота и пътя на човека, писателят, струва ми се, би казал по-съществени съображения и открития по въпросите, които днес ни вълнуват. Той би се доближил с по-голямо право до вътрешния смисъл на такива проблеми, като връзката на реализма със социализма в миналото и днес, съдържанието и формата на художественото произведение, метода и мирогледа, положителния и отрицателния герой, езика и стила, с една дума, би могъл да разкрие част от истината за творческия процес, което понякога избягва от съзнанието на специалиста—критик, теоретик и литературен историк.

Няма съмнение, че без марксистко-ленинска идеология, без ясни естетически и социални възгледи, писателят не може да се справи с крайно сложната карта на действителността, да твори и едновременно да проверява правилността и правдивостта на това, което изобразява, образите, характерите, отношенията, целия сбор от въпроси, които се роят в главата му като пчели около кошер. Социалистическата идеология за нашия социалистически писател би трябвало да се смята като нещо основно, решаващо за неговото творчество. Той ще прави грешки — защото теорията не може да го направи безпогрешен — но ще се учи от грешките си и ще върви напред.

Един наш писател, автор на солидни романи, казваше веднъж, че литературно-критическите проблеми и потопът на естетически формули затрудняват неговото творчество. Защото, наместо да се учи от живота, от неговото богатство, неволно се превръща в теоретик-естетик, в изследвач на идеи и идейни формули, преди наблюденията му да са преминали в царството на образите, на правдивото изобразяване на действителността.

Разбира се, ние не можем да се съгласим с такъв възглед и не можем дори да си представим, че литературата може да съществува без литературно-естетическа критика, която е въздуха, атмосферата на нейния живот и битие. Литературната критика е огромен фактор в творческата дейност на писателя, изобщо фактор на литературното развитие.

---

[1] Отговор на точка 10 от Упътването на Съветския комитет на славистите: „Какво е значението на класическото наследство за развитието на социалистическия реализъм в отделните славянски страни?“

Литературата е сложна човешка дейност. В нея се отразява живият живот в непрестанно движение. Тя, разбира се, не може да обхване всички явления, но писателят има дар да синтезира и обобщава, да открива характерното и трайното, което му помага да отвори богатия Сезам на човешката действителност, да покаже човешката правда. Стара истина е, че литературата е учителка на живота, но тя е учителка, когато разкрива пътя на усъвършенстването на човека като морална личност, когато показва грешките и пороците на времето, когато рисува епохата в нейното мозаично многообразие. Без тези свои качества тя не само не може да движи възпитанието на обществото, но става спирачка на обществения прогрес.

Литературата съществува чрез многообразието на поетическия образ. Поетическият образ от своя страна, бидейки по-близо до живота, но показвайки го в по-хубава форма, помага да разберем, да обхванем света в по-широк мащаб, да потънем в неговата безкрайност.

Още Гьоте е казал: „Всичко е образ“, т. е. всичко се изменя според нашия поглед, според нашите представи за света и нуждата да го познаем не само чрез интелекта, но и чрез чувствата. Образът е най-древната форма и израз на необходимостта човек да се постави лице с лице срещу реалността, да разгатне тайната на явленията, като ги свързва и развързва. От това те стават за него по-ясни и вече не го заплашват с нищо, не хвърлят неговото първично съзнание в тревога и страх. Наопъки, той се чувствува защитен от заплахата и страха пред неизвестното. Когато пещерният човек е рисувал върху камък образа на сърната или е сравнявал облака, който праща дъжд, с кравата, която дава мляко, — той е правил първите стъпки към познаването на реалния свят.

Писателят отразява в своите произведения живота в най-широкия смисъл на думата — живота на хората, на природата, човешките действия, желания, добродетели, пороци и страсти — със средствата на художествения образ, който синтезира, обобщава, свързва явленията, нещата, постъпките, цялата сложност на душевните преживявания, за да покаже колко той е многообразен, изменчив и стремителен. Аналогиите и разликите в структурата на художествения образ създават богатството на езика и стила като отражение на вътрешния лик на човека, възприемането на сложността на явленията, на самата действителност като люлка на всичко съществуващо.

Как всичко в действителността се мени! Но да намери координатите на времето, дълбоките корени на развитието, да обобщи многообразните форми и психически прояви — ето задачата на писателя и това той постига въз основа на образното богатство.

Създаването на художествените образи в литературата — дали са те сполучени или не — зависи от мирогледа, както и от метода. Между мирогледа и метода съществува очевидно влияние — нали те съжителствуват в една и съща глава — и това се отразява върху творчеството на писателя. Съществува сериозен спор за значението на метода и мирогледа в процеса на литературното изобразяване. Някои социологически преувеличения в художественото произведение, струва ми се, са отражение на мирогледа — докато рискът за затваряне в психологизъм иде от метода. Зависи от таланта на художника да постигне единство и хармония в диалектическата природа на тия два принципа — мироглед и метод.

Взаимодействието на мирогледа върху метода и обратно е повече от сигурно и това се наблюдава на всяка крачка в писателската работа.

Всеки писател ще потвърди този принцип, макар той да не е още узаконен в литературоведческата наука.

Само така ние можем да разберем подходът на писателя към живота, към безкрайната панорама на действителността: тук действуват две „сили“, които взаимно се допълват. Нека се стремим това въздействие да бъде чисто от преувеличения и неправдивост по линията на мирогледа, от принизеност и немощ по линията на метода: колко аварии са се получили на тази почва!

Писателят се бори със себе си и своя материал, бори се отчаяно, тъй като разположението на този материал изисква прозорливост, архитектурно умение, психологически похват, познаване на словото като инструмент за единение и духовно сродство с читателя, с народа. Така например спорът за положителния и отрицателния герой не е спор само естетически, а по-скоро спор за изграждането на жизнения материал. Спор за обществената значимост на положителното и отрицателното в живота.

В Дневниците на братя Гонкур от средата на миналия век срещаме изповеди на голям брой писатели от различни направления, които еднакво презират „буржоазията“, ненавиждат „буржоата“. Буржоазията в този период е вече достатъчно загнила, за да им вдъхне доверие, затова творческата съвест и морал на тия писатели (на голяма част от тях) се насочват към отрицателните явления на буржоазния живот.

Буржоазният живот, и тогава и днес, изобилствува с отрицателни „герои“, рожби на буржоазния живот, с насилие от най-различен род, несправедливост, грабителство, измама, убийства, жестокост, с една дума — истински ад за милиони човешки същества, извън облагодетелствуваните. . .

Така критическият реализъм можа да отрази голяма част от покварата на капиталистическия строй (защото можеше да създава типични положения), да разкрива грозотата на буржоазната обществена система, където, според пословицата, „човек за човека е вълк“ и където човекът-инвидидуалист напомня карикатура от рода на Нехлюдов у Лев Толстой.

Маркс и Енгелс първи посочиха прогресивния характер на писателите критически реалисти, като Балзак, Стендал, значението на античния реализъм на Сервантес и Шекспир за развоя на човешката култура. „Сега чета Дон Кихот“ — пише Маркс на Енгелс. Енгелс нарича комедиите на Шекспир „божествени“. Изхождайки от значението на литературните факти, Маркс стига до заключението: „Сега самата история е съдия, а изпълнител на присъдата е пролетариата“. В спомените на Лафарг се казва: „Маркс знаеше наизуст Хайне и Гьоте. Четеше в оригинал Есхил и смяташе него и Шекспир като двама най-велики драматически гении, каквито изобщо е раждало човечеството“.

Става ясно значението на критическия реализъм в 19 век и неговото значение за разобличаването на буржоазния строй. Писателите, кой повече, кой по-малко, засягат недъзите на живота в този период и допринасят за създаване на обществено мнение, враждебно на капиталистическата грабителска система, най-вече в средата на работническата класа.

В съвременния социалистически свят и на първо място в Съветския съюз, поради премахването на частнокапиталистическата система, голям брой пороци и престъпления от буржоазната епоха са отпаднали, например процесите за неиздължени заеми, протестирани полици, спорове и убийства за наследство, за мера, за парче земя, тия хилядолетни останки на феода-

лизма и капитализма, макар че пълното им ликвидиране не е възможно, освен чрез системно възпитание.

Значи ли това, че в социалистическия живот всичко е гладко и чисто като пролетен извор?—Не значи. В човешката душа стават процеси, които пораждат вътрешни противоречия и конфликти, макар и поради незначителен повод, достигащи често до трагична развръзка. Елементи на хулиганщина, на измама, присвояване на социалистическа собственост, превишаване на власт и други.

Максим Горки в своята реч пред първия конгрес на съветските писатели (1934) говори за новата култура, която цялата маса на съветския народ е призована да твори. „От тук следва — продължава Горки, — че отговорността за грешки, нередности, за изоставане в работата, за всички прояви на еснафска пошлост, подлост, двоедушие, безпринципност се възлага на всички ни и на всекиго поотделно. . . И значи ние ще трябва да изработим система на социалистически морал, регулатор на нашата работа, на нашите взаимоотношения".

Творчеството на Маяковски, както е известно, засяга еднакво и положителния, и отрицателния герой в съветското строителство и живот. Той е обаче социалистически реалист и неговата критика е от по-друг характер в сравнение с писателите критически реалисти. Защото това, което те не знаеха, той го знае — новата ера на човечеството, комунизма. . . Той казва:

С небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви . . .

Защото това, което те не чувствуваха, той го чувствува. Той казва:

Мастера,
а не длинноволосые проповедники,
нужны сейчас нам!

Маяковски бе поет на новата социалистическа епоха, чието начало сложи Великата октомврийска социалистическа революция: поет, органически свързан с нейните задачи и идеали. Ако проследим развитието, ще видим отражението на неговата поезия в най-широк мащаб, неговото огромно влияние върху освободителните идеи в света, върху поезията на революционните поети.

Безспорно социалистическият реализъм бе длъжен да се справи с тия недъзи на личния и обществен живот и, доколкото литературата е ръководен орган в създаването и възпитанието на новия човек, на новия живот, да изработи своя теория, своя програма на действие, да отговори на редица въпроси, засягащи неговата същина.

Не по-малък спор повдига в средата на критиците въпросът за съдържанието и формата на художественото произведение: какво е съотношението между тях? Форма или съдържание? Съдържание или форма? Каква е връзката между тия две категории? Писателят рядко се запитва за същността на проблема, защото у него съдържание и форма се изграждат едновременно. Доколкото писателят е на ясно по отношение на сюжета, на фабулата, на идеята и езика, доколко той е живял с тия въпроси, дотолкова успехът му ще е сигурен—защото покрай всичко друго той има вроден инстинкт към тия най-важни страни на художественото творчество, които не винаги се покриват с творчески разсъждения. Не теорията съз-

даде Пушкин, макар че Пушкин внесе не малко нови теоретически принципи в литературата.

Главната заслуга на Пушкин бе „реформата“ на езика — превръщането на народния език в художествен материал и от там в приближаването на литературата към народния живот, към създаването на образцови реалистични творби. Значението на Пушкин като изразител на руския дух, създател на литературния руски език е валидно до днес и ще бъде валидно винаги, докато съществува народ и народна реч. Приобщаването на поетическото и литературно творчество към простонародния език, към говоримата граматика е от огромно значение за изграждането на литературата като правдиво отражение на действителността. Езикът е основният материал за създаването на цялата сграда на литературното произведение, камъните, цимента, тухлите, кофража — и после прозорците, които гледат към света! Така се разкриват неизгледните далечини на живота, на материалния свят, човешките страсти, борби, радости и беди, на оня океан, живота, който все още великите гении не са напълно пребродили!

Съвсем правилни бяха думите на Н. С. Хрушчов към писателите за необходимостта да бъдат в най-голяма близост с живота на народа, да се борят за създаването на щастлив живот за човечеството, на мирно съжителство между народите. От първия ден на своето зараждане съветската литература се е ръководила от тия основни принципи.

Развитието на съветската литература и на социалистическия реализъм вървеше равномерно до XX конгрес на КПСС, когато някои божем интелигентски и писателски среди на Запад, в Полша и Унгария взеха рязко отрицателно отношение към съветската литература и социалистическия реализъм.

Какви светкавици над Европа! Какъв взрив на старите предубеждения, на злобата и омразата на миналото срещу бъдещето! Какво забележително е дала съветската литература за един период от 40 години? — съскаха рицарите на реакцията на Запада.

Искаха да отрекат метода на съветската литература, да се върнат към „свободата“ (изгубената свобода на разкоша, на безделието, на духовната опустошеност, на безотговорната словесна еквилибристика). Но — възразяваха им благоразумните — възможно ли е това?

Все пак дискусиите у нас и в други народнодемократични страни показаха, струва ми се, слаба организация, не особено високо теоретическо равнище и случайност. Не бе разкрита докрай същността на спора, неговата политическа и философска острота, затова и самият спор не преживя себе си. Той впрочем не е завършен и новите битки обещават да издигнат по-високо знамето на марксистко-ленинската мисъл.

Затова ние трябва да се подготвим. Славистичният конгрес в Москва ще бъде голяма крачка за изясняване на редица възлови въпроси, исторически спорове, дори обикновени понятия, за поставяне литературоведическата наука на здрави основи. Защото не знам дали не е прав съветският учен И. И. Виноградов, който в своята книга „Проблемы содержания и формы литературного произведения“ констатира „извънредна объркаността в употребата на термините (и може би не само на термините! — Л. С.) — такава обърканост, която вече отдавна е призната като истински бич в нашата литературоведческа наука, но която за сега не е възможно да се избегне“ (Изд. Московского университета, 1958 г.).

Излишно е да правим апология на съветската литература — този въпрос е разрешило съвременното културно човечество, което в своето мнозинство я приема като най-богата идейно, най-напредничава, най-хуманистична литература на нашата епоха.

В атаките срещу съветската литература имаше непознаване, предубеждения, лоша съвест, а главно — злоумишленост и реакционна ярост.

Непознаване на редица творби, оставили дълбоки следи в душите на милиони читатели: „Сестри“, „Ходене по мъките“, „Деветнайсета година“, „Петър Първи“ от А. Н. Толстой, „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ от М. Шолохов, „Разгром“ от Фадеев, „Цимент“ и „Енергия“ от Ф. Гладков, „Железният поток“ от Серафимович. И още колко неспоменати! А поезията? Блок, Есенин, Маяковски — какво великолепно начало! После — Багрицки, Асеев, Тихонов, Тичина. . . Нови и нови творчески поколения, възпитани в строгата школа на Пушкин! Само защото са много Пушкиновци, затова Пушкин остава пръв!

Времето тече. Идва Великата отечествена война.

Писателите са на фронта или пишат за фронта. И все пак — каква огромна литературна жетва! Буржоазните идеолози от Запад смесваха своите политически антипатии с художественото и идейно богатство на съветската литература.

За тях е особено ненавистен патриотизмът на съветската литература, нейния интернационализъм, борбата ѝ срещу империалистическото насилие, срещу агресията и колониалната експанзия, защитата ѝ на поробените народи, на потиснатия човек, на всички хуманитарни принципи, които разкриват пътя към прогреса, мира и щастието на човечеството.

Затова представителите на старото, на консервативното и плесенясалото в живота сред интелигенцията се нахвърлиха срещу метода на съветската литература — в него те видяха главната пречка за своите реставраторски цели.

Какво представя от себе си социалистическият реализъм? — питаха се те. Как е възникнал — като „школа“, „направление“, „мироглед“? В тези понятия се обърква западното съзнание, лишено от всякаква представа за десетилетната роля на този метод, органически свързан с идеите на марксизма-ленинизма, с изграждането на новия социалистически и комунистически живот.

Положително е, че съветският и изобщо социалистическият живот, психика, възпитание, култура, идейност не може да се разкриват и създават със средствата и целите на критическия реализъм. Не е възможно от друга страна, социалистическият реализъм да бъде анулиран, както не е възможно например да се премести един континент или да се върне назад една епоха, която се развива бурно и стремително.

Трябва да се приеме действителността. А каква е тя, що се отнася до социалистическия реализъм, ако не да помага в изграждането на социалистическата култура, на структурата на новия човек, на неговата душевност, интереси, партийност на чувствата и мислите, на борбата му за комунизъм? С една дума, да укрепва духа на освобождение от „еснафската пошлост“ и всички мрачни предрасъдъци на миналото, да създаде „кодекса“ на нови отношения между хората, отношения на разум, съзнание и душевно благородство?

Значението на метода на социалистическата литература с времето ще расте и ще се развива, ще се обогатява с нови форми, жанрове, чужд на догматична скованост, защото, доколкото я има, и самата литература, създадена под нейно влияние, ще бъде неправдоподобна и скована, чужда на правдата на живота. Писателят впрочем си позволява свободата да преодолява догматизма, което е неизбежно по законите на художественото творчество: панорамата на живота е широка и тя трябва да се обхване от много страни. И тук именно се проявява ръководната роля на мирогледа, който му показва следите на жизнената правда.

Мирогледът, като главен двигател на художествената воля, помага на писателя да бъде верен на действителността, на нейните тенденции, да види отвъд всекидневието онова ново в живота, което утре ще бъде ме-

родавно и само по себе си по-добро от днешното.

И тъй, социалистическият метод в литературата според опита на писателя, има двояко значение: да жигосва отрицателното, изостаналото, бездейното, бедното по дух, от една страна — и от друга — да показва в ярки образи високата морална сила и красота на човека-строител на новото общество, без да го идеализира, с неговите човешки слабости, жизнен опит, романтика. Едно ново общество не се строи лесно: превъзпитанието върви бавно, наследствените пороци не се изживяват лесно. Колко трудно се създава новият социалистически човек! Тук работата на писателя добива особена важност, огромно значение.

Можем ли в процеса на това създаване на новото в нашето социалистическо общество, на социалистическото изкуство да се учим от старите майстори, от класиците-реалисти, например от такива наши писатели като Ботев, Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Яворов — можем ли и трябва ли онова, което е интересно у тях като метод, като литературно изкуство да ни послужи за прогреса на съвременната литература?

Струва ми се, не би се намерил разумен критик, който би отрекъл тази проста истина, защото това би значило да отрече самият процес на литературното развитие, основите на марксистко-ленинската литературна наука.

Епохите се менят, но остава литературата като документ на жизнения процес, на обществените явления, на човешкия живот с неговите радости и страдания, любов, омраза, борби, войни и революции. . . Могат да се правят аналогии при изучаването на даден период с друг период, ако щете и с нашата, социалистическата епоха.

Менят се и хората, като от един по-нисш стадий на развитие при капитализма преминават към по-висш стадий при социализма: но кой може да каже, че връзката на отрицателните обществени явления между тях се е прекъснала? Че от едната страна имаме на сто процента старо общество и от другата — на сто процента ново общество? Ако хората се раждаха на серии и можеха да преминат един общ режим на възпитание, може би щяха да създадат такава непроходима стена между две епохи. Но те се създават при най-различни условия, с различни наследени черти, с различни стремежи, морал, наклонности — независимо от идеологията им — и в такъв случай можем да се съмняваме в ненужността да се учим от старото.

Ленин гениално сочи пътя на новата култура. Пролетариатът, според него, е законен наследник на цялата култура на човечеството и може да използува здравото, прогресивното от нея за изграждането на новия социалистически строй. Маркс нарича античното гръцко изкуство „пролетта на човечеството“, говори за цяла редица писатели от неговата съвремен-

ност, за реалистично показване на живота, за тяхната критика на обществото.

Както е известно, Пушкин усвои някои поетически форми от класицизма (поема, ода, балада, сонет, идилия и пр.), но не формално, защото той вля в тях руско национално съдържание, постигна единство между съдържание и форма. И други поети преди него (Ломоносов, Державин, Рилеев) използуваха тия поетически форми, но не умееха да ги оживят със собствен душевен и поетичен материал, защото заедно с формата взимаха от вън и чуждото съдържание.

Като вля в тия форми на западния класицизъм ново, руско народно съдържание, Пушкин извърши огромен скок в руската литература, обогати я с образи, сюжети, положителни и отрицателни герои в цяла редица творби като „Евгени Онегин“, „Борис Годунов“, „Дубровски“ и други, с които руската литература с право се гордее. Това, което получи от западния класицизъм, Пушкин го върна като богато наследство на човечеството.

Цялото литературно наследство е за нас материал за изучаване и към него ние можем и трябва да прибягваме всеки път, когато търсим най-доброто от това наследство, било като пример или аналогия.

3

И така, в нашата съвременна социалистическа литература твърде правилно и основателно се поставя въпросът: можем ли и трябва ли да се учим от реализма на нашите класици?

В една анкета на списание „Пламък“ от миналата година аз казах: „За писателя-социалистически реалист няма друг избор: от стария реализъм той може да се учи, да се учи непрестанно, но правдата на живота в новото общество той може да изрази само чрез метода на социалистическия реализъм“. По-нататък повтарям същата мисъл: „Струва ми се, че (заобикаляйки догмите), трябва да се върнем към простите закони за отразяване на жизнената правда, създадени от великите предшественици.“

В тези положения има известна противоречивост и затова съветският критик Д. Тамарченко („Звезда“, кн. 9, 1957 г.), като анализира тия изказвания, твърди, че щом „трябва да се върнем към простите закони, и прочие — на дело отричаме социалистическия реализъм.

Така ли е всъщност? „Да се върнем“ не значи да се откажем от новото, за да се върнем към старото. Значи чисто и просто да се учим от реализма на майсторите в името на новото и в такъв случай няма никакво отричане на социалистическия реализъм.

Ние у нас не сме имали дискусия по проблемите на реализма, а само отделни изказвания, без доказателствен материал, с характер на парадокси, на случайни хрумвания, които бяха подхванати от някои наши усърдни любители на безцелни спорове.

Вижда се, че др. Тамарченко искрено се е вълнувал от нашите „грешки“, макар че те не са от такъв трагичен характер, че да спрат правилното развитие на литературата.

Българската литература винаги се е отличавала с народностния си характер, със своя демократичен дух. Самият факт, че Белински, Чернишевски, Добролюбов, Херцен влияеха върху формирането на политическия и литературния мироглед на Каравелов и Ботев, ни убеждава както за

характера на това влияние, така и за особеностите на критическия реализъм на тези писатели.

Влиянието на Ботев специално трябва да се отбележи като изключително за развитието на реализма в периода на буржоазната монархия, когато цяла редица писатели продължават реалистичната традиция в литературата. Поезията на Ботев продължава своята роля на възпитател на революционно-демократичните чувства на българския народ. Неговите песни са популярни като народни песни и се пеят и декламират в цялата страна. Те станаха мощно оръдие на социал-демократическата партия на Благоев и Димитров в борбата ѝ срещу монархията и буржоазно-капиталистическата експлоатация („Към брата си“, „Борба“, „Патриот“). За патриотичното възпитание на интелигенцията, за нейното прогресивно развитие допринесоха „На прощаване“, „Хаджи Димитър“, „Гергьовден“. . . Почти няма по-значително народно движение, което да не е импулсирано от безсмъртните стихове на Ботев:

Тоз който падне в бой за свобода —
той не умира . . .

Ботев смяташе, че главна длъжност на писателите е да разкриват в правдиви черти живота на народа, неговото безправно положение и необходимостта от борбата за освобождение. Той отхвърляше решително принципа „изкуство за изкуството“ и заедно с Белински смяташе, че изкуството не може да бъде освен реалистично, понятно за народа.

Като социалист-утопист той вярваше в световната революция. В „Символа на вярата на българската комуна“ той казва: „Вярвам в единната обща сила на човешкия род на земното кълбо — да твори добре. И в единния комунистически обществен порядък — спасител на всички народи от вековния гнет и страдания чрез братски труд, свобода и равенство“.

Под влиянието на социал-демократическата партия на Благоев в творчеството на значителна част от българските писатели в тази епоха (особено през 90-те години на миналия век) реализмът в литературата взима господствуващо положение. Предимно в творчеството на Иван Вазов, Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, А. Страшимиров, Елин Пелин и други писатели реалистичният художествен метод се налага. В разказа, в романа, в обществената сатира, в драмата тия писатели внасят цяла редица нови художествени средства, ново отношение към действителността, която се подлага на жестока критика. Те създават образци на реалистичен стил, на художествени образи, на свое, своеобразно за всекиго, изобразяване на явленията в живота, показ на обществените недъзи, смелост на концепцията, решителност в критиката.

Повечето от разказите на Иван Вазов от този период, на Елин Пелин, на А. Страшимиров, фейлетоните на А. Константинов и особено „Бай Ганю“, гражданската поезия на Ц. Церковски, П. К. Яворов отразяват този подем на реализма в българската литература, неговия разцвет.

Макар че условията на живота в буржоазната „демокрация“ са съвсем различни от нашите, социалистически условия, има, струва ми се, елементи, от които ние можем да се поучим. Смеейки се презглава за странните постъпки на Бай Ганю — този основоположник на буржоазното хищничество, на незачитане на всякакви обществени норми, на обирничество на държавния бюджет и пр. — ние можем да намерим в съвременността далечни аналогии, с които сме длъжни да се борим.

Реализмът на предшествениците, на писателите с честна мисъл, ни помага не само да се опознаем с техния творчески опит, техническо и идейно майсторство, но едновременно да се възпитаваме въз основа на тяхната критика спрямо своето време и порядки. От чуждите грешки ние можем по-ясно да осъзнаем нашите собствени недостатъци и изобщо да видим какви не трябва да бъдем.

4

Социалистическият реализъм е безспорно най-значителното явление в областта на литературата и изкуството, най-голямата придобивка на новата култура, на революционното преустройство на живота. В него се отразява развитието на социалистическата действителност в пълнота и многообразие, социалистическият човек в неговия устрем към по-добър, по-честит живот.

Непрестанното приобщаване на работническите колективи към въпросите на литературата, тяхното живо участие в творческата работа на писателя, тяхната критическа заинтересованост от това, доколко той е изобразил живота, доколко е постигнал жизнената правда — ето най-хубавият резултат!

Възпитанието на човека със средствата на изкуството — мечта на най-гениалните люде от античната древност до нашия век — тази е великата цел на социалистическия реализъм, неговото всекидневно, жизнено съдържание.

Създаването на социалистическия човек е трудно дело, защото заедно с марша напред трябва да се разбиват наследени еснафски останки от миналото, невежество, атавизъм. . .

Врагът атакува жизнената сила на социалистическия фронт — литературата — като сила, която организира общественото съзнание, формира умовете и душите, говори на сърцето.

Колкото общественото съзнание е по-здраво, духовните сили—по-крепки и сърцето — по-будно, толкова по-лесно проповедниците на ревизионизма от Запад ще се намерят пред разбити илюзии.

Социалистическият реализъм расте заедно с прогреса на общественото съзнание, с творческото богатство на литературата, с опита на писателите.

Ние трябва да съзнаваме, че носим отговорност за чистотата на метода, както носим отговорност за толкова други основни фактори в живота на нашия строй — партийността, борбата за мир, идеала на комунизма.

Критиката откъм империалистическия пропаганден център срещу социалистическия реализъм е критика срещу успехите на социалистическия лагер, опит да се вкара троянския кон в неговата непобедима крепост. За нас, които познаваме жалкото състояние на западното буржоазно изкуство, тая критика няма и не може да има значение, тя си остава като израз на последни конвулсии на една залязваща култура.

В буржоазните и капиталистически страни обаче съществува голяма прогресивна литература, която, както ни учи Ленин, отразява духовните интереси на демократичните и пролетарски слоеве, възпитавайки ги в социалистически дух, в борба за последната разплата. За тях, за тия писатели, е от голямо значение контактът с реализма на класиците, с тяхното отношение към действителността, с творческите закони, които използват, с техните методи на наблюдение, типизация, разгръщане на психологическия материал. Без тази връзка би ли имало някакво плодотворно

развитие за прогресивната литература на Запад? При това едно развитие, което за всяка отделна страна е въпрос на национална гордост. Без този вдъхновяващ досег с реализма на предшествениците трудно би се създала основа за изкачване на по-високо стъпало, за създаване на революционна литература от периода на империализма и пролетарските революции.

Славянските литератури днес проправят път към бъдещето и затова връзката им с творчеството на класиците е връзка на единство с народа и народната почва. Най-ярък пример ни дават руската и украинската литература, пример на любов и вярност към наследството на творците-предшественици. Кой би казал, че творческият пример на Пушкин и Лермонтов, на Гогол, Тургенев , Лев Толстой, Чехов, Горки, на Шевченко и Леся Украинка, Иван Франко и Коцюбински е забравен, че интересът към него е намалял? Напротив! Интересът към него се е увеличил многократно и в това може би състои дълбокият смисъл на родство и слава между настоящето и миналото.

*

В тези мисли няма нищо необикновено. Те са резултат на другарски разговори и в тях социалистическият реализъм като метод на съветската литература, изобщо като метод на всяка революционна литература, заема централно място. Ние смятаме, че схоластичните и догматични схеми около този метод затрудняват неговото разширяване и разцъфтяване, за да може той да отрази великото богатство на новия живот. Рамките на идеологията на марксизма-ленинизма дават широк простор за създаване на разнообразна и богата по съдържание и форми литература, каквато може би човечеството до днес не е запомнило.

Социалистическият реализъм ще расте и ще се развива в борба срещу недостатъците и слабостите на общественото възпитание, за възхода към зората на комунистическото утре.

В това отношение творчеството на класиците играе и ще играе роля на заряд, който тласка творческия процес все напред и напред, към нови и още по-ценни художествени открития. Към тях ние с пълно право можем да приобщим такива майстори на словото като М. Горки, А. Н. Толстой, М. Шолохов, А. Фадеев, Ф. Гладков, Макаренко и други, които са най-близко до класическия опит и са черпили от него хубави примери.

☆

СТОЯН КАРОЛЕВ

ТИПИЗАЦИЯ И ИДЕЙНОСТ

1

В естетиката и по-специално в литературната теория понятието типизация се употребява в различен смисъл, с различен обсег. Най-често то се свързва с характеристиката на героите в белетристиката, драмата, стихотворния епос и означава създаване на типове, т. е. на герои, характерни представители на своята среда и класа, на своя народ. Но да се създаде един тип означава не само да се разкрие социалната същност на героя, а и да се очертае цялото му индивидуално своеобразие. Следователно типизацията включва в себе си и индивидуализацията. Наистина в литературно-критическите статии често се говори отделно за индивидуализацията, за да се подчертае относителната самостойност на формата и по-специално на конкретно-индивидуалното в типа. Това обаче не означава, че индивидуализацията се извършва отделно, след като авторът е „разкрил“ типичното у своя герой. Такава „допълнителна“, „лоша“, според думите на Енгелс, индивидуализация в никой случай не може да оживи схемата, мъртвата абстракция. Единството на индивидуално и типично в характеристиката на героите е не само краен резултат, то е единство и на самия творчески процес.

Индивидуализацията всъщност представлява една от страните на единния процес на типизацията. Това естествено не заличава нейната относителна самостойност.

Но обсегът на понятието типизация е широк и в друг смисъл. За типизация ние говорим не само с оглед на героите, на характерите в епоса и драмата, но и с оглед на художествения образ изобщо. Терминът типизация се употребява нашироко, за да се означи своеобразното обобщение, присъщо на изкуството. В този смисъл то обхваща всички видове и жанрове изкуства, а в границите на даден вид и жанр — всички негови елементи. Например в белетристиката типизацията обхваща и характерите, и сюжета, и композицията, и езика, без , разбира се, да е равна на техния прост, аритметичен сбор. Най-общо казано, типизацията е разкриване на същностното, закономерното в явленията, които са предмет на познание в изкуството чрез конкретно-индивидуалното и съзерцаемото. Следователно тя засяга и същността на изкуството като познание, и неговата специфика като особено, своеобразно познание.

С развитието на изкуството през различните исторически епохи се развива и съществено се променя и типизацията. Макар че художествените образи например от античността до наши дни все ни разкриват

характерни страни от живота на човека и обществото в конкретно-нагледна форма, те са създадени по различен начин. Така в древното класическо изкуство голяма роля играе идеализацията. А съвременното реалистично изкуство, както е известно, е чуждо на идеализацията и доколкото тя намира място в него, влиза в разрез с правдата, накърнява художествения образ. Дори, без да се правят специални анализи очевидно е, че типизацията в изкуството на критическия или социалистическия реализъм дълбоко се различава от типизацията в античното изкуство. Но не само от нея, а и от типизацията на класицизма, романтизма, сантиментализма, натурализма и пр. Главно от характера на типизацията се определят (естетически) направленията в изкуството. На всяко от тях е присъщ свой начин на художествено обобщаване, т. е. свой метод. Когато говорим за метод, ние имаме предвид преди всичко именно принципите на типизация, на художественото обобщение. Тези принципи характеризират предимно един или друг творчески метод, а не например художествения език. Наистина, ако се вгледаме в езиковите изразни средства на типичните представители, да кажем на романтизма, ще видим, че въпреки голямото разнообразие те си приличат по нещо. И същевременно, ако сравним тези средства с художествения език на реалистите, веднага ще проличи съществената разлика. Това между другото означава, че когато говорим за голямото, по принцип безпределно стилово многообразие в изкуството на социалистическия реализъм и се борим срещу стиловата монотонност като чужда на това изкуство, не трябва да забравяме все пак, че общият метод дава своя отпечатък и върху художествения език, върху изразните средства, стила в тесния смисъл на думата, без да го стеснява и ограничава. Но тук искам да подчертая друго, — че своеобразието на изразните средства в изкуството на дадено направление е следствие на типизацията, а не обратно — не особеността на типизацията е следствие на изразните средства, въпреки цялата сложност на взаимните им връзки. Следователно именно типизацията трябва да имаме главно предвид, когато характеризираме отличителните белези на дадено направление и на неговия художествен метод.

Напоследък обаче някои теоретици настоятелно и горещо оспорват правото на термина типизация върху огромната част на изкуството от миналото. Особено интересна в това отношение е талантливата статия на В. Днепров „Идеален образ и типичен образ“ („Новый мир“, 1957 г., кн. 7, стр. 218—237). Съветският литературовед аргументирано и убедително доказва, че художественото обобщение в античното изкуство, а също в изкуството на класицизма и романтизма съществено се различава от художественото обобщение в реалистичното изкуство. Той застъпва тезата, че у древните господствува идеализацията, че по-близки до идеализацията, отколкото до обобщаващите обществените отношения типове са художествените образи на класицизма и романтизма, в които се издига на преден план нормативната функция на изкуството. Ето защо, според него, до появата на реализма не може да се говори за типизация; типизацията е форма на художествено обобщение в реалистичното изкуство. По-точно — в критическия реализъм съжителствуват двете форми на художествено обобщение (които естествено също се видоизменят през различните исторически епохи) и вече при социалистическия реализъм напълно господствува типизацията. Тук всяка идеализация е фалшива — освен в балетното изкуство, което представлява някакъв самотен остров на идеалната красота сред океана на типичните образи.

Впрочем да не влизаме в такива подробности, които могат да уязвят тази оригинална статия. Днепров е по принцип несъмнено прав, когато изтъква съществените отлики на реалистичното обобщение от класическото или романтическото, въпреки че неговите естетически характеристики могат да бъдат оспорвани в една или друга точка. Но тук ни интересува въпросът дали тази разлика е основание да се откажем от употребата на термина типизация, когато говорим за изкуството от миналото.

Както споменах, в широкия смисъл на думата типизацията означава конкретно-образно обобщение, разкриване на същностното чрез индивидуалното и неповторимото. А това е специфична черта на изкуството от древността до днес, въпреки всички огромни промени, които претърпява в своето историческо развитие. Следователно, ако се откажем от термина типизация за изкуството от по-далечното минало, ще се изправим пред необходимостта да търсим друг термин за означаване на онова общо, което го свързва с реалистичното художествено творчество от по-ново време. А това едва ли е целесъобразно. . . Типизацията ни сочи спецификата на всяко художествено обобщение за разлика от научното, философското и т. н. Според мен по-добре е да се говори за видове типизация в изкуството на различните епохи и направления. В такъв случай, разбира се, новото, което донася реализмът в художественото обобщение, трябва да се изразява описателно, но мисля, че това неудобство е по-малко.

Тук е необходимо още едно уточнение. Когато говори за идеализацията и типизацията като форми на художественото обобщение, Днепров има предвид изключително характерите в изкуството, а не художествения образ в широкия смисъл на думата. Тук, при характерите, особено ярко изпъква разликата между реализма и изкуството от по-далечните епохи. Нито античното изкуство, нито изкуството на класицизма и романтизма могат да разкрият така социалната същност на характерите, историческата им обусловеност, да обрисуват героите като съвкупност от обществени отношения, с техните дълбоки връзки с обществената им среда, с цялото многообразие на жизнените условия, както е по възможностите на реализма. Несъмнено по-дълбоко вниква реализмът и в разнообразните неповторими прояви на личността, реалистичните характери са по-индивидуални, по-конкретни. А когато говорим за типизация в тесния смисъл на думата — като обрисовка на героите — на преден план изпъква именно всичко това. Ние обикновено не наричаме романтичния герой тип, макар че, ако не друго, той въплъщава в себе си характерни умонастроения, пориви, идеали на времето, на средата си. Ето защо по-голямо основание има да се прикрепи към реализма понятието типизация в тесния смисъл на думата, макар че и тук може да се спори. Но като конкретно-нагледно образно обобщение то е валидно за всички направления и методи. Изхвърлим ли го от употреба, остава открит въпросът за означаване спецификата на всяко художествено обобщение.

Но и в границите на реализма художественото обобщение, разбира се, не е едно и също през всички времена, не е неизменно и застинало. То търпи развитие успоредно с развитието на метода. Един е характерът на художественото обобщение у реалистите на Възраждането, друг е у просветителите през XVIII век, трети — у критическите реалисти на деветнадесетото столетие. Следователно дори като означение само на реалистичното художествено обобщение съдържанието на термина типи-

зация не е еднакво през различните исторически периоди. Но тези значителни различия не ни пречат или поне не трябва да ни пречат да вижданме и общото в обобщенията на реализма.

Ако проследим диференциацията и по-нататък, ще видим, че дори в реалистичното изкуство на даден народ в определено време съществува голямо разнообразие на художествените обобщения, което зависи от разнообразието на творческите индивидуалности. Това са различни форми на реалистичната типизация. Всъщност всеки талантлив художник типизира по свой начин. И този начин на типизация определя до голяма степен отличителните особености на неговото творчество, на неговия стил. Така че литературният критик може да си служи с термина типизация когато разглежда и доколко дълбоко е проникнал писателят в живота, който изобразява, и как е проникнал в този живот. Докато различните видове типизация характеризират метода, различните форми на типизацията характеризират стила в рамките на даден метод.

И най-после типизацията не е една и съща и в творчеството на отделния писател с установен художествен метод. Става дума, разбира се, за истинския творец, който не пише по калъп и затова типизира съобразно с обекта на изображение, без да бъде абсолютно различен в различните си творби. От това разнообразие на типизацията зависи до голяма степен стиловото богатство на неговите творби, което не трябва да се смесва с разностилието. Дори в рамките на отделната творба писателят може да прибегне до различни форми на типизацията при характеристиката на героите. В едни случаи той повече ще заостри, ще си послужи по-широко с художествената условност и измислица, в други случаи ще бъде „по-правдоподобен“, ще се придържа, тъй да се каже, повече към натуралните очертания на първообразите. Тук играе роля естествено и жанрът. Всекиму е известно колко съществено се различава например хумористично-сатиричната типизация от обикновената.

В тази статия аз, разбира се, съм далече от грандиозната задача да разработвам цялостно въпроса за типизацията в различните ѝ обеми и аспекти. Ще засегна само известни страни на реалистичната типизация в белетристиката с оглед на дълбоките ѝ връзки с обективната художествена идейност на творбата, като се основавам върху творчеството на някои съвременни български писатели. Ще имам предвид главно типизацията в тесния смисъл на думата, като характеристика на героите. Но тъй като характерите са централното в една белетристична творба и за тяхното създаване служат всички нейни „елементи“, ще засегна и някои други въпроси на белетристичното художествено изображение. Всъщност типизацията в тесния смисъл на думата само условно може да се разграничи от типизацията като художествено обобщение изобщо.

2

Идейността на художественото произведение не трябва да се смесва с общите мирогледни принципи на автора, колкото и важни да са те за неговото творчество. Всеизвестни и многобройни са случаите, особено в миналото, когато художествената идейност влиза дори в противоречие с едни или други идеологически принципи на автора. Това е вече достатъчно доказателство за разликата между художествените и общомирогледните идеи. Обективната, т. е. осъществената, реализираната в творби художествена идейност произтича от образите, от цялостния им

художествен строй, а образите в изкуството, както е известно, съвсем не могат да се сведат до едни или други възгледи на техните създатели. И когато изтъкваме голямата роля на мирогледа в изкуството на социалистическия реализъм, не трябва да забравяме, че тя е именно ръководна: ориентира, помага на художника да вникне в явленията на действителността, които са негов обект на изображение и познание. И колкото по-дълбоко, по-правдиво отрази той тези явления, толкова по-богата ще е художествената идейност на произведенията му. Но сами по себе си принципите на неговия мироглед не представляват обективната идейност на творчеството му. Те са по-близки до едни или други негови субективни художествени идеи, „вложени“ в дадени творби. Когато обаче тези идеи бъдат осъществени, те, така да се каже, твърде много се разширяват и обогатяват. Пълноценният художествен образ е винаги многоидеен, много по-богат в идейно отношение от творческата концепция на автора. А освен това близостта на субективните художествени идеи до едни или други мирогледни възгледи съвсем не изключва разликата между тях. Изчезне ли тази разлика, ние нямаме и право да говорим за художествени идеи, а само за политически, философски, научни и пр. възгледи. Някои автори постъпват именно така — не говорят за художествени идеи. Но те волно или неволно отричат изкуството като самостоятелна форма на общественото съзнание.

Художествената идейност на творбата е винаги силно емоционална, тя е съзерцаема, защото се проявява в конкретно-нагледна форма, макар да не се постига само чрез простия наглед. И освен това тя е специфична и по съдържание („като такава“), крие се в преживяванията на хората, в техните характери, в отношенията им един към друг и към природата.

Щом обективните, реализирани художествени идеи произтичат от образите, логически следва, че те са в тясна зависимост от типизацията: от нейната правдивост и дълбочина, от нейния характер. Всяко изкуство потвърждава тази истина. Ако авторът не умее да типизира, т. е. да обобщава по своеобразен, присъщ на изкуството начин, неговото произведение ще бъде слабо не само в художествено, но и в идейно отношение. От художника се изисква да вижда, както се казва, скрития смисъл на нещата, да прониква в сърцевината на явленията, които изобразява. Няма ли той тази способност, творчеството му ще бъде плитко, с анемично, ако не и погрешно идейно въздействие. Но от художника се изисква също така да разкрива характерното, закономерното в живота чрез многообразието на неговите прояви. Такъв е законът на типизацията, на художественото обобщение. Ако не умее така именно да обобщава, писателят няма да създаде художествен образ, а следователно ще пострада и идейността на писанията му. Художествената идейност е немислима без богатството на индивидуалното. Липсва ли то, тя губи преди всичко много от своето съдържание. Образът например на един герой ни въздействува идейно не само чрез своята социална същност, но и с индивидуалния си облик, които се намират в неразделно единство. Както е известно, работите в изкуството стоят така, че без разнообразните прояви на конкретното и индивидуалното не може да се разкрие общото и характерното. За разлика от науката в художественото творчество не същностното въплъщава в себе си многообразието на индивидуалното, а многообразието на индивидуалното въплъщава в себе си същностното — разбира се, по-ясно, по-отчетливо, отколкото в явленията на живота.

Ако се накърни индивидуалното богатство на художествения образ, накърнява се и емоционалният характер на неговата идейност. А всеки знае от опит, че идейността на художествената творба е немислима без емоционалната атмосфера, която носи със себе си и с която ни въздейства така непосредствено — не само на ума, но и на сърцето.

Но не само това. Всяко обедняване на индивидуалното богатство и своеобразие на образа накърнява и разрушава неговата красота. Не случайно в науката, която се интересува само от същността, от закона, красотата не съществува като характерна черта на образа и може да бъде само негов страничен елемент.[1] А всеизвестно е какво огромно значение има красотата на художествената творба за нейното идейно въздействие. Без красота художественият образ е немислим, макар същността на явленията, които авторът изобразява, да не е красива, а грозна и отблъскваща.

И най-после, ако пренебрегне индивидуалните прояви на същността, художественият образ би изгубил своята нагледност. А именно нагледността преди всичко прави възможно възприемането на художествената идейност — дори ако се приеме, че не прибавя нищо към нея.

Още Белински посочва, че идеята в изкуството е съзерцаема. А тя е съзерцаема, защото се проявява в конкретно-нагледната форма на образа.

Разбира се, това не означава, че за възприемането на идейността, на смисъла на художественото произведение е необходимо участието само на сетивата. Тук, както при възприемането на обективната действителност, се върви от конкретно-нагледното, достъпното за сетивата към същностното, недостъпното за тях. Наистина този път е значително улеснен от художника, но той трябва да бъде изминат. Останем ли при нагледа, задоволим ли се с наслаждата, която получаваме от формално-живописната страна на художественото произведение, неговият дълбок смисъл ще остане скрит за нас. Или по-точно — ще доловим само нещо от него поради диалектическото единство на форма и съдържание. Но за да ни се открие той в цялата си дълбочина, е необходимо да се замислим върху творбата, да прибегнем до анализиращата и обобщаваща способност на нашата мисъл. Първото впечатление може да се окаже погрешно, особено ако авторът на творбата не се стреми, тъй да се каже, към идейна очебийност.

Такъв автор е например Емилиян Станев. Той не обича да подчертава, да хиперболизира с цел да направи по-очебийна и ефектна своята идея, да изяви по-открито „тайните“, в които е проникнал. Като всеки художник той, разбира се, прави подбор и в този смисъл заостря, но се стреми да разкрие същността на изобразяваните явления в многообразието на техните прояви. Неговите образи са ясни и същевременно многоцветни, многобагрени. Читателят им се любува, наслаждава се от тях — те дават богата храна на сетивата, на емоциите, на въображението. Техният по-дълбок смисъл се разкрива постепенно, в течение на разказа. Но възможно е, увлечени от богатството и красотата на индивидуалното в образа, да не проникнем достатъчно в неговата същност. Това може да стане, разбира се, при повърхностно четене. Вгледаме ли се в творбата, пред нас ще се разкрие нейното идейно богатство.[2]

---

[1] Това не противоречи на истината, че ако художественият образ не съдържа нищо съществено от живота, който отразява, „красотата“ му ще бъде куха, празна, илюзорна.

[2] От казаното не следва, че Емилиян Станев не е допускал никакви идейни слабости в своето творчество. Случва се така, че в стремежа си да обрисува всестранно ге-

С други думи, необходимо е да вникваме в особеностите на типизацията, с която си служи Емилиян Станев, за да прозрем и в идейната стойност на неговите творби. Дори разказите му за животни, от които сме склонни, поради особения им характер, да не изискваме много в идейно отношение, обикновено се отличават с богата идейност. И затова предразполагат към размисъл не само за съществуването на животните. . .

На пръв поглед може да не видим смисъл в един разказ например за гарвани. Какво можем да научим от него? Как протичат обикновено дните на птиците, с какво те се хранят, как отглеждат малките си, какви са „взаимоотношенията“ им с останалия птичи свят и пр. Но такива и то по-пълни сведения можем да получим от други, естествено-научни източници. Къде са тук художественото познание и художествената идейност? Тях ще открием в образите на птичите герои. Като четем за тази гарванска съпружеска двойка ние навлизаме в един своеобразен свят. Авторът всъщност ни рисува един начин на живот и една съдба, в които има нещо много човешко.

Гарваните са важни и мрачни, живеят самотно, от тях бягат другите птици. Печална и дори зловеща ни се струва тяхната участ. Какво убийствено еднообразие! Нищо светло няма в такова съществуване. Дори любовта е тъжна. Гнездото, в което гарваните отглеждат своите рожби, също е неприветливо — грамадно, тъмно, безобразно. Никакъв звук не се чува от него, сякаш малките са мъртви. В грижите си за тях родителите стават „още по-крадливи, още по-чужди за целия останал птичи свят“. А когато ги отгледат, те ги изпъждат далече и остават пак самотни. Оживяват се само при вида на кръв или в мъгливите и дъждовни есенни дни, когато наоколо е мъртвило. Нещо тъжно и злокобно има и в тяхната устойчивост на времето. Животът в градчето тече, хората се променят, стареят, умират, а те остават почти същите.

Мрачен, непроменлив и дълъг живот! Неговото описание оставя у нас тягостно впечатление и същевременно копнеж за „нещо хубаво и светло“. Чрез образите на гарваните авторът ни навежда на размисъл за човешкия живот, отблъсва ни от застоя, от мъртвилото, от цялото това безпросветно гарванско съществуване, вдъхва в душата ни мечта към по-широки хоризонти, жажда за дейност.

Верен на своя начин на типизация, Емилиян Станев не хиперболизира основните черти у своите герои, не ги рисува само с тъмни краски. В тяхната характеристика има и някои по-светли щрихи. Птиците изпитват трайна привързаност една към друга, те са си верни, обичат се макар и с еднообразна и тъжна съпружеска любов. Когато женската пада в комина и загива в зиданата печка на секретаря на архиерейското наместничество, всявайки комичен страх в неговото семейство, мъжкият цяла нощ вика своята другарка, търси я, „лети в бялата нощ като черна сянка“. Минават дни, а той не се успокоява. Такова е неговото отчаяно, безнадеждно грачене, че мъчно се понася. После се изгубва завинаги: „В една мразовита нощ, когато старият бор скърцаше под напора на вятъра, той беше умрял в своето грамадно мрачно гнездо“.

роите, в многообразието на техните индивидуалности той не разкрива достатъчно ясно и дълбоко основните им черти. Оттук и обективистките залитания в някои негови творби. Това са грешки на типизацията, за които той не веднъж е бил критикуван — и справедливо, и пресилено. . .

Тези редове и изобщо описаната мъка на гарвана по тази, с която е живял шестдесет години, ни навяват други мисли: за силата на любовта, която намира място и в сърцата на такива себелюбиви, отчуждени от себеподобните си същества. Така кръгът на идейността, която произтича от образите, се разширява. Такова идейно богатство съдържа всяка истинска художествена творба. Художествената идейност не е никога еднобагрена, едноцветна, тя е многостепенна, богата на нюанси и в известен смисъл неизчерпаема. Пълноценното художествено произведение е многоидейно, в него ние можем да откриваме все нови и нови истини за хората, за живота им, за тяхната душевност.

Това не значи, че идейността на художествената творба няма свое ядро, своя сърцевина, основни черти. В разказа на Емилиян Станев, за който стана дума, основното не е в изображението на дружбата, привързаността, а в описанието на едно мрачно, безпросветно, безкрило съществуване (макар да се разказва за птици). Светлите черти в обрисовката на „героите“ отсенят техния тъмен облик и внасят в него поголяма жизнена пълнота. А това се отразява несъмнено положително върху идейно-емоционалното въздействие на разказа.

Но, разбира се, идейността на художествената творба може да бъде и по-определена, и по-целенасочена, отколкото е в „Гарвани“. Това зависи пак от типизацията — доколко е подчертано, отсенено основното в художествения образ. Ако вземем пример пак из разказите на Емилиян Станев за животни, трябва да посочим творби като „На далечен път“. Тук особено силно е зазвучал един от основните мотиви в произведенията на писателя от този род — борбата за живот. В тежкия полет на птиците през снежните, мразовити дни и нощи към юг, към топлите брегове на Егея има много красота. Тя извира тъкмо от борбата с опасностите по пътя към слънчевия юг. Половината от птиците загиват в тази борба, но авторът е наблегнал не на тяхната гибел, а на стремежа напред. Умората, страхът, временното отчаяние само подчертават този стремеж. И в него ние пак откриваме човешкото. То е най-ярко изразено в поведението на водачите — с тяхната стойкост и самопожертвувателност за колектива.

Всъщност така е повече или по-малко във всички разкази на Емилиян Станев за животни. Поведението, преживяванията, цялостните образи на „героите“ постоянно възбуждат у нас представи и асоциации, които ни отвеждат сред хората. Животните на Емилиян Станев в този смисъл са очовечени. Значи ли това, че те не са верни на своята природа, че писателят ги изобразява неправдиво? — Не, всеки, който е чел тези разкази, добре знае колко точно и убедително описва белетристът животните. Той познава отлично техния начин на живот, навиците им, инстинктите им и ги изобразява вярно и сигурно. Тези разкази на Емилиян Станев между другото ни дават познания за различните обитатели на нашите поля и планини. Само тук-там можем да се натъкнем на някои пресилени, прекалено човешки моменти в разкриването на животинската душевност.

И все пак, въпреки тази, така да се каже, природна достоверност, у животинските герои на Емилиян Станев има нещо много човешко. Откъде произтича то? От сходството между някои инстинкти на животното и на човека? Очевидно това сходство играе роля, но то не е решаващо. Авторът явно е очовечил своите герои, без да нарушава тяхната животинска „мяра“. Нима е възможно това? — ще попита читателят. Напълно. Както е възможно и естествено писателят да одухотворява при-

родата, да я представя едва ли не като живо същество и същевременно да не изменя на нейните обективни форми, краски и пр. , да ни дава верни познания за нея. Такива възможности дава тъкмо типизацията в изкуството, която е немислима без правдата на човешките преживявания. В художественото произведение винаги има отразено нещо от човешката душевност, дори когато човекът не е предмет на изображение. Оттук и своеобразният характер на художествената идейност. Когато писателят пише за животни, той цели не да конкурира на естествоизпитателя или просто да илюстрира научните истини, а да въздейства идейно-емоционално върху читателя, върху неговия морал, върху отношението му към света, към живота. Затова той типизира, създава художествени образи.

За да си обясним, както се казва на школски език, преносното значение, което имат разказите на Емилиян Станев за животни, трябва да имаме ясна представа не само за предмета на изкуството, но и за естеството на художественото обобщение. В художествения образ се разкриват характерни черти не само на едно конкретно жизнено явление, макар по форма типичното да се изразява винаги чрез индивидуалното, единичното. Съдържанието на художествения образ е по-богато от съдържанието на отделното явление, което се изобразява. На тази именно основа е възможна онази всекиму известна особеност или закономерност на изкуството: чрез изобразяването на съвсем дребни, обикновени явления да се достига до дълбоки истини за човека и обществото. Оттук и голямото идейно въздействие на талантливото художествено творчество и в случаи, когато на пръв поглед може да ни се стори, че е лишено от по-съществени проблеми. Всъщност всеки художествен образ има „преносно значение“. И това значение може да е такова, че изображението на животните да ни пренася сред хората, да буди у нас дълбоки размисли за техния живот.

А в баснята се отива още по-далече — животните са само средство за изобразяването на човека. Тук авторът изменя и на тяхната животинска „мяра“, макар добрият баснописец да не приписва произволно едни или други черти на героите, както често се случва напоследък у нас. Особените идейно-възпитателни цели на баснята се постигат чрез особена форма на типизацията. Тук огромна роля играе художествената условност, за която ще стане дума и по-долу.

Разбира се, разказите на Емилиян Станев за животни не са най-силните в идейно отношение негови творби. Но те убедително опровергават някои опростителски разбирания за художествената идейност и същевременно нагледно илюстрират характерни особености на художественото обобщение.

*

И така, идейността на художествената творба зависи от силата и дълбочината на типизацията. Колкото по-дълбоко е проникнал писателят в живота, който изобразява, колкото по-значителни са неговите художествени обобщения, толкова по-голяма ще е идейната стойност на тези произведения. Но за тази стойност е от значение не само дълбочината, а и формата на типизация.

Както вече беше споменато по-горе, разлики във формите на типизация има не само у различните автори, но и в творчеството на даден

писател. Тук си казват думата замисълът, жизненият материал, жанрът. Съвсем очевидно е например, че за да се създава сатира е нужно специално умение да се типизира, в което голяма роля играе силното заостряне, хиперболизиране на характерните черти. И ако авторът не е овладял тази особена форма на типизацията, той не би могъл да напише сполучлива хумористично-сатирична творба, ще претърпи не само художествен, но и идеен неуспех, колкото и правилни да са неговите изходни идейни позиции.

А дори и в рамките на жанра писателят може и трябва да си служи с разни форми на типизацията съобразно с явленията, които отразява, и със своите художествени цели. Успехът му до голяма степен зависи именно от това — доколко формата на типизация ще съответствува на обекта на изображението и художествения замисъл.

Несъмнено е например, че Светослав Минков не типизира по един и същ начин в „Това се случи в Лампадефория“ и в „Алхимия на любовта“, макар и двата разказа да са хумористично-сатирични по жанр. И това е напълно естествено. В първия случай авторът желае да заклейми един стопански ред и неговите „мъдри“ крепители, да жигоса, морално да унищожи, а във втория случай изобличителните му намерения съвсем не са така убийствени. Ето защо в разкази като „Това се случи в Лампадефория“ белетристът прибягва до изключителното, невероятното, фантастичното — и в сюжета, и в образите на героите, — а в произведения като „Алхимия на любовта“ не употребява такива средства. И осъществяването на неговите идейни задачи е в тясна зависимост от това доколко правилно е избрал формата на типизация и как си е послужил с нея.

Върху характера на типизацията слага естествено своя ярък отпечатък и творческата индивидуалност. Мнозина в нашата литература са изобразявали същите явления, които изобразява и Светослав Минков. Но никой не си служи така с фантастичното, невероятното, парадоксалното, както си служи той. И в областта на типизацията авторовото своеобразие играе голяма роля в изкуството, макар че тук са натрупани особено много догматични представи и канони. Ние трябва да уважаваме това своеобразие. Всяка форма на типизацията е хубава, стига чрез нея да се отразява жизнената правда в ярки художествени образи, стига да не е произволна и да има своите обективни предпоставки в действителността.

Своеобразната фантастика в произведенията на Светослав Минков за миналото, с нейната парадоксалност и невероятност е белег на творческата му индивидуалност, на стила му, но тя си има своите основи в тогавашното общество. Капиталистическата действителност е чудовищна, уродлива, в известен смисъл парадоксална, невероятна от гледна точка на здравия човешки разсъдък и морал. И роденият сатирик, който има изострено око за всичко отрицателно, тъмно, порочно, вижда цялата нелепост на тази действителност. Тук е първоизворът на неговата фантастика.

Светослав Минков заостря по своеобразен, но не произволен начин. Тъкмо желанието му да разголи до край смехотворната и грозна нелепост на една действителност го води до такава „фантастична“ форма на типизация. И благодарение на нея той успява да жигоса убийствено, да унищожи нравствено редица характерни представители на тъмния свят

от миналото. Следователно идейната стойност на неговите творби е в тясна зависимост от формата на типизация.

Разбира се, формата сама по себе си не донася идейните и художествени достойнства на произведението. Тя само помага на автора да ги постигне. На художественото обобщение може да липсва дълбочина и жизненост и при най-подходяща за замисъла, жанра и жизнения материал форма на типизация. Но подходящата форма несъмнено съдействува за силата на художественото обобщение.

Творчеството на Светослав Минков е едно от многобройните опровержения на опростителския възглед, че реализмът означава правдоподобие. Реализмът изисква да се отразява правдиво същността на изобразяваните явления. Това е истината. А във формите на типизацията, в изразните средства авторът може да бъде далеч от външната достоверност, от видимостта, да си служи не с правдоподобното, а с невероятното, фантастичното. Неправдоподобно е един градоначалник да има в главата си вместо мозък някаква машинка (органчик), която произнася все едни и същи фрази: „Не потерплю“ и „разорю“. Но ето че в главата на Шчедриновия градоначалник Брудастий от „История на един град“ се мъдри такава именно машинка. И какво чудесно средство е тя за обрисовката на този тип, за разкриване на цялата невероятна тъпота, характерна за неговите събратя и крепители на царизма по широката и многострадална в миналото руска земя. И в най-отдалечената от видимостта на явленията фантастика, от техните външни форми може да има по-голяма жизнена логика и правда, отколкото в най-добросъвестното придържане към тези форми.

Ние трябва да приветствуваме и стимулираме разнообразните форми на типизацията, а не, както правят някои късогледи радетели на реализма и идейността, да изискваме винаги правдоподобие, без да се съобразяваме и с особеностите на изкуството, и с творческото своеобразие на отделните му представители. Разбира се, правдоподобието в изразните средства, правдоподобната форма на типизация си имат широко място в изкуството и би било нелепо да се отричат. Но ние трябва да ценим и художествената условност, която е особеност и дори предимство на изкуството, — стига да не е произволна.

Специално в някои жанрове, между които е и сатирата, художествената условност играе огромна роля. Чрез фантастическата форма на типизация особено ярко могат да бъдат изразени известни идеи. Да вземем например разказите на Светослав Минков „Дамата с рентгеновите очи“ и „Това се случи в Лампадефория“. Героинята на първия от тях, кривогледата Мими Тромпеева се сдобива с прекрасни рентгенови очи бладодарение на една чудодейна операция, извършена от „любимеца на всички жени, гениалния маестро Чезарио Галфоне“. С тези свои рентгенови очи Мими Тромпеева получава възможност да прониква в материята, да вижда например скелетите на хората. Това е неправдоподобно, невероятно, фантастично и пр. , но какви големи возможности дава то на автора да изобличи столичния хайлайф. Дамата с рентгенови очи води дневник. Ето два-три реда от него: „От известно време наблюдавам едно необикновено явление. Някои хора, които срещам, и то предимно от хайлайфа, нямат никакъв мозък в главата си“. И глупавата и щастлива Мими Тромпеева ни описва такива представители на „бомонда“— елегантни, фини, красиви, с видно обществено положение, а с празни глави. Така, на соарето у Дейзи между петнайсетина блестящи кавалери

няма нито един с мозък. Разбира се, героинята съвсем не е смутена от това. Като представителка на „висшето“ общество тя също не държи на мозъка. Празноглавите кавалери много ѝ се харесват — особено Жан, който имал фигурата на атлет и ръмжи като мечка. Той прекрасно я забавлява и у нашата героиня се заражда един интересен въпрос: „Любопитствувам да зная откъде се взе тая духовитост у него, за да ме забавлява цялата вечер с най-пикантни вицове. Просто щях да пукна от смях. Уж мислите на човека идвали от неговия мозък. Кой знае, може би хората от висшето общество разсъждават и мислят с някои други части на тялото си. . .“

И без по-обстоен анализ на разказа е очевидно, че сатиричната художествена условност, силното заостряне, фантастиката много са помогнали на писателя да осмее убийствено столичния хайлайф — въпреки привидния добродушен тон на повествованието — играли са голяма роля в осъществяването на неговите изобличителни задачи. Наистина би могло да се укори авторът, че не е използувал до край рентгеновите очи на своята героиня, за да проникне по-дълбоко в пустотата на този „висш“ свят, да го изобрази по-всестранно. Но това възражение съвсем не е насочено против фантастическата форма на типизация, а напротив — опира се на нейните големи възможности. Би могло да се упрекне още белетристът, че е използувал своя остроумен и оригинален замисъл, тъй да се каже, повече фабулно, отколкото образно-характерологично — съвсем бегло е очертал някои герои от хайлайфа. Неговото художествено обобщение е ефектно и ярко, но не е пълнокръвно, защото липсват по-жизнени характери. Но и тук формата на типизация в нищо не е виновна. Пък и въпреки критическите бележки, които могат да се направят, разказът е интересна и силно изобличителна творба.

Още по-силен е разказът „Това се случи в Лампадефория“. В него сатирата на Светослав Минков достига особено голяма острота и обобщаваща стойност. А силата на художественото обобщение, което притежава тази творба, е немислима без нейната странна, невероятна фантастика. Тук авторът е дал сякаш пълна свобода на своята фантазия.

За да спаси страната от кризата, правителството на крал Бодил III издава манифест, с който приканва гражданите да пасат трева. Безработните се отзовават на манифеста и се превръщат в овце. Така тези дълбоко съзнателни граждани не само спасяват себе си от глад, но чрез вълната и млякото си донасят стопански разцвет на своята страна. Изчезва безработицата, всички запазили човешкия си образ граждани живеят в охолство. Според ироничните думи на автора „всички ядяха чер хайвер и заминаваха на онзи свят с луксозни погребални коли“.

Правдоподобие в разказа мъчно може да се намери. Но каква здрава художествена логика има в неправдоподобните и фантастични случки и герои! Всички буржоазни правителства са мечтали гражданите да бъдат кротки и послушни като овце, та да могат да ги стрижат, да ги ограбват без всякакви затруднения. И ето, използувайки художествената условност, сатирикът осъществява тази мечта, така да се каже, в най-съвършен вид — гражданите стават истински овце. Така най-ясно се вижда същността на буржоазния идеал за стопанско устройство и благоденствие.

Този начин на заостряне и хиперболизиране е дал големи възможности на автора да разголи до край демагогската игра на патриотизъм и родолюбие, присъща на буржоазните държавници. Те, тези буржоазни държавници, са наистина морално унищожени — достойни само за смях.

Ето един откъс от паметния манифест: „Безработни граждани на Лампадефория! Дигнете гордо глави, хвърлете поглед към безкрайните родни поля, едничкото благо, което ви е останало. Идете всички там и, докато трае кризата, яжте до насита тлъстата сочна трева с героичното съзнание, че вършите един велик патриотичен подвиг. Грядущите поколения ще си спомнят със сълзи на очи за вас и имената ви ще светят със златни букви в славната история на нашия народ. Нека бог ви закриля и подслажда с повече витамини тревата, която ще пасете. Амин!“

С такъв чудесен, дълбокосъдържателен хумор блести и речта на министър-председателя пред превърналите се в овце лампадефорийци. Премиерът е дошъл да изрази безкрайната признателност на правителството за нечувания подвиг на преобразените граждани и да ги награди с високо и подходящо за тях отличие — с по един звънец. Министърът се обръща към своите героични съграждани с думи, пропити с вдъхновен патос. Той възхвалява тяхното „беззаветно усърдие“ да бъдат достойни синове на своята страна. Такова е това усърдие, че те са презрели „като истински мъдреци житейската суета“, изгубили са дори „човешкото си подобие“ в името на нещо „по-свято от личното добруване“. „И наистина, какво са земните удоволствия и наслади, какво са краткотрайните радости пред неувяхващия блясък на онова величие, което озарява главите ви с ореола на безсмъртието? Вие се себеотрекохте за благоденствието на отечеството и това ваше себеотречение направи от вас незабравими герои на една епопея“.

Ето как духовито и силно е осмял авторът представите на буржоазните държавници за родолюбието на гражданите, колко остроумно и убийствено е изобличил тяхната демагогия. Пред нас е един колкото карикатурен, толкова и типичен министър-председател от периода на буржоазната „демокрация“.

А щастливо преобразените безработни посрещат възторжено патетичното слово на премиера: „Бе-е-е! Ме-е! До последната минута на живота си ще работим все тъй неуморно за благоденствието на нашата скъпа родина!“

Това също не е правдоподобно, но е художествено, правдиво. В този разказ се проявява особено ярко една отличителна черта на таланта на Светослав Минков — иронията. Събирателният образ на безработните е нарисуван именно в ироничен план. Техният привиден възторг от манифеста, след прочитането на който те потеглят с песни и музики да пасат трева, тяхното мнимо въодушевление от речта на премиера имат не по-малка изобличителна стойност за положението на народа от мрачната картина, която би нарисувал друг белетрист. Служейки си с иронията, Светослав Минков чудесно е представил отношенията между правителство и народ в буржоазната държава. Ние разбираме точно обратното на това, което той пише. Тук също се проявява една от формите на художествената условност.

От цялото творчество на Светослав Минков особено ясно се вижда, че заострянето засяга не само характерите, а и сюжета. Другояче не може и да бъде. Характерите се проявяват именно в развитието на сюжета. Те не съществуват сами за себе си, както и сюжетът е немислим извън характерите. Той се движи, развива се от тях и представлява всъщност средство за тяхното обрисуване, за проникване чрез техните образи в едни или други страни на обществото, в което живеят. Ето

защо дори когато говорим за типизация в тесния смисъл на думата — създаване на типични характери — не може да се отмине сюжетът на произведението.

В сюжета на всяка художествена творба има заостряне в един или друг смисъл. Дори „документалните“ жанрове като очерка не избягват тази закономерност. Доколкото очеркистът прави подбор на наблюдаваните от него факти, случки, събития, дотолкова той заостря. И затова между другото е творец, който прониква дълбоко в душите на героите, в обществените явления, а не събирач и описател на данни. Още по-осезателно е заострянето в „чистите“ белетристични жанрове. Дори когато писателят пресъздава определена, наблюдавана или чувана от него случка, той я видоизменя в един или друг смисъл. И това е напълно естествено. Случката не интересува сама по себе си писателя, тя е средство, чрез което той се стреми да проникне в дадени характери, в едни или други страни на човешкия живот, на обществото. Неговите художествени цели, стремежът да се добере до същността на изобразяваните явления го заставят да видоизменя „видено и чуто“. Тази истина става съвсем очевидна, когато се проследява пътят на писателя от живота към завършения художествен образ.

Интересни в това отношение са статиите на Е. Добин „Типичното в сюжета“ („Звезда“, 1954 г. , кн. 8, стр. 159—174) и „Заострянето в сюжета“ („Новый мир“, 1955 г. , кн. 3, стр. 244—259). Авторът привежда многобройни и убедителни примери из руската класическа литература, които хвърлят светлина върху заострянето на сюжета в белетристиката като характерна черта на типизацията.

За повестта си „Дама пика“ Пушкин използувал разказаното му от младия княз Голицин. Князът изгубил на карти и поискал пари от баба си княгиня Наталия. Вместо пари тя му дала три карти, с които си върнал загубеното. Всичко се свършило най-благополучно. Бабата не умряла, внукът не полудял.

Ако Пушкин беше запазил непокътната тази случка в сюжета на своята творба, ако не беше я заострил в трагедиен план, в никой случай нямаше да постигне такова голямо художествено обобщение. Но той е заострил разказаното му от княз Голицин и, според думите на Добин, „от светския анекдот израства трагична повест с най-дълбок социално-философски смисъл. За изпепеляващата, тлетворна власт на златото. За непостижимите, необорими като съдба сили, които си играят с участта на човека в паричното общество“ („Новый мир“, 1955 г. , кн. 3, стр. 244).

Разбира се, този дълбок смисъл не е постигнат само благодарение на заостряното в сюжета, а чрез цялостното художествено изображение. Но несъмнена е голямата роля на сюжетното заостряне за художествения смисъл, за идейната стойност на произведението.

Забележителният разказ на Тургенев „Муму“ отразява случка в именото на неговата майка Варвара Михайловна. Тя, майка му, е имала един такъв слуга като героя на разказа Герасим — ням великан, необикновено силен и с добра душа. Той много обичал своето малко кученце Муму. Но ето че веднъж своенравната и капризна негова господарка му заповядала със собствените си ръце да удави любимото си кученце.

До тук събитията в разказа съвпадат с действителните събития. Но краят е друг. В действителност слугата Андрей не напуснал Тургеневата майка, след като удавил кученцето — макар че му било много

тежко. Той бил силно привързан към своята господарка, която — въпреки капризите си — се отнасяла добре с него, „робски ценял нейното благоволение“.

Ако Тургенев беше запазил този край, в който се оглежда робското примирение на героя, неговият разказ би загубил много от своя дълбок социален смисъл. Но той го е изменил и това му е помогнало да отрази, според думите на Добин, „нарастващото възмущение на селяните срещу барското своеволие“ (пак там, стр. 246).

Това е характерен пример на заостряне сюжета, чрез което се прониква дълбоко в действителността, в нейните конфликти, в движението ѝ напред.

Веднъж в компания Гогол чул весела историйка за един чиновник, който страстно мечтаел да си купи пушка за лов. Дълго, търпеливо, с непосилни икономии събирал той пари и най-после осъществил съкровеното си желание. Но още при първото си излизане на лов я изгубил — така бил опиянен от щастие, че не забелязал как гъстата тръстика смъкнала пушката от носа на лодката, с която отишъл на лов за патици във финския залив. Бедният чиновник се върнал в къщи и се повалил в постелята. Втресло го. Той бил просто съкрушен. Но неговите колеги му събрали пари за нова пушка и така го върнали към живота.

Като слушали този „канцеларски анекдот“, всички се смеели от сърце. Само Гогол седял замислен, съсредоточен, с наведена глава. Очевидно той съзрял в забавната случка някакъв по-дълбок, скрит от повърхностния поглед смисъл. И за да разкрие този смисъл, той се заел да напише една повест. Историйката, разбира се, претърпяла промени: пушката била заменена с шинел, благополучния край — с трагичен, изчезва благосклонното отношение на началството към героя и пр. Така, постепенно се ражда повестта „Шинел“ — едно от безсмъртните произведения на руската и световната литература.

В тази малка повест Гогол успява с непозната дотогава художествена сила да изобрази трагедията на малкия човек в експлоататорското общество. (Не случайно Достоевски казва: „Всички ние излязохме от „Шинел“ на Гогол“). Такова е това общество, че смазва, изкълчва, погубва хората като Акакий Акакиевич. В пряка връзка с този социален смисъл се намира „философският“, общочовешкият: човек не може да живее без някакъв идеал, колкото и малък да е той, без някаква мечта, макар и мъничка, обикновена. И ако му ги отнемат, както често се случва в експлоататорското общество, ако изгуби вярата си в нещо по-хубаво и светло, той залинява душевно и може дори да загине.

И без да се привеждат повече примери е ясно, че типизацията предполага заостряне на сюжета в един или друг смисъл и аспект. По този начин се разкриват закономерностите на изобразяваните явления, вниква се в тяхната жизнена логика. Това естествено не значи, че художникът предварително изцяло е опознал тези закономерности, а *след това* ги изразява чрез готов, съответно заострен сюжет. Творческият процес е процес на художествено познаване на живота. В главата на писателя сюжетът никога не е завършен. Той се оформя в работата над произведението. Но това нито намалява значението на замисъла, нито опровергава истината, че заострянето на сюжета помага да се разкрие същността на изобразяваните явления. Ето защо можем да кажем, че от умението на белетриста да заостря сюжета зависи до голяма степен идейната стойност на неговото творчество.

Заострянето, както споменах, е в зависимост от замисъла, от жизнения материал, от творческата индивидуалност и пр. И тук в художественото творчество канони и догми няма.

Писателят, както видяхме, може така да заостри сюжета, че жизнените ситуации да бъдат съвсем необикновени, странни, дори невероятни. Но ако в тях се разкриват характерни човешки отношения и съдби, типични обществени противоречия и конфликти, те са напълно художествено оправдани и уместни. Понятието „типични обстоятелства“, употребявано за реализма изобщо, а не само за определен тип реализъм, е много по-широко, отколкото често се мисли. Обстоятелствата могат да не бъдат обикновени и разпространени, а изключителни, дори фантастични и пак да са типични[1] — в литературния, а не в житейски смисъл на думата, т. е. да дават възможност да се разгърнат в тях характерите, да се разкрие напълно същността им, да се проникне в съществените особености на едни или други жизнени явления.

В разкази на Светослав Минков като „Сламеният фелдфебел“, „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“, „Това се случи в Лампадефория“, „Дамата с рентгеновите очи“, „Произшествие в Канзас“ обстоятелствата са изключителни, фантастични и невероятни. Но значи ли това, че те са нетипични в споменатия по-горе смисъл? Ако беше така, авторът не би разголил толкова ясно пороците на буржоазното общество, на неговия „висш“ свят, на негови институти като казармата и т. н. Не. Обстоятелствата са помогнали на писателя да прозре в дълбоката правда на живота и следователно са типични, въпреки цялата си изключителност. Изключителните обстоятелства, както изтъква Тамарченко в споменатата статия, не са привилегия на романтиците, макар те да проявяват към тях особено предразположение. Фантастиката на Светослав Минков има здрава художествена логика — както в характерите, така и в сюжета. И затова тя не само не нарушава жизнената правда, а е мощно средство за нейното разкриване. Именно чрез този начин на типизиране сатирикът е успял да разголи уродливата, антихуманна същност на буржоазното общество. Това още веднъж потвърждава зависимостта на художествената идейност от типизацията, а също необходимостта от разнообразни форми на типизиране.

Но тук изниква въпросът: не обрича ли типизацията чрез силно заостряне на монотонност в художественото изображение, на едностранчивост в обрисовката на героите? И не се ли отразява това в последна сметка отрицателно и върху идейно-емоционалната стойност на творбата? Макар на пръв поглед тези опасения да изглеждат реални, големите майстори на художественото слово ги опровергават. Често се казва, че типове като Отело и Плюшкин се характеризират само с една черта. Но това не е точно. Както изтъква В. Шчербина в статията си „Типично и индивидуално“ („Октябрь“, 1956 г. , кн. 2, стр. 175), „Отело е тип на ревнивец, но той е и благороден, и храбър, и доверчив“. Плюшкин е не само скъперник, той е и „необщителен, и затворен, и глупав, и жесток“. Във всеки случай несъмнено е, че тези образи са извънредно жизнени, богати, пълнокръвни, възбуждат в душата ни дълбоки мисли, силни чувства, макар на преден план да изпъква една основна черта.

---

[1] Виж по този въпрос статията на Д. Тамарченко „Индивидуално и типично“ („Звезда“, 1956 г., кн. 3, 154—164).

За да се постигне обаче жизнена пълнота чрез такава форма на типизация се изисква особено високо майсторство. Не случайно във всяка национална литература са малко сатиричните образи, които се отличават с голямо индивидуално богатство. Мъчно е силно да заостриш и подчертаеш основното и същевременно да запазиш многообразието на индивидуалността. Ето и в талантливото сатирично творчество на Светослав Минков няма ярки образи, пълнокръвни характери. Наистина в него ние срещаме редица оригинални герои, които ни разсмиват, възмущават, вълнуват и ни водят към определени изводи за своята среда, за обществото, в което живеят. Поради това ние обикновено не искаме нищо повече от тях, готови сме да приемем, че при такова силно заостряне и хиперболизиране на определени черти, при деформирането дори на образите не може да искаме тези образи да се отличават с особена жизнена пълнота, с голямо индивидуално богатство. Но ето че Гогол и Шчедрин успяват да създадат безсмъртни пълнокръвни характери, макар че силно заострят, хиперболизират основните им черти, служат си широко с изключителното, дори фантастичното и невероятното.

Разбира се, всеки не може да бъде Гогол, нито Шчедрин. Въпросът тук е в това, че с употребяваните от Светослав Минков форми на типизация могат да се създадат жизнено по-богати, пълнокръвни характери. Наистина, както вече отбелязах, тези форми на типизация обикновено са най-подходящи за творческите концепции на автора. Но след като щастливо ги е „изнамерил“, той не използува всички техни възможности.

Светослав Минков сякаш не се и стреми да създаде по-ярки типове. Увлечен в интересната и често фантастична фабула, в бликащото си остроумие, в тънката си ирония, в злъчния си сарказъм, той се задоволява да ни удиви, да ни разсмее, да ни разтърси, като ни кара заедно с него да презрем, осъдим, съжалим, без да навлиза по-дълбоко в човешката душа, без да очертава по-пълно човешката индивидуалност. По този път той успява ефектно и внушително да изрази свои творчески мисли, свои художествени концепции, но обективната художествена идейност на произведенията му, макар и очевидна, определена, не се отличава с голям размах, с голямо богатство и пълнокръвие.

На въпроса може да се погледне и от друга страна. В границите на сатирата също има жанрово разнообразие. Светослав Минков си служи с такива жанрови форми, силата на които не е в жизнената пълнота на характерите, а да кажем във фабулата, в публицистичната острота на повествованието и пр. Нали всеки талантлив автор е творец и в жанра. Можем да приемем това обяснение, но с добавката, че при всички свои високи достойнства жанровите форми на Светослав Минков имат и специфични недостатъци.

Все пак, въпреки направените уговорки, зрялото творчество на Светослав Минков има големи художествени качества. То носи белезите на една ярка творческа индивидуалност и неговото място в нашата литература е здраво завоювано. Друг такъв остроумен и ефектен, в добрия смисъл на думата, сатирик, със своеобразно, „фабулно“ въображение, с неизчерпаема ирония в нашата литература нямаме. Сатирик, който успява да съедини най-фантастичното, невероятното, парадоксалното с делничното, обикновеното, общовалидното. Своеобразните форми на типизация, с които Светослав Минков си служи, придават особена острота и сила на неговата сатира.

*

Понякога обаче белетристът изменя на себе си, търси леки пътища за идейно въздействие върху читателя. Така възникват произведения като „Маршът на янките“. Тук субективната художествена идея е заменена с една обща теза, а образът на героя служи само за илюстрация. Тезата е напълно вярна, против правдивостта на илюстрацията няма какво да се възрази. Такива тъпи хищници като Хари Бойл, които само пресмятат колко пари ще натрупат от своите „подвизи“, т. е. от смъртта и разрушенията, е имало в изобилие по време на „марша на янките“ срещу свободата на Корея. Но понеже авторът е създал съвсем безжизнен герой, като е взел само някои най-общи типови белези, които характеризират дадена категория хора, идейното въздействие на произведението му не е силно. Тезисната типизация, илюстративността са го потикнали към шаблони, на които той обикновено е чужд като художник и публицист. Не става дума за това, че в този разказ няма нищо необикновено и фантастично. Светослав Минков е писал талантливи творби като „Асфалт“, „Разказ за една бегония“, „Човекът Бил и котката Кет“, в които всичко е съвсем обикновено, делнично или поне широко разпространено — и в сюжета, и в образите на героите. Тук и изразните средства се отличават с простота, а не с ефектност и парадоксалност. Произведения като „Маршът на янките“ се характеризират именно с шаблон, с неизразителност, безжизненост от художествена гледна точка. Доколкото има отделни по-свежи места, те са по-скоро публицистични, отколкото белетристични. В сполучливите публицистични пасажи, разбира се, няма нищо лошо, но лошо е, когато авторът изменя на законите на художественото обобщение. Това дава своето отрицателно отражение и върху идейната стойност на произведението, дори когато основната мисъл на автора е ясна и правилна като в „Маршът на янките“.

Тезисната типизация е всъщност външно подобие на типизация — и като характеристика на героите, и като цялостно художествено обобщение. За щастие тя не е разпространена много в творчеството на Светослав Минков. Но в съвременната ни белетристика не се среща рядко. Причините не са винаги в липса на талант или на художествено майсторство. Може и талантливият писател да се поддаде на такова изкуствоподобно описание на живота —когато не го познава добре, не се е вживял в това, което изобразява. Понякога илюстративната, тезисната „типизация“ изглежда примамлива от идейна гледна точка. Авторът има чувството, че създава високоидейна творба, защото тезата му сама по себе си е правдива. Но като се отклонява от инстинския художествен път на обобщение, той неминуемо накърнява идейната стойност на творбата си. Между другото тезисната типизация изсушава, както жаркото слънце — росата, искрената, неподправена емоционалност на изображението. А всеки може да си представи какво представлява художествената идейност без емоционалната атмосфера, с която е пропита. В такъв случай всъщност мъчно може да се говори за художествена идейност.

В „чист вид“ илюстративната типизация не се среща често, защото, доведена до своя логически край, тя просто умъртвява художествения образ. Тогава вредата от нея е твърде очевидна и всеки се стреми да я избягва. Но разни илюстраторски, тезисни отклонения има не малко. Те застрашават творчеството на мнозина автори.

Такава опасност съществува например в белетристиката на Драгомир Асенов. Не бих казал, че тук тя е най-ярко изразена. Има и по-за-

страшени автори. Но Драгомир Асенов е сравнително млад белетрист и трябва да се пази от лоши писателски навици и измамни литературни пътища. Освен това неговият „натюрел“ е такъв, че сигурно понякога изкушава към тезисност. Той трябва да бди, да не се поддава на тези изкушения.

Драгомир Асенов е от по-интелектуалните писатели. У него няма онази непосредственост на чувството и изобщо на художественото изображение, с което се отличават например автори като Ивайло Петров. Това е своеобразие и покрай слабите си страни има и силни. Писателите от този тип обикновено не допускат разводненост в творчеството си, произведенията им се отличават с ясна творческа мисъл.

Драгомир Асенов освен това има склонност към ефектната, занимателна интрига, обича да изненадва читателя, предразположен е към остроумни „завръзки“ и „развръзки“. Тези му качества също не са без отношение към неговия интелектуализъм. Внимателният читател сигурно е забелязал, че силно емоционалните писатели обикновено не проявяват склонност към ефектната интрига, фабулните изненади, всякакъв род остроумия и пр. Те сякаш нямат време да се замислят за подобни белетристични похвати, а грабват читателя с непосредствеността на изображението.

Въображението на младия белетрист не се отличава с особен размах и полет, но то е способно да ражда интересни хрумвания. Бедата е в това, че нерядко тези хрумвания стърчат твърде оголено, като безплътен скелет.

В целия сборник на Драгомир Асенов „Съвест“ едва ли ще се намери един разказ с неясна концепция. Но често интересната идея е осъществена книжно и губи много от своето въздействие върху читателя.

Ето например разказът „Песен за човека“. Основната му идея или по-скоро мисъл е безспорно интересна — за разрива между думи и дела. Тя придобива особена актуалност в нашето общество, когато на дело се осъществява социалистическият идеал. Героят на разказа Латин Дамянов говори с патос за социалистическия хуманизъм, за грижата към човека като най-характерна черта на новото общество, а самият той с всички сили, с най-долни средства се мъчи да изгони една вдовица с две деца от квартирата ѝ, за да си обзаведе там кабинет. В този кабинет Латин Дамянов ще развива хуманистичните си мисли. . .

Проблемата е важна, жизнена, но авторът далеч не е разкрил истинската ѝ стойност — поради начина, по който е характеризирал своя герой. Той сякаш е искал просто да ни каже, че съществуват хора, у които има крещящо противоречие между думи и дела. Героят му служи само за илюстрация на тази известна на всички истина, а не е обект на художествено изображение и познание. Обрисовката е съвсем елементарна и неубедителна. Теза: Латин Дамянов говори с истинско вдъхновение за социалистическия хуманизъм, за Горки, за нашето задължение да зачитаме човешката личност у обикновения гражданин и пр. Всички го слушат със затаен дъх. Така искрено произнася той хубавите думи, че минава час, а интересът и възхищението на хората все се засилват. Антитеза: Латин Дамянов изхвърля дървата на вдовицата от мазето, заключва клозета, залоства кухнята: „Мене условия ми трябват, аз губя ценно време за творчество, а пък тя може да се свре със сополивите си кретенчета и в таванска стая“. Каква е синтезата? Такава, че личността на Латин Дамянов буди у нас недоумение, не ни е ясна.

Разбира се, преди всичко сме склонни да оприличим героя на един долнопробен въжеиграч, егоист и мошеник на словото,който прави кариера с хубавите думи. Но откъде тогава това вдъхновение у него, искреният му патос, който завладява, трогва, възхищава толкова хора? Ако си безкрайно чужд на това, което говориш, ако си неизмеримо далеч по съзнание и поведение от морала, който проповядваш, едва ли ще можеш така да прихласваш и вълнуваш хората. Ето защо започваме да мислим, че героят е с по-сложен характер, не е такъв елементарен самолюбец и кариерист. Той сигурно има и хубави мисли и се заразява от красотата на идеала, но в душата му се гнезди еснафска ръжда, болезнено честолюбие, които го карат да пренебрегва собствените си морални принципи. Такива нравствени противоречия съществуват в душите дори на мнозина съзнателни строители на новия живот и една от големите задачи на нашата литература е да ги разкрие и помогне за тяхното преодоляване.

Ако Латин Дамянов е по-сложна и противоречива натура, авторът би трябвало да обясни, да мотивира неговите противоречия, за да бъдат убедителни, за да вникнем в техния характер, в причините, които са ги породили, както и в цялостната личност на героя. Но тезисната типизация нехае за такава мотивировка, защото не се опира на по-дълбоки жизнени наблюдения. Тя заменя, условно казано, художествения анализ, художественото изследване с онагледяване на дадено общо положение. Истината обаче е по-сложна, отколкото изглежда в тезата. Не е достатъчно само да се констатира противоречието между думи и дела — от това едва ли ще има някаква особена полза. Трябва да се обясни художествено това противоречие, да се мотивира, да се очертае задълбочено характерът на неговия носител. При това противоречията между думи и дела са най-различни по степен, по смисъл, по нюанси, по причини и т. н. Всички тези различия би трябвало да бъдат обект на художествено изображение и познание, защото за обществото, за неговото развитие напред е важно да бъдат разкрити и изтръгнати корените на всякакъв род противоречия между социалистически приказки и антисоциалистически дела. И когато белетристът пише на тази тема, той не трябва просто да илюстрира безспорната истина, че има хора, делата на които не отговарят на думите им, а да разкрие конкретна форма на това противоречие, да го мотивира художествено, за да подпомогне наистина борбата за социалистически морал.

Но, може да възрази авторът, в един къс разказ няма много място за психологическа мотивировка, за художествен анализ. Да, така е — мястото е малко. Но тук е и изкуството в разказа — с малко средства да кажеш много неща, да създадеш жив характер, да разкриеш дълбока истина. Затова разказът е и много труден белетристичен жанр, макар че повечето наши именити белетристи надменно са му обърнали гръб и са оставили да си блъскат с него главата младите и начинаещите.

Пък и по-добре щеше да е, ако Драгомир Асенов беше малко поудължил своя къс разказ, но да създаде ярък и жизнен герой, а не книжно построение, да ни разкрие нещо от сложните противоречия на живота, а не да възвестява в повествователна форма общи положения.

За съжаление такива недостатъци се срещат често в сборника с разкази на Драгомир Асенов. Авторът има интересни мисли и хрумвания, но поради тезисност, илюстративност на типизацията художествените образи са бледи, а следователно не се отличава с дълбочина и сила и идейността на разказите.

В сборника има и по-сполучливи разкази, но общо взето „Съвест“ страда от книжност и съчинителство. Много по-жизнена е повестта „Нашият взвод“, защото тук илюстраторските увлечения не изпъкват на преден план. От тази повест трябва да излезе Драгомир Асенов, за да върви напред към значителното изкуство.

*

Тезисната типизация е лоша в идейно-художествено отношение не само защото чрез нея не се постига богатството на индивидуалното. Тя не разкрива и същността на явленията. И нищо чудно, щом подменя художественото изображение с декларирането на едни или други възгледи в конкретно-нагледна форма. Тези възгледи по правило представляват общи положения, всеизвестни истини, които писателят заема на готово. Те може да са ясни и правилни, но съвсем не е по силите им да осигурят жизненост и художествена идейност на произведението, като бъдат облечени в образно одеяние. Защото художествената идейност е резултат на художественото познаване на живота, а не на онагледяване едни или други истини, постигнати вече по друг път.

Конкретно-нагледната форма не е просто средство да се възприемат по-лесно дадени идеи. Тя също е резултат на художественото познаване на живота. За да се разкрие същността на явленията, които са предмет на познание в художествената литература, трябва да се изобрази индивидуалното богатство на тези явления. Колкото по-богато е индивидуалното в реалистичния художествен образ, толкова по-ярка и дълбока ще е неговата същност, защото ще я видим в разнообразието на нейните прояви, от много страни. А следователно по-значителна ще бъде и художествената идейност на творбата. Индивидуализацията на художествения образ не е самоцелна — без нея не може да се разкрие дълбокият смисъл на явленията, които са предмет на художествено познание. И затова всъщност тя се включва в единния процес на типизацията.

Разбира се, самоцелни уклони в индивидуализацията са възможни, а във формалистичното изкуство са широко разпространени. Те се отразяват пагубно върху цялостния образ, а следователно и върху неговата идейност. Ако писателят се увлича в живописване на единичното, особеното, без да вникне по-дълбоко в същността на това, което изобразява, идейността на неговите произведения ще бъде естествено плитка и — в последна сметка — погрешна. Високата идейност се съдържа в хармонията между същностно и индивидуално в художествения образ: в многообразието на индивидуалното се разкрива всестранно и дълбоко същността; дълбочината и богатството на същността се изразяват в различни индивидуални прояви.

Такава хармония има във всички значителни художествени творби. Да се вгледаме например в романа „Снаха“ на Георги Караславов и по-специално в образа на Тодор Юрталана — главния герой, един от най-ярките типове в нашата национална литература.

С голяма художествена проникновеност белетристът е разголил кулашката същност на Юрталана. С цялото си същество, с всички свои сили този човек се стреми към една цел — да трупа имоти, да богатее. Алчността му е чудовищна, тя е просмукала дълбоко съзнанието му и е главен двигател в живота му. Когато се касае за пари, Юрталана е безогледен. Той е готов да се пазари за левчета, но да отбие нещо от възна-

граждението на работничките, да отнеме от залъка им, та да прибави макар и зрънце към своите богатства. И като се пазари с бедните жени, той, суровият, намръщен кулак не само се кара, а и любезничи, шегува се, всички средства употребява, за да измъкне нещо повече от тежкия им труд.

Страстта на героя към имоти, пари, богатства е такава, че го е изсушила и физически. Юрталана не знае почивка, вечно работи, вечно крои планове как да натрупа повече и тази жадност го стопява. Той заприличва на вампир. Авторът майсторски разкрива характерни черти на Юрталана и когато описва външността му, а също най-обикновени, всекидневни негови прояви. „Той ставаше много рано, още преди зори и кръстосваше като вампир из двора и харманите. Острата му кашлица режеше ранната тишина и около обора и плевнята святкаше цигарата му“. Колкото и чудно да е на пръв поглед, макар авторът да говори в тези два реда за кашлицата на героя, за огънчето на цигарата му, за това как се щура в тъмни зори из двора и хармана, ние чувствуваме душата на Юрталана — вечно устремена към една цел. . . Така обективната художествена идейност на образа прозира дори в детайлите. И това всъщност е естествено, защото ролята на детайлите в изграждането на типа не е малка. Само че не е лесно постижимо. . .

Толкова много трепери над имота си Юрталана, че заради няколко кочана царевица убива едно дете. Наистина той го убива неволно, но характерна е яростта, с която го преследва и с която вдига ръка да хвърли камък върху него. А още по-характерно е, че в ужасните минути след убийството, когато е цял разтърсен и от страх, и от жалост, той пак мисли и за имота — какво ще стане с него, ако убийството се разкрие. Ще трябва „да го мисли и да му се радва отдалече, от затвора“.

Вълненията и грижите за имота изпълват душата на Юрталана. За него, за имота той става всъщност убиец и на собствения си син. Наистина — пак без умисъл, но и пак от алчност, от ламтеж да се получи повече от земята. Стойко, синът му, тежко се разболява и трябва да почива. Но Юрталана, въпреки предупрежденията на лекарите, все го потиква да работи. И дори злъчно подмята: „От такава болест и аз съм каил да легна“. Кроткият, търпелив Стойко, цял подпухнал и отпаднал, работи колкото може, не се оплаква, докато рухва напълно. Втълпяват най-после на Юрталана да го заведе на лечение в града. И като се завръща в село той току се хвали в каква прекрасна като палат болница настанил сина си и колко много пари ще струва лечението му. Хвали се и същевременно се кахъри, че ще се охарчи. Докато синът му умира. . .

Не може да се каже, че Юрталана не обича сина си. Той го обича, но с особена, юрталановска обич. В нейното своеобразие пак прозира основното в духовния му облик.

Особено нагледно се откройва пред читателя същността на Юрталана в драмата, която преживява след смъртта на Стойко. Натирената без нищо снаха веднъж загатва, че знае къде е изчезнало Астаровото момче. После, подучена от баща си, иска от Юрталана да ѝ даде Голямата нива, за да запази съдбоносната за него тайна. За Юрталана това е страшен удар — много по-силен от смъртта на сина му. Като чува зловещите за него думи, пребледнява, разтреперва се, изпада в ужас. „Снашице! Севдичке! — разпери той ръце. — Какво приказваш ти. Голямата нива! Сърцето ми! Живота ми!. . .“

Искрени думи. Наистина там, в нивите, са сърцето и животът на Юрталана. Имотът му е по-мил от всичко. Той предпочита да се предаде на прокурора, но да не отстъпи Голямата нива. В терзанията, които преживява, очаквайки решението на Севда, се разкриват страшните опустошения, които е нанесла в душата му жаждата за богатства. Той страда жестоко, най-тежки мисли се пластят в ума му, най-мъчителни чувства раздират сърцето му, но нито за момент не помисля, че е възможно да отстъпи Голямата нива, за да се спаси. Юрталана е верен на себе си и отива да се предаде.

Този край изглежда странен, някому може да се стори и невероятен. Та освен Голямата нива Юрталана има още много имот, а отива да гние в затвора заради нея. Но това е единствено верният изход, защото отговаря на духовната същност на героя.

Чрез образа на Юрталана Караславов е разкрил в цялата ѝ грозота опустошителната, погубваща човека алчност за имоти, за богатства, която има прекрасни условия да вирее и избуява в капиталистическото общество. Авторът е проявил художествена проникновеност и последователност, като не е нарушил с нищо кулашката логика в поведението и цялостния облик на героя.

Това обаче не означава, че той е накърнил с нещо, нащърбил е индивидуалността на героя. Такава нащърбеност, от сремеж към заостряне, не би била от полза в никакво отношение — особено като се има предвид формата на типизация, с която си е послужил Караславов. Типизацията на Юрталана не е сатирична по жанр, както и целият роман не представлява сатира в жанрово отношение. Тук художествената условност играе много по-малка роля, отколкото например в споменатите по-горе произведения на Светослав Минков. И затова жизнената пълнота на образа е особено необходима, героят трябва да бъде пълнокръвен, ярко индивидуализиран. В противен случай в изобличението ще се чувствува пресиленост. В изображението на Караславов всичко е естествено, присъдата над личността и света на Юрталана произтича непринудено от разказа и затова е така убедителна. Белетристът рисува всестранно своя герой, с цялото му индивидуално своеобразие. Майсторството му да типизира се състои именно в това, че разкрива основното в личността на героя, нейната сърцевина чрез богатството на нейните индивидуални белези и прояви.

Юрталана е трудолюбив стопанин, неуморен и способен земеделец. Сами по себе си тези качества са положителни. На места ние сме готови и да се възхитим от неговата неизчерпаема енергия, но като си помислим за какво той работи трескаво, без почивка, трудовите му навици ни се представят в друга светлина, губят своя положителен смисъл. А повествованието често ни навежда на такива мисли.

Юрталана не винаги ни възмущава — понякога той ни и трогва, ние го съжаляваме. Въпреки всичко у нас будят и съчувствие неговите душевни страдания, предизвикани от Севда. Когато отива да се предаде, в очите на този суров човек блестят сълзи. Това е човечно. Той крачи в ранното утро из полето и „сега всичко му е мило и свидно“. Преди Юрталана е гледал само своите ниви, нищо друго не го е интересувало. А сега погледът му се е отворил за хубостта на родното поле, той го гледа жадно и мъка свива сърцето му.

Това е трогателно. Но не е ли в противоречие с досегашната ни представа за образа на героя, не накърнява ли неговата същност, не се ли

смегчава присъдата над юрталановщината? — Не. Такива моменти само обогатяват представата ни за личността на героя, но съвсем не затъмняват основното в неговата характеристика. Напротив, макар да изглежда на пръв поглед странно, нашето съчувствие подсилва общото ни отрицателно отношение към юрталановския начин на живот. И наистина, след като сме видели какви страдания преживява героят, човечното у него, още повече се откроява грозната му, хищническа алчност, която е по-силна от всичко. Имотът му е по-свиден от свободата. Тук всъщност с нова сила, макар и косвено, се проявява реакционната класова природа на героя. Такава е неговата класа — над всичко поставя парите, богатствата.

Личността на Юрталана особено релефно изпъква в преживяванията му след случайното убийство на момчето. Следователно за характеристиката на героя, за неговата типизация важна роля играе една случайност. Тя, тази случайност, е от голямо значение и за цялостното повествование, за цялата постройка на романа, засяга всички по-централни герои. Това смущава някои. Защо авторът е прибегнал до такава случайност, не е ли можел да мине без нея? Та нали художникът трябва да разкрие закономерното в живота?

Тези съмнения са неоснователни. Щом неволното убийство е помогнало на Караславов да обрисува задълбочено Юрталана, то е художествено оправдано. Тук именно случайното е средство да се проникне в същността на изобразяваното явление, на юрталановщината.

Тъкмо защото художникът разкрива същността на жизнените явления чрез живи, конкретни образи, той не отхвърля като учения на общо основание случайностите, а може да си послужи с тях — стига да му помогнат да създаде ярки и правдиви типове, чрез които да постигне някои по-дълбоки истини за човешкия живот, за обществото. Както се изразява Ленин в писмо до Инеса Арманд, в романа „цялата *работа* (весь *гвоздь*) е в *индивидуалната* обстановка, в анализа на *характерите* и психиката на *даденит*е типове“ (Сочинения, т. 35, стр. 141). И ако случайностите, „казусите“, единичните случаи помагат да се разкрият характерите и психиката на дадените типове, те могат да бъдат обект на художествено изображение и дори да играят ролята на „типични обстоятелства“ — колкото и да се бунтува против такова определение догматичната съвест. Защото типични обстоятелства, както вече беше споменато, са тези, в които най-ярко се проявява същността на героя. В този смисъл случайното убийство, неприсъщо на хора като Юрталана, е типично обстоятелство в художественото изображение на героя. Социологът, който иска да очертае тоя тип хора, ще изостави неизползуван в своя бележник евентуалния случай на убийство. Той, този случай, не е характерен за интересуващия го тип и следователно е излишен за научните му цели. Социологът няма възможност (в своя труд) да надникне в индивидуалната обстановка, да анализира преживяванията на селянина, който е извършил неволно убийство. И затова изоставя този „казус“. За разлика от него писателят има пълна възможност да разгледа индивидуалната обстановка, да анализира обстойно преживяванията на този, който случайно е убил. И затова е в правото си да не отмине този единичен случай. Чрез него той може да проникне дълбоко в същността на типа, към която по други пътища се стреми и социологът.

Това естествено не значи, че съдържанието на социологическото и художественото произведение е равнозначно, когато социологът и художникът изобразяват един и същ обществен тип. Индивидуалното в художествения образ съвсем не е просто форма за разкриване социалната същност на типа. То е и съдържание на конкретния герой, на дадения характер. И затова не е без значение за идейно-емоционалното богатство на творбата. В случая исках само да подчертая, че за разлика от научното изследване художественото изображение не пренебрегва случайностите. Те не се изключват от художествената и по-специално от белетристичната типизация.

Разбира се, със случайностите не трябва да се злоупотребява, както правят например често романтиците. Ако сюжетът на белетристичното произведение е изграден предимно от случайности или с много случайности, ние започваме да не вярваме на разигралите се събития, те ни звучат изкуствено. Тогава у нас се заражда недоверие и към героите. Особено лошо е, когато случайностите са външно средство за занимателност, без да спомагат за характеристиката на героите. Такава „занимателност“ е куха, празна и лесно преминава в досада. А най-лошото е, когато случайностите са белег на художествена немощ — авторът не знае как да скалъпи сюжета и затова прибягва до тях.

Случайностите нарушават законите на художествената типизация, когато не помагат да се създадат жизнени образи, да се прозре в скрития смисъл на явленията. Това се отнася изобщо до единичното, особеното, индивидуалното. Ако чрез него не се прониква в същностното, то губи своята стойност. В чист вид това е невъзможно поради диалектическото единство на частното и общото, но отклоненията към външна, формална, празна индивидуализация се срещат где повече, где по-малко в редица произведения на съвременната ни литература. Често те съжителствуват с противоположни, социологизаторски отклонения, подхранвайки се взаимно с тях.

Както видяхме, в „Снаха“ Караславов е далеч и от едната, и от другата слабост. Неговите герои и особено Юрталана са силно изпъкващи индивидуалности и същевременно характерни представители на своята среда и класа, на времето, в което живеят. Така авторът е успял да нарисува ярка картина на нашето село през 30-те години, преди периода на откритата фашистка диктатура. Наистина поради цензурата той не е изобразил нашироко политическите борби, но е проникнал дълбоко в духа на времето чрез задълбочената характеристика на своите герои.

В романа си „Обикновени хора“ Караславов е нарисувал несъмнено по-широка картина на обществения живот, дал ни е по-пълна представа за съотношението на класовите сили, за политическите борби. А това естествено е от голямо значение за идейната стойност на произведението. Но във втората книга на това свое широко епическо платно авторът е допуснал някои недостатъци в художественото изображение и по-специално в типизацията на героите — в сам по себе си хубавия стремеж да бъде напълно ясен и определен, когато утвърждава и когато изобличава.

Както споменах, големият успех на Караславов в обрисовката на Юрталана е именно в това, че класовата природа на героя се изявява в богатството и неповторимостта на неговия индивидуален душевен живот, в своеобразието на неговата личност. В „Обикновени хора“ белетристът в редица случаи нарушава повече или по-малко хармонията между обществено и лично, типично и индивидуално в обрисовката на героите. Пси-

хологическата характеристика не е така задълбочена и затова индивидуалностите не изпъкват ярко. Опростеност се чувствува в обрисовката на герои като кмета Гроздан Грозев. Авторът описва главно неговите даклавери, ругатни, побоища и в това несъмнено се проявяват някои характерни белези на социалната му природа и по-специално на радославовщината. Но, струва ми се, че ако писателят беше надникнал повече в душицата му, можеше по-убедително да очертае типа. Той прекалено много е заложил на псувните и сопите. И затова не е разкрил художествено дълбоко и същността на героя.

Опростеност, схематизъм се чувствува и в обрисовката на противоположни герои, като например партийния деец Илков. И тук писателят се е стремил да изтъкне основното в облика на героя, типовите му белези, но тъй като не е успял да ги изрази чрез богатството на неговата индивидуалност, те си остават някак оголени и не ни убеждават, не ни вълнуват.

Разбира се, във втората част на „Обикновени хора“ има и релефни, силни, пълни с живот образи като Пинтата — една от централните фигури в книгата. И тъкмо те са носители на най-богата идейност. Например като описва високо художествено преживяванията на Пинтата, когато той се връща в отпуска, сладостния му копнеж за родното село, за своя дом, за мирен живот, вълненията му при срещата с порасналата дъщеричка, с измъчената и щастлива жена, със селските жени и майки, които питат и разпитват за своите мъже и синове, писателят особено силно и убедително е и „възпял“ героя, и е разголил страшния лик на антинародната война.

Пинтата е най-яркият образ в романа, но има и редица други сполучливи. Нещо повече — те, сполучливите, преобладават. И все пак и в тяхната обрисовка се чувствува външна описателност. Белетристът се старае да даде повече доказателства за бедственото положение на народа и за безобразията на властниците, да опише повече прояви на различните обществени сили, за да нарисува по-пълно картината на нашето село по време на Първата световна война. И това е, разбира се, хубаво. Но трябва да се съчетае с по-задълбочено разкриване душевния живот на героите, защото в него се оглежда също духът на времето с присъщите му конфликти и противоречия. Психологическата характеристика е централното в характеристиката на героите, в типизацията и всеки неин недостатък се отразява върху образа, а следователно и върху обективната художествена идейност на творбата.

*

Бих искал да илюстрирам тази истина, а и изобщо дълбоките причинни връзки между типизация и идейност и с два от интересните разкази, които Богомил Райнов обнародва напоследък в периодичния печат. Става дума за „И сините цветя“ и „Между щест и седем“ („Пламък“, кн. XI, 1957 г.)

Описаната случка в първия разказ е такава, че би могла да послужи като фабулна канава на съвсем различни по смисъл и идейна стойност произведения. Срещат се случайно мъж и жена, съвсем непознати дотогава, различни по характер, по възгледи и дори по националност, и преживяват за едно денонощие любовно „приключение“. Такава „ситуация“ е много пригодна за написване на едно от онези празни съчинения, с които е толкова богата литературата на всяка буржоазна страна. Нюансите могат да бъдат, разбира се, най-различни — от сантименталното безвкусие до оголената порнография. Но с подобна фабула може да се

напише, макар и по-трудно, и съдържателен разказ, чрез който да се проникне в някои истини на човешката душа, на живота в дадена социална среда. Всичко зависи от това как авторът ще типизира своите герои, как ще мотивира тяхното краткотрайно любовно преживяване.

Богомил Райнов е тръгнал по някакъв среден път. Неговият разказ не може да бъде причислен към лековатите, ефтини любовно-приключенски съчинения, средство за разсейване скуката на разни дами и господа. Когато описва любовното преживяване на младото холандско момиче Йохана той не е наблегнал върху пикантното, а ни дава възможност да надзърнем в една печална човешка участ — характерна за обществото и средата на героинята. Същевременно в характеристиката на Йохана, в изображението на нейното поведение той допуска такива неясноти, празноти и противоречия, които придават на повествованието празно-„заинтересован“ оттенък и силно накърняват неговата идейна стойност.

Общо взето Йохана е обрисувана като мило, непосредствено, душевно чисто момиче. Тя заслужава щастие, а живее в един свят, който я потиска със своята голяма пустота. В гимназията е мечтала да следва архитектура, но баща ѝ е беден лазач на яхти и тя завършва за шест месеца курс по секретарство. И вместо да строи „големи, хубави сгради“, всеки ден пише едни и същи, скучни, „делови“ писма от кантората на господин Дусар. Това е нейното настояще. Бъдещето е още по-лошо — предстои ѝ да се омъжи за своя „благодетел“, същия този г. Дусар, собственик на бирена фабрика, в кантората на която тя работи. Според Йохана, той е добър човек: тих, любезен, внимателен с бъдещата си съпруга: праща ѝ цветя, дори я разхожда с яхтата. Само че е на петдесет години, а тя е на двадесет и две. Наистина той не ѝ дотяга, но и не мисли много за нея. Ще се жени, „защото е прието хората да се женят рано или късно и защото му е нужен наследник“. След женитбата животът на Йохана ще бъде все така еднообразен: „Господин Дусар е човек на скромния живот и добрите сметки. Той си има една голяма тъмна къща, която сестра му управлява. Аз ще вляза в къщата, ще остана там. И ще получавам за лични нужди малко повече, отколкото получавам сега, само че вместо да пиша писма, ще помагам в домакинството“.

Зад тези прости, сдържани думи се крие една човешка драма. Какво бъдеще за хубавата, умна, с нежна душа девойка! Живот със стар, нелюбим човек в неговата мрачна къща. Съпруга и домакинска помощница по неволя! И това бъдеще родителите одобряват и желаят, а тя покорно очаква. Но в душата ѝ живее копнеж за нещо по-светло. Ние разбираме защо три пъти моли героя да остане още един ден и защо така се вкопчва в него при раздялата, а после тичешком си отива, като оставя по страната му влажни следи. Художествената сила на разказа е главно в това — в трагедията на Йохана.

Но при изображението на душевната драма на девойката авторът е проявил прекалена сдържаност. Дотолкова — че на места Йохана започва да ни се представя в друга светлина. И тогава разказът губи много от своя смисъл. Когато свършва пъстрият ден, двамата тръгват, без да се питат къде и се озовават в един хотел. Тук Йохана се държи странно: „. . . Съблече жакетчето си и грижливо го премести на стола, свали малкото ефтино часовниче от ръката си и го постави на нощната масичка, после се зае с косата си“ (стр. 24).

Така спокойно, уравновесено, привично се държи младото момиче преди да легне в едно легло с мъжа, когото познава от няколко часа.

Не искам да кажа, че държанието ѝ е невероятно. Но белетристът в името на художествената правда трябваше да го мотивира, да надзърне в душата ѝ и ни открие вълненията, скрити зад спокойните жестове. Защото, външно погледнато, поведението ѝ никак не съответствува на нахвърления от автора образ на скромна, мила, душевно чиста девойка. Тази девойка би се решила на такава постъпка само ако душата ѝ е обладана от една голяма любов. Извънредно бързото възникване на тази любов може да се обясни с тягостното, мъртво настояще на Йохана и още по-печалното ѝ бъдеще. Пред пустотата, която ще настъпи пак на утрото и ще трае вечно, тя може да се реши да прекара нощта с този, който е премахнал поне за един ден окръжаващата я сивота. Тя затова го е обикнала — защото е внесъл нещо ново в живота ѝ. Затова си го представя и не такъв, какъвто е в действителност, не вижда душевната му студенина, егоизма му. Всичко това е човешко, естествено, но авторът го е скрил от читателя в един важен момент и така е хвърлил сянка върху героинята и е снизил много идейната стойност на своя разказ.

Впрочем, на тези недостатъци в обрисовката на Йохана се натъкваме не само в хотелската стая, макар тук те най-драстично да се проявяват. Авторът изобщо прекалено предпазливо ни въвежда в душевния мир на девойката и по-специално в чувствата ѝ към героя. Това е неоправдано, защото в живота хората твърде рядко се влюбват за един ден, светкавично, както се случва често в някои родове литература. А изключението, когато стане обект на вниманието на писателя, се нуждае от особено задълбочена художествена мотивировка. Чувствата на Йохана към непознатия мъж са органически свързани с нейната трагедия. Ето защо трагедията ѝ е трябвало да бъде разкрита по-дълбоко. Това би извисило много художествените достойнства на разказа и задълбочило неговия смисъл. А така разказът на места прозвучава съвсем лековато — именно като самоцелно описание на едно приятно приключение с мимолетна любов и сини цветя.

Някой би могъл да се позове на белетристичния похват, с който си е послужил Богомил Райнов: разказът се води от първо лице и душевните вълнения на героинята могат да бъдат отразени само в диалога и в мислите на героя-разказвач. Прекият психологически рисунък тук е невъзможен. Но както Богомил Райнов умело се е възползувал от предимствата на този похват: непосредственост, интимност, непринуденост на повествованието, така умело би трябвало да преодолее и трудностите, с които е свързан, за да очертае по-пълно образа на героинята и разбули душевната ѝ драма.

Но защо искате непременно драма? — ще попита някой читател. Нима разказът за едно такова любовно преживяване би имал смисъл само ако се разкрие някаква трагедия? Далече съм от такова твърдение. Авторът би могъл да нарисува например едно лекомислено момиче, за което краткотрайната любов със случайно срещнатия мъж е само едно развлечение. Но тогава, за да има някакъв смисъл неговото повествование, той би трябвало да охарактеризира критично своята героиня. Иначе и при най-голяма живописност на изображението разказът няма да има особена цена. Възможен е и друг, тъй да се каже, „смесен“ вариант — критико-трагедийно изображение. Героинята не е лоша по душа, но е слабохарактерна и средата, в която живее, я е изпортила. Тогава белетристът може да изобрази критично нейната постъпка, цялото ѝ поведение и същевременно да ѝ съчувствува. Изобщо възможни са много

варианти — например да се разкрие красотата, поезията на внезапно избликналото чувство. Но при всички случаи писателят трябва да остане верен на типа, да бъде последователен в своя разказ, да има определено отношение към героинята си — колкото и сложно същевременно да е то. Всяка измяна, макар и частична на типа, всяко необосновано противоречие в обрисовката, всяко отклонение от неговите характерни черти накърняват художествената идейност на творбата, която произтича от образите. Това е закон.

За накърнената идейност на разказа „И сините цветя“ голяма „заслуга“ има и типизацията на героя-разказвач. Общо взето той се очертава с действията си като интелигент с впечатлителна и същевременно студена душа, сякаш преситена и уморена от разни изтънчени удоволствия, опитен в отношенията си с жените и бездушен към тях, егоистичен. Авторът обаче като че ли се любува на тези му качества, не е проявил никакво критично отношение към мислите и действията му. Ние имаме впечатлението, че той се слива с него — разказвайки от първо лице, не е намерил начин и средства да се отграничи от този естетствуващ любител на приключения. И неговата, на героя, бездушно-егоистична, хедонистична гледна точка се възприема и като авторова. Ех, има си Йохана свои тревоги, скучен е животът ѝ и тя страда, но какво интересно денонощие преживяват те двамата! Колко разнообразни, пъстри, силни впечатления! И колко мила е тази Йохана в страданието си! Да ѝ се неналюбуваш. Пък и „сините цветя“ — пред бащината ѝ къщичка! И те са такива чудни, мили като Йохана. А може би дори са и по-мили и хубави. Във всеки случай красиво изживяване. Но — „стига глупости“!

Така трагедията на бедното холандско момиче с непорочна и светла душа остава в сянка, а на преден план изпъква приятното приключение. И нищо чудно, че този така майсторски написан във формално отношение разказ, с отделни силни, човечни, вълнуващи моменти не оставя трайни следи в съзнанието ни, не се отличава с дълбока идейност.

Другият разказ „Между шест и седем“ стои несравнимо по-високо от разгледания. Външно темата е съвсем „дребна“ — всекидневието на един ватман, шофьор на автобус из парижките улици. Авторът е проследил неговите мисли между шест и седем, в периода на най-голямо задръстване по шумните булеварди, когато автобусът с голяма мъка се придвижва от спирка на спирка и Клод, шофьорът, има много време за размисли.

Нерадостни са мислите на младия ватман. Сивота и пустота са се вгнездили в неговия живот. Той се чувствува съвсем сам в кабината на автобуса, „по-сам, отколкото Робинзон на острова“. Работата му е безкрайно разнообразна, пък и трудна за задръстените от коли парижки улици. В устата си вечно усеща противен металически вкус от изгорелия бензин, постоянно му се гади, но по-тежко от всичко е, че няма с кого да размени две думи. А когато се върне в къщи, след разправиите в кантората за неизбежното закъснение, не го чака нищо по-хубаво. Стаичката му е като гроб: малка, тясна, тъмна, с прозорец, долепен до неизмазаните тухли на отсрещното здание. Съквартирантът му е по-щастлив, той поне пие всяка вечер. Клод не може да си позволи това: майка му е болна и трябват пари. Всяка неделя той е при нея и през тези тъжни посещения гнетящото чувство в гърдите му се засилва.

Немотията е отнела и любимото момиче на Клод. В дупка без прозорец те не биха могли да свият гнездо, а сносна квартира не се намира

с малко пари. Пък и красивата Жаклин има нужда от много неща, които бедният момък не може да ѝ даде. И колкото и да му е тежко, той смята, че не е заслужил Жаклин. Такава хубавица не е за ватман като него. Хубавиците са за богатите. Само че, като загубва любимото момиче в душата му окончателно се вселява страшната пустота, постоянното чувство за безизходица.

В съдбата на Клод се оглеждат съдбите на хиляди като него в големия капиталистически град. Авторът постига художественото обобщение постепенно, непринудено, неусетно. Той разказва за обикновени неща, а художественият ефект е силен, смисълът — проникновен, защото образът, който е нарисувал, е дълбоко правдив: и неповторим, и обобщаващ. Тук няма вътрешни противоречия, лоши празноти, немотивирани постъпки. Образът на героя е цялостен и последователен, със своя здрава художествена логика и затова въздействието му върху читателя е така силно.

Животът в капиталистическия град опустошава, смазва бедните трудови хора от типа на Клод — добри, впечатлителни, но слабоволни. Тази истина Богомил Райнов ни разкрива убедително, естествено, на няколко странички, като проследява уморените и печални мисли и вълнения на своя герой между шест и седем часа. Тук мястото също е било малко за анализи и мотивировки, авторът пак е сдържан, не прибягва до силни ефекти и хиперболи, послужил си е — съобразно с художествената си цел — с най-трудната форма на типизация, която изисква особено голяма простота и точност на изразните средства. И все пак образът на героя е завършен, художественото обобщение правдиво и голямо.

Тук всеки детайл придобива дълбок смисъл, защото в него се оглежда общото и сам той е необходим за очертаването на цялостния образ. Дори на пръв поглед съвсем странични подробности хвърлят светлина върху душевността на героя, имат дял в художественото обобщение. Това говори за високо майсторство на типизацията.

Така, когато е в болницата при майка си, Клод често гледа едно олющено място на болничния креват и все си мисли колко прилича то на географската карта на Франция. Тази дреболия е твърде характерна: Клод всъщност няма какво да говори с майка си; животът му тече еднообразно, пусто — за какво да говори? Да, напуснала го е Жаклин, но защо да тревожи старата болна жена? Тя се надява, че квартира ще се намери и те ще заживеят „като истинско семейство“. Нека ѝ остави тази надежда. Сам той няма никакви надежди, за нищо. За какво да говори? Всичко е казано и за болестта на майка му. Тя е все в същото положение, би желала да умре, та да си почине най-после и да освободи сина си от едно голямо бреме. Клод я утешава, че ще оздравее, но той не е силен човек, не може да ѝ вдъхне вяра. Затова мълчи. Всичко е казано. И ето, че петното на кревата постоянно привлича неговия поглед и той все си мисли колко прилича на картата на Франция. Тази „странична“ подробност не само чудесно осветлява състоянието на Клод в момента. В нея се оглежда мъчителната, тягостна пустота, която така дълбоко е просмукала душата му.

За страшната самота на младия ватман, за „празното“ в душата му, за чувството му за безизходност има още една причина: Клод е аполитичен, той няма поглед върху обществените събития, няма идеал, в който да вярва. Хубаво е, че Богомил Райнов е загатнал за тази важна причина. Но — едва, едва, съвсем мимоходом. Тук в обрисовката на ге-

роя, в неговата типизация има празнина. И тя не е останала без последствие върху художествената идейност на творбата.

Разказът на Богомил Райнов ни разкрива с голяма художествена сила страшния гнет, който носи експлоататорското общество на обикновените трудови хора. Но в него има някаква безперспективност. Сякаш няма изход — макар и в бъдещето и ако не лично за Клод, за клодовци, за класата. Разбира се, аз съвсем не смятам, че ватманът е трябвало да бъде обрисуван като герой, или поне със социалистическо съзнание — това е тема за друг разказ. Такива като Клод има не малко и тяхната съдба е достойна за художествено изображение. Но ако читателят по-определено чувствуваше, че Клод е толкова самотен, нещастен, без жизнени импулси и защото е аполитичен, не е като Леон „от другарите", политическите борби му се виждат „загубена работа", художественият смисъл на разказа би бил още по-дълбок.

Въпреки този недостатък, „Между шест и седем" е значително художествено постижение, оригинално явление в съвременната ни белетристика. В разкази като този и като „Юнгфрау" Богомил Райнов изведнъж показа зряло белетристично майсторство и големи възможности, които могат да бъдат реализирани в още по-хубави, прекрасни творби. Но темата за белетристичните успехи и възможности на Богомил Райнов е специална.

*

Художествената идейност на творбата не се определя пряко от замисъла, а от типизацията. Защото замисълът се осъществява чрез типизацията. Следователно борбата за висока идейност, която се води сега в нашата литература, е борба не само за ярки и правдиви художествени замисли, а и за майсторска типизация. Наистина правдивите и дълбоки мисли възникват във въображението на този, който има художествен поглед върху живота, а следователно — и дарба да създава художествени образи. Но връзката между замисъл и типизация не е механична. Замисълът може да има високи достойнства, но ако белетристът например не е овладял както трябва изкуството да композира или, да речем, куца в диалога, очевидно типизацията му ще страда, а следователно няма да остане незасегната и идейната стойност на произведенията му. Тук се открива обширна област за изследване, до която аз само се докоснах в тази статия, проследявайки в по-общи линии зависимостта на художествената идейност от дълбочината и формите на типизация. Но, струва ми се, от анализираните примери е ясно, че тъкмо поради тази зависимост високата идейност е немислима без голямо белетристично майсторство. И обратното: голямото белетристично майсторство включва в себе си високата идейност.

☆

МИНКО НИКОЛОВ

РАЗВИТИЕ НА СМИРНЕНСКИ КЪМ РЕВОЛЮЦИОННИ ПОЗИЦИИ

(КЪМ ВЪПРОСА ЗА ТВОРЧЕСКАТА БИОГРАФИЯ НА ПОЕТА ПРЕЗ 1917—1920 г.)

Извисяването на Смирненски като безспорен връх в революционно-пролетарската ни поезия след Първата война има своята подготвителна история, своя период на постепенно съзряване и усвояване на ония житейски закони и социални истини, които сетне определиха цялото му краткотрайно по време, но епохално по съдържание дело. Затова и проследяването на неговия ранен път е наложително и важно, то ще ни покаже формиращата роля на големите събития на времето, историческия смисъл и закономерност на неговото развитие от автор на безобиден юношески хумор в смел трибун на революционното настъпление. И именно отрязъкът от време между 1917 и 1920 г. е необикновено богат на огромни обществени преобразования, изменящи физиономията на цялата наша планета и пречупващи се в бързото преустройство на мисленето и чувствуването на милиони отделни индивиди. Революционните събития нахлуваха като стихия, неочаквана и неканена, принуждаваха към решение и към действие, не позволяваха безгрижно отношение към живота, спокоен житейски оазис. Трусовете на Октомври достигаха до всеки дом и всяко семейство, тревожеха и вълнуваха, тласкаха хиляди довчера пасивни хора на улицата, на борба за мир, свобода и хляб. И у нас, както по света, народният глас се надигаше все по-силно срещу безсмислието на унищожителната война. Той намери най-красноречив израз в движението на войнишките маси, изоставили фронта и обърнали щиковете срещу вътрешния враг, който ги присрещна с немска артилерия при Владая, подавяйки в кръв техния поход към свободата. Това бяха огромни уроци за младия поет, чиято психика се формираше под натиска на събитията в съкратени срокове.

ПОЕТЪТ ЮНКЕР

През пролетта на 1917 г. Смирненски трябва да отбие военната си служба: свиква под знамената неговия 42 набор. В семейството вземат решение той да постъпи във Военното училище.

На 1 май 1917 г. популярният вече в хумористичните кръгове Ведбал облича юнкерската униформа. Постъпването му в казармата съвпада с друго едно събитие сред хумористите. Току-що колективът на младите автори около „Българан“ (между тях, разбира се, и Смирненски) напуска вкупом вестника и преминава в „Барабан“, който се поема от нова редакция

Настоящият откъс представлява част от по-голяма монографична работа върху Смирненски.

при договорни условия[1]. Между „главните министри“ на новия кабинет фигурира без съмнение и Ведбал. И тъкмо в такъв момент на растящи планове и възможности за сътрудничество Смирненски е принуден да се откъсне от литературната си среда.

Жизнерадостен и открит характер, той бързо спечелва популярност и симпатии сред своите съвипускници от Военното училище. Той става душа на една приятелска група юнкери, в която влизат и други млади поети и художници (Цветан Нойков-Животец, Тома Григоров и др.) Издръжлив на несгодите, Смирненски е един от добрите, стегнати и изпълнителни юнкери. Неговата изпълнителност обаче не е равнозначна на сляпото подчинение пред казармените изисквания и устави. Без да хитрува и да се измъква от трудните задължения на военната дисциплина, той реагира смело и честно против някои сковаващи и несправедливи порядки в училището. Младежите са понасяли особено тежко забраната да излизат в градски отпуск, наложена им поради продължителна карантина. Сигурно най-непоносима за Смирненски е била изолацията му от хумористичните редакции. В писмо до редактора на „Барабан“ например той се оплаква, че в ръцете му дълго време не е попадал хумористичен вестник.

Оскъдни са сведенията, с които разполагаме за самочувствието на Смирненски във Военното училище. Главният източник си остава творчеството му през тези месеци, както и някои запазени писма и спомени на негови съвипускници. Попаднал в нова обстановка, изолиран от бурното градско ежедневие извън училището, той не скъсва контакта си с действителността, както би могло да се помисли, а напротив, — продължава да следи всички промени в обществения живот, да реагира на изострящите се през 1917—18 г. социални конфликти. Гладът се чувствува вече навсякъде. Макар и възпитаници на „Военното на Негово Величество училище“, юнкерите съвсем не са били привилегировани в това отношение. Порционът в училището е бил крайно слаб — количествено недостатъчен, еднообразен и беден откъм хранителност. При усилените занимания, на които са били подложени, младите хора е трябвало да водят полугладно съществуване. В съхранени писма до свои приятели и близки Смирненски също споменава неведнъж глада в училището. Веднъж например той се шегува с войнишката чорбица, с която го хранят и „чийто химически състав не съм анализирал, но мога да напиша формулата ѝ, като видя тази на водата“[2]. Един млад и здрав организъм е издържал трудно на подобни условия, затова и юнкерите са получавали ядене от къщи. Също и на Смирненски са изпращали храна от дома, но тъй като възможностите на семейството са били крайно ограничени, поетът, отличаващ се с вродената си деликатност, е избягвал да обременява родителите си с допълнителни грижи по него. Той се е опитвал да намери сам известно разрешение чрез набавяне на собствени средства, главно чрез оскъдния хонорар, който му се е полагал по договора с „Барабан“. От писма до редактора и уредника на „Барабан“ разбираме в каква голяма нужда за пари се е намирал Смирненски, как тактично и внимателно е напомнял за неизпълнените обещания на редакцията, виждаме как търговците в литературата

---

[1] В сектор „Смирненски“ е запазено писмото на стария редактор на „Барабан“ Б. Руменов от 20 април 1917 г., с което редакцията се предава на „новия кабинет“. Писмото има договорен характер и определя хонорарите на отделните сътрудници. Смирненски е между най-високо хоноруваните, с месечно възнаграждение 50 лева.

[2] Писмо от казармата до „Барабан“. Също и писмо до Пиеро от Ведбал и Васка П. (Писмата се пазят в сектор „Смирненски“).

са се възползували от неговата стеснителност и скромност, за да не му плащат полагаемия се хонорар, да го ощетяват и лъжат, въпреки щедрите си обещания[1]. Участта на търсен и в същото време зле заплащан сътрудник го преследва цял живот. И по-късно, като известен поет, той се е стеснявал да настоява енергично за хонорара си, измъчвайки се вътрешно от това търговско-спекулативно отношение към литературния му труд[2].

Творчеството му през това време не показва някакъв рязък идеен завой, то е сякаш едно продължение на същия кръг от мотиви и теми, който бе отличителен за дебюта му като хуморист. Зад традиционното движение на темите обаче, зад повторяемостта на мотивите, за внимателния поглед не може да остане скрит процесът на едно постепенно идейно развитие, който се извършва в посока на все по-голямото отрезвяване и освобождаване от бремето на официалните заблуди.

Смирненски продължава да пълни страниците на „Смях и сълзи“ и „Барабан“ с леко смилаеми войнишки истории, материал за които черпи и от всекидневието във Военното училище, от различни впечатления и случки. И в най-обикновените прояви на казармения живот той намира комичната страна, взема повод за шегите си от утомителната скука при изучаване на военните устави или от разнообразните „ухания“ на спалното помещение („Школнишко любовно писмо“, „Нощни“). Онова, което го прави симпатичен на читателя и тук, в тези безобидни хуморески, и което го отделя положително от много негови събратя по перо, е способността му да даде на традиционните форми и сюжети индивидуален оттенък, да накара баналното съдържание да отстъпи пред потока на лично преживяното, на собствените копнежи и настроения. В неговата искреност и чистосърдечна закачливост се открояват ясно чертите, по които можем да възпроизведем вътрешния му образ от времето на Военното училище. Защото зад изтъркаите мотиви на войнишкия хумор до нас достига леката въздишка на поета, който се измъчва от сухите занимания и от полугладното съществуване в училището, който жадува по свободния живот навън. „Дявол да го вземе, кога ли ще свири тръбата. Кога ли тази кисела чорбица ще почне да нахлува в гърлото ми като неземен балсам. . . Майска вечер. Дявол я взел. Аз съм гладен и не ми върви“ („Майска вечер“). Макар и затворен зад оградата на училището, той продължава да дарява нежните и красиви създания с поетически букети (стихотворения или лирически миниатюри в проза), в които преливат игриво, в красиви цветове, хуморът и лиризмът, дяволитостта и нежността. И това е не толкова изтъркан бълграрановски шлагер, колкото личен копнеж по красивите създания, който е форма на копнежа му по волност, на стремежа му да отърси от себе си гнетящата казармена атмосфера. „Ето група волнокрили ученички чуруликат и приближават. В очите им се чете радост, че денят е тъй хубав, че утре са свободни и до насита ще могат да кръстосват алеите и да огласяват горичките със звънливите си песни. Те са тъй хубави. Стегнати в тънки фланели или бели блузки, с ясно очертани форми, те минават гиздави, жизнерадостни и събуждат рой прищевки. Всичко е тъй хубаво. Такъв приятен аромат се

---

[1] От писмо до уредника на „Барабан“ научаваме как Смирненски веднъж напразно чакал на уговорена среща, но уредникът не се явил. Поетът не скрива горчивия си упрек: „Право да ти кажа, вий много ни обещавахте преди десетина месеца, но май доста от тези обещания отидоха на таванската архива“.

[2] По спомени на Надежда Измирлиева, по-големият брат, Тома, често е укорявал Смирненски, че не си търси правата като автор и позволява да го мамят с хонорара.

носи от разцъфнали люляци! Толкова прелестни, скъпи лица!. . . И с всичко туй да се простиш!. . Ех, младост! — Хей, другарю, хайде към Дълбок зимник да изпразним по някоя, че утре ни чакат чизми и бака! Аз се сепвам, обръщам се и тръгвам с другаря си. Май. . . пролет. . . младост“ („Настроение“). В подобни искрени редове се оглежда най-малко бохем и певец на леките удоволствия, а много повече един чистосърдечен юноша, жаден за живот, влюбен в красотата, комуто високите юнкерски ботуши са тегнели, който се е чувствувал като в клетка зад високата ограда на училището.

Много по-ясна картина на идейното развитие на Смирненски дава политическият му хумор, който по самото си естество е пряк отговор на най-парливите злободневни въпроси. Тук също не може да се открие рязък прелом в идейното му виждане, тъй като той все още не е стигнал до разбиране на действителната същност на войната, все още вярва, че България води справедлива, освободителна борба и търси виновниците за големите бедствия не вътре в страната, а вън, в лицето на съглашенските сили. Затова и осмиваните герои в политическия му хумор продължават да бъдат Джон Бул и Венизелос, Газда Перо и Поанкаре, тоест само едната група от истинските виновници. За другия враг, врагът в собствената страна, той още не е прогледнал.

И ако все пак във вътрешния живот на поета се извършва процес на духовно възмъжаване, който може да се проследи последователно в произведенията му, той се състои преди всичко в постепенното нарастване на чувството на умора от войната, в несъмненото изстудяване на по-раншното му патриотическо въодушевление. А този е пътят на емоционалното, инстинктивно отрицание на войната, преди още това отрицание да е кристализирало в точните и ясни форми на едно правилно политическо мислене. През разнообразието от настроения, през капризните извивки на неговото хумористично перо се проследява все пак една линия, на която той месец след месец става все по-верен и която може да се определи като жажда за мир, като умора от продължителната война.

Критерият, който започва да го ръководи при оценката на едно или друго събитие, е: приближава ли то, или напротив, отдалечава жадувания мир? Ако само преди две години той, синът на бедните македонски бежанци, приветствуваше победите на българската армия като Великден за неговите сънародници, сега в съзнанието му денят на Възкресението става тъждествен с бъдещия ден на мира:

Мира Великден не донесе,
от никъде се не разнесе:
„Мирът воскресе“.

(„Великден“)

От същата позиция пристъпва Смирненски и към големите събития, които се разиграват в Русия през 1917 г. Той поздравява с младежки оптимизъм февруарската революция, изпълнен с надежда, че тя ще ускори края на кръвопролитието:

В страната на снега и бича
разнесе се камбанен звън
и ясно слънце днеска там наднича
сред адский мрак, след дългий сън!

(„Христос възкресе“)

Много скоро обаче тези надежди се оказват излъгани. Правителството на Керенски не само продължава старата политика, но с дръзка настойчивост издига лозунга „Война до победен край!“, с което измамва доверието на милиони хора, очакващи мир. Затова и делата на Керенски са вторият значителен обект (след „търговците-скубачи“), срещу който се изостря перото на хумориста и в борба с който в стиха му проникват сатирически елементи. Както в случая за спекулантите, тъй и срещу Керенски неговият смях става настъпателен, издига се до степен на безгранично възмущение, което търси най-обидните и унищожителни епитети, за да уязви противника:

Безумен, празноглав водач
земята е прибрала тук.
Лежи тук онзи, що напук
на бившия си бог
девиз издигна: „С кръв и плач
напред от трън на глог!“

(„Епитафии в аванс на съглашенските водачи“)

В същия дух е и първата реакция на Смирненски спрямо Октомврийската революция. Още преди да е вникнал в нейния социален смисъл, още чужд на идеите, които после ще го направят най-възторжения певец на тази революция, той я приема с радостен трепет именно защото вижда в нея решителна стъпка към мечтания мир. Непосредно след първите известия за събитията в Петербург и Москва, Смирненски изпраща в хумористична форма приветствен салют на Ленин като надежден творец на мира:

. . . Браво, Ленин!
На, болестта разбрахте днес
и готвите вий цяр безценен
на таз, която е в несвест!

. . . . . .

Така, така! Хинин вземете —
жадувания толкоз мир!

(„Послание за мир — не е от папата“)

Значението на подобни настроения у Смирненски не бива да се преувеличава, тъй като той пише все още като патриот, в чието съзнание съдбата на България е неделима от съдбата на германо-австрийския блок, който още не е в състояние да възприеме идеята за революционен изход от войната. Сатирата му срещу Керенски също не е в противоречие с тона на официалната българска пропаганда, която осъжда остро Керенски заради верността му към Съглашението и която е заинтересована Русия да сключи мир и да излезе от строя на воюващите срещу Германия страни. Художествено тези работи са често още незрели. Но независимо от субективните подбуди, обективно в хумора на Смирненски от 1917—18 години намира отглас умората на масите от войната, копнежът им по мира. Този копнеж живее в душите на хилядите войници, които се жертвуваха безсмислено по фронтовете, той бе завладял техните близки в тила, бедствуващите жени, старци и деца. Както свидетелствува и Георги Кирков в една своя реч в Народното събрание от 12 март 1917 г., „. . . в съзнанието на масата, и на тези, които са тук в България, и на тези, които са

на бойното поле, в съзнанието на целия народ зрее мисълта за мир“[1]. Смътното отрицание на войната още не се покрива с разбирането, че най-сигурният път да се тури край на войната минава през революцията, но то е барометър за нарастването на сния масови настроения, които доведоха и у нас през септември 1918 г. до войнишкото въстание при Владая.

Същите чувства на потиснатост, на умора от изтощителната война намират по-друг израз в нехумористичните опити на младия поет. По характера си едно лирическо стихотворение е отзвук на интимните душевни вълнения, сеизмограф, който може да улови и най-тънките трептения в младежката душа. През втората половина на 1917 г. Смирненски написва и отпечатва група стихотворения, които правят веднага впечатление с основния си тон— невесел, нерадостен („Загледан в днешния ден“, „На Маргарита К.“, „Младост“). В една още художествено несигурна, неовладяна форма той прави ценната изповед, че „младежкият жар“ в гърдите му е угасен от „ледена вода“, че е срутен всеки друг олтар, освен „този на скръбта“ („На Маргарита К.“). На друго място той направо нарича младостта си „мрачна“, споделя колко жалък и лишен от радости бил животът му („Младост“). Имат ли някакво реално съответствие в преживяванията на юнкера подобни стихове или те са чисто и просто литературна маска, каквато много млади поети си слагат по подражание на известните певци на мировата скръб? Очевидно при Смирненски не може да става дума само за литературна мода, тъй като той от ранни години е чужд както на всякакво позьорство, така и на едно голо подражание в стихотворството и следва преди всичко повелите на собствената си натура. Причината за нерадостното му самочувствие е съвсем реална и нея ще търсим в общото положение у нас през 1917—18 години, в отношението на поета към действителността. Масовите лишения и страдания, които се засилват с всеки изминат ден на продължаващата война, липсата на перспектива за близък край на кръвопролитието, сковаващата военщина в училището, гнетителната мисъл, че тях също ги очаква скорошно изпращане на бойната линия и то във време, когато безсмислието на новите жертви става съвсем очебийно — всичко това настройва младия хуморист съвсем не хумористично, кара „вечно веселий Вилмон“ от „Смях и сълзи“ да коленичи неочаквано пред „олтара на скръбта“. Дори в наивния и книжен стих за „срутените олтари“ се съдържа не толкова литературна поза, колкото подсещане за една вътрешна криза на крехката юношеска душа. Разбира се, това не е кризата на зрелия и изграден характер с нейните разпъващи на кръст терзания, с нейните мъчителни крушения, позната ни при Яворов след 1903 г. например. При още ненавършилия 20 години младеж това е признак на първото по-сериозно съприкосновение на идеала с действителността, първият полъх на разочарованието, което не е нито трайно, нито дълбоко. И все пак не е ли кризисно състоянието, когато една наивна вяра постепенно умира, а на нейно място не идва нищо друго, което да възпламени младата душа? Патриотическият идеал, на който Смирненски посвети някои от началните си опити, „героизъма нечут“ на българския войник вече не е в състояние да го вдъхнови. Националистическият апломб му се струва все по-чужд, защото е опроверган от самата действителност. Новият революционен идеал обаче му е още непонятен. Инстинктивно той чувствува вече безплодието на официалните лозунги, без да познава тяхното революционно отрицание. Оттук и настроението на потиснатост, признанието, че той е без кумир, без знаме и вдъхновение.

---

[1] Г. Кирков — Избрани произведения, т. I, стр. 341.

Загледан в днешния ден
не виждам аз друго освен
суетност, тъма и порок,
и никъде никакъв бог
достоен за чиста любов,
човек за когото готов
да бъде света да презре
и с гордост на кръст да умре.

Загледан във днешния ден
аз виждам мнозина кат мен
с вериги на млади крила,
сломени от ранни тегла
и влачущи морни крака
без ничия свята ръка —
ръката на някой пророк
да сочи тям истински бог.

(„Загледан във днешния ден“)

През лишения от ярка самобитност елементарен строй на стиховете прозвучават искрените тонове на младежката изповед. Ясно е: войнствената програма на великобългарския шовинизъм с нейните по-рано привлекателни лозунги за „национално обединение“ и „освобождение на братароб“ няма вече предишната притегателна сила. Юношата-идеалист е усетил някаква душевна празнота, пусто място, което може да бъде запълнено само от нова вяра, от нов идеал. Поетът е готов да се отдаде на нещо голямо и възвишено, да полети, но не може, липсват му криле. Той още не разбира идеала, „достоен за чиста любов“ — борбата на революционния колектив. Но и идеалите, които буржоазията възпитава у младежта, не го вдъхновяват. Той се намира на кръстопът. И ценно е неговото признание, че той не е сам, а това са смущения на цяло едно поколение: „аз виждам мнозина кат мен. . .“[1]

Тези млади хора още нямат ясното съзнание, че не друго, а действителността през последните години на войната ги гнети. Те са изпълнени с благороден стремеж да се посветят в служба на доброто, човечното, благородното, те не разполагат с други богатства, освен със своя непохабен идеализъм. Но те не знаят как да осъществят чистите си пориви в едно време, когато старите кумири се събарят, а на тяхно място още не са съградени нови. Тях ги занимава мисълта за предназначението на човешкия живот, за призванието на младия човек. Отговор обаче на въпросите, които ги смущават, те още не могат да намерят. Това именно преходно състояние, този ранен душевен „кръстопът“ е отразен в нехумористичната поезия на Смирненски. През април 1918 г. поетът нахвърля своите размишления за „смисъла на живота“ в албума на една позната девойка, като им туря общото заглавие „Как трябва да живеем или светов-

---

[1] Знаменателно е, че най-близкият другар на Смирненски от това време, Цветан Нойков, печата в „Смях и сълзи“ стихотворение „Тъгата ми“, което по настроение е съзвучно с нерадостните изповеди на Смирненски и в което, макар и по безпомощен в художествено отношение начин, е посочена направо войната като източник на нерадостното самочувствие:

Не радват ме победи, ни подвизи чутовни,
спечелени със толкова невинна, буйна кръв,
ни знойни перспективи, ни спомени любовни,
нито пък чувствам жажда за мъст или за стръв.

С Нойков Смирненски е неразделен приятел до смъртта му. На 13 ноември 1919 г. той му посвещава стихотворение-реквием с думите: „На незабравимия Цвятко“.

ните загадки“[1]. В стихове, които в художествения си израз страдат съществено (албумни посвещения се пишат набързо и от първа ръка), младият автор излага своето тогавашно верую, тогавашната си житейска философия. Той пристъпва по твърде интересен начин към разрешение на големия, вечен въпрос за „смисъла на живота“. Той води въображаем диалог с представители на различните идейни и философски направления, които дават съответно различни рецепти и решения на този проблем, а накрая взема собствена позиция към техните принципи. В последна сметка той отхвърля всичките техни отговори и умувания като фалшиви или негодни. Първоначално е опроверган носителят на една бохемска, епикурейска философия, чийто култ към „вино, смях и жени“ като единствено или главно съдържание на човешкия живот е съвсем неприемлив за Смирненски. И тук още веднъж се вижда колко нетрайно и без дълбоки корени е увлечението на Смирненски в бохемския хумор, колко временни и нехарактерни са жестовете, които той прави в някои стихове като певец на гуляите и леките удоволствия. Въпреки отделните излитания в тази посока, той отхвърля бохемството като житейска философия, като трайна реакция спрямо сложните въпроси на действителността. Следващи по ред са каноните на индивидуализма, проповядвани от свръхчовеците, самоубийците и болните души в нашумелите по онова време романи и разкази на Пшибишевски, Арцибашев и Леонид Андреев, възприети в жестоката философия на Фридрих Ницше.[2] Накрая е дадена думата на духовника, зад чиито човеколюбиви фрази разпознаваме хитрото лице на лицемер и измамник. Оценките на 20-годишния Смирненски за бохемството, за индивидуализма и религията, макар и лишени от дълбочина, показват колко здраво стъпва младият поет върху почвата на реалността, на действителните човешки отношения, колко малко е склонен той да се опива от тамяна на фразите, да се губи в мъглата на субективизма, песимизма и мистиката. Той сякаш има природен „имунитет“ спрямо тези най-разпространени сред интелигенцията философски и художествени течения, продукт на духовно загниване и безпътица. Още в ранните си литературни опити той търси опора не в отвлечените и книжни спекулации на ума, а във фактите на действителността, в истинските вълнения на обикновените хора. Какво обаче противопоставя той на отхвърлените с такава ирония принципи, как според него „трябва да живеем“? За сега той не е в състояние да отиде по-далеч от отрицанието. И все пак кълнът на едно бъдещо положително разрешение на въпроса за „смисъла на живота“ се съдържа в няколкото изречения, с които той придружава своите стихове накрая и с които се обръща към познатото момиче: „Аз току-що си отдъхнах от философските проповеди на един колега и малко остана да ме хване бързотечна туберкулоза... Па и друго: страх ме е да не би случайно дух философски да те озари посредством книгите и после да забравиш единствената философия — философията на собствения си ум и собствената си душа, която е винаги за предпочитане“. Недоверието към философските разсъждения, което четем в тези редове, не е израз на повърхностно, пренебрежително отношение към сложната философска проблематика, отношение понякога твърде типично за младостта. То е много повече недоверие към определена философия, чийто идеалисти-

---

[1] Албум на Надя Нушкова, който се пази в сектор „Смирненски“.

[2] Своето недоверие и ирония към индивидуализма в крайните му форми, Смирненски проявява още в ранни години — например във фейлетона „Монологът на едно софийско хамсунче“ или в стихотворението „Нитче, котарак и папагал“, побългарен превод от руски.

чески и мистичен дух се отхвърлят инстинктивно от младия поет, тъй като той чувствува колко изопачена е истината за реалния живот в подобна философия. Без още да е осмислено всичко това като негов творчески принцип, той инстинктивно е възприел практиката, непосредния жизнен опит като основа , върху която израстват и към която се връщат както мислите на всеки човек, така и образите на художника. Действителността е първият съветник и учител преди всяка философия и нейните поуки изпробват и коригират всяка теория. В този именно смисъл трябва и да разбираме тъй ревностно защищаваната от 20-годишния Смирненски „философия на собствения ум и собствената душа“.

Постепенното, но неотклонно движение в посока на едно все по-самостоятелно мислене, на едно все по-задълбочаващо се критическо отношение към съвременните му обществени и литературни явления определя и своеобразното място на Смирненски в разположението на литературните сили през последните години на войната. Той още не е осъзнал истинските пружини в динамиката на обществения процес, още не е разбрал сложното преплитане на икономическите интереси и апетити, което стои в основата на войната. Затова и още не е напуснал почвата, върху която се създава официалната литература. Но почувствувал войната като истинско бедствие, изстинал към по-раншното си националистическо увлечение, той започва да се разграничава все по-решително от литературния шовинизъм, да се отдалечава от традиционния повърхностен хумор на „Българан“ и „Барабан“. Той продължава да сътрудничи в тия издания и същевременно засилва в тях несвойственото им през войната критическо и сатирическо направление. Събитията през 1917—18 г. го освобождават от много илюзии и той разбира как с патриотизма като идея се търгува, как най-високите понятия се мърсят, как от столичните кафенета се „твори“ патриотическа поезия, лишена от сърдечност, от искра на вдъхновение. Чистата му и ненавиждаща всяка житейска подлост натура отговаря с възмущение на ония литератори, които използуват националистическите идеи като средство за осигуряване на удобен и приятен живот в тила. Между постоянните герои на хумора му се нареждат и най-отявлените представители на литературния шовинизъм — талантливият Кирил Христов и бездарният Любомир Бобевски. Смирненски взима на прицел нечистите, користни подбуди при занаятчийското производство на шовинистически стихове.

Дадено е:
Кирчо иска автомобил да си вземе,
а Бобевски сметки прави пък след време
да наеме или да си купи нейде дача.
Дири се във таз задача:
за целта на тези хора колко рими
и ура, напред на нож им са необходими.

(„З а д а ч и “)

Той вече не може да търпи баналните войнствени призиви, голословните патриотически фрази и атаки срещу враговете в стихотворна форма. Пример на такова творчество са широко рекламираните в онези години стихосбирки на Любомир Бобевски („Под сянката на меча“ и др.), които повтарят като изтъркана плоча едни и същи лозунги и в които текст и заглавия приличат на войнишки команди: „Ура! Напред!“, „Напред и все напред!“, „На нож!“, „Слава на героите“ и пр. Кирил Христов,

създател на истински перли в пейзажната лирика и в други жанрове, през войната също се увлича във вулгарна площадна агитация и без всякаква сдържаност, без да знае мярка и граници, сипе непрекъснато хули и проклятия срещу „националните врагове“. Печална слава получава стихотворението му „Убивай“, в което са събрани, като в букет от тръни, всевъзможните синоними на глагола „убивам“:

Враг има майка мила,
но звяр е тя родила!
Убивай! не жали!
муши! сечи! коли!

Именно защото е безкористен в своя патриотизъм, Смирненски е така чувствителен към фалша и бездушието на казионното стихоплетство. Той осмива авторите от типа на Бобевски именно заради търгашеското им отношение към патриотизма, заради спекулантския им подход към литературата. Те използуват един и същ ограничен арсенал от думи, които повтарят до втръсване. В често използуваната от хумористите форма на бълнуване и съновидения Смирненски разказва, че в съня му се явили „два пълни чувала на малка бланка с едри букви. На единия пише: залог от Л. Бобевски. Съдържание: 2738 думи „напред“, 3796 „ура“, 200 „на смърт! на смърт!“, 425 „коварен“ и пр. Обща сума 14,261“. На другия чувал се чете: „К. Христов: 27,837 рими и 1217 удивителни“.

За да покаже колко кух и отречен от самия ход на събитията е патосът на патриотарската поезия, хумористът прави сполучливи пародии на стихотворения от Вазов, Кирил Христов, Л. Бобевски и символистите („Великогрешним гешефтарам — непети памфлети от наши поети“). Пародията тук е с две остриета. Едното е насочено към тиловите герои-спекуланти, които превръщат в злато народните сълзи и нещастия. Другото острие той отправя към поетите. С отличителните за всеки един от тях индивидуални похвати и художествени средства Смирненски произнася присъдата, която те в националистическото си заслепление са забравили да произнесат. Одите им, прославящи българското оръжие, той превръща в памфлети, в изобличения на тиловите герои. Читателят е изненадан колко сигурно младият хуморист владее формата и стила на иронизираните поети—от патетично-енергичния стих на Вазов до смътната, основана върху далечни асоциации, лирика на символизма.

Очевидно е, че ограниченият терен за обществена критика, който се предоставя на хумористите в издания като „Българан“ и „Барабан“ вече не може да задоволи Смирненски и той се опитва да го разшири, да включи в периметъра на българановския хумор по-значителни явления и факти. Той е много по-проницателен и цели по-надалеко от своите останали колеги и другари по перо, и това предвещава успешно бъдещо развитие.

И най-важното, нарастващият стремеж да надскочи рамките на официалния хумор е съчетан с една рядка способност да разсмива читателя, да го води леко и непринудено из кривите улички на обществения живот, да му открива с дяволита усмивка затулените ъгли на човешките отношения. Очакванията, които се свързват с псевдонима Ведбал като надежда на българския хумор, почиват преди всичко върху хумористичното му дарование, красноречиво демонстрирано още през годините на войната. Докато нехумористичните опити на Смирненски са още бледи, още ученически в художествения си израз, хуморът му вече придобива своеобразни черти. Като хуморист той е необикновено плодовит, защото идеи,

хрумвания и замисли се гонят в надпревара в съзнанието му, защото най-нищожните и обикновени случки са в състояние да „заредят“ творчески въображението му. За него не представлява никаква трудност да попадне на случка или обект, от които да извлече зърното на своя замисъл, тъй както за пчелата е леко да кацне на цветеца, от който ще засмучи сок. Той намира сполучливия анекдот, чрез който постига комическо осветление на различни страни от обществения и интимен живот на хората. Хумористичният му стих през тези ранни години е стих на оформен поет, тече плавно и непринудено, ритми и интонации се сменят с лекота, фразата е гъвкава и музикална („Монахиня“, „Сянка“). Дори в бъларановските шеговити куплети на интимни теми ни привлича един игрив и непринуден стих, съчетан със симпатична закачливост и любуване на красотата:

Аз Нагел безпаричен съм,
ти-Дагни босокрака,
по кремъчния калдъръм
очаквам те във мрака.

Жадувам твоите уста
със цвят червеновинен,
и галещата топлота
на твоя смях невинен.

И яркорусите коси,
с любов що призовават,
които кървав мак краси
и волно се развяват.

(„В дълбините“)

Съвършенството и лекотата на хумористичния стих у Смирненски преминаха и се развиха върху нова, по-висока степен в зрялата му, революционна поезия. В този смисъл и ранната му школовка като поет-хуморист съвсем не мина безследно, а остави трайна диря в неговото поетическо развитие. В изработване на своя стих той е учил от всичките ни значителни поети и преди всичко от Яворов[1]. Благодарение на ранното си майсторство той добива популярност сред приятелите на хумора още преди да се е превърнал в любимия певец на революцията Смирненски.

СЛЕД ВЛАДАЙСКИТЕ СЪБИТИЯ

За да се освободи от последните остатъци на националистическата илюзия за „дълг към отечеството“, да разбере,че това отечество е буржоазно отечество и че в негово име се вършат най-нечисти сделки с народните интереси, Смирненски трябваше да мине през изпитанията на Владайското въстание, да преживее като участник Владайските събития. Те му дадоха главния урок, който му помогна да се добере бързо до ония големи истини, до които той постепенно и трудно достигаше.

През септемврийските дни на 1918 г., когато разбунтуваната войнишка маса направи пробива при Добро поле и се отправи към София, за да поиска

---

[1] Смирненски се е възхищавал особено от художественото съвършенство на Яворовия стих в „Калиопа“, „Хайдушки песни“ и др. По някои от тях той създава и пародии (например по хайдушките песни). Влог на Яворов в нашата стихотворна техника е употребата на сравнения без обикновените граматични връзки, както сочи проф. Г. Цанев. У Смирненски този похват също преминава от Яворов: „ласки-зной“, „жар-лъчи“, „устни-рубин“ („Монахиня“).

сметка от виновниците за катастрофата, Смирненски се намира в отпуск. В семейството му владее истинско безпокойство. Големият брат Тома Измирлиев, преживял войната на фронта като офицер, е заболял и лежи в болницата в Левуново. В къщи решават Смирненски да посети болния Тома в Левуново и ако е възможно , да го доведе дома. Така и става. А тъкмо при завръщането на двамата братя в София се извършва пробивът и разбунените войнишки групи потеглят към столицата. Слуховете за войнишкото въстание обикалят къщите, вълнуват хората и особено обитателите на бедняшките квартали, където живее и семейство Измирлиеви. Скоро се узнава,че другарите на Христо—юнкерите от Военното училище са изпратени да подавят съпротивата на въстаналите войници. Понеже е в отпуск, Смирненски не е задължен да се яви в поделението си. Той обаче е неспокоен, не може да си намери място. В чистата му душа се борят, преплитат се насрещни чувства и не му дават мира. Почти отърсил се от заразата на шовинизма, той съвсем не е вдъхновен от възможността да отиде и да изпълнява патриотичния си „дълг“ срещу въстаналите войници. Една друга мисъл обаче го измъчва: там са другарите му, какво ще си помислят те за него? Сигурно ще го вземат за страхливец... Идеализмът, понятията му за чест и другарски дълг го тласкат към решение, към незабавно действие. Не, въпреки всичко, той трябва да бъде там, където са и другите! Сестра му Надежда си спомня как вечерта на 28 срещу 29 септември в стаята, където лежал Тома, избухва остър спор между двамата братя. През стената се долавят откъслечни думи, от които тя разбира, че Христо иска да замине нанякъде, а Тома го убеждава в обратното, иска на всяка цена да го спре. Тома вече е по-зрял политически, той има зад себе си и горчивия опит от фронта. Препирнята завършва с думите на Христо: „Не желая да ме смятат за страхливец!“ Докато домашните разберат какво става, Христо е изчезнал[1].

От Владайските позиции Смирненски се прибира в къщи потресен. Сцените, на които е станал свидетел, са го поразили. Попаднал в ръцете на група въстанали войници, той дочува как те с болка разговарят, че деца като него са изпратени да се борят срещу тях, срещу собствените си бащи. Той запомва завинаги мъдрото, спокойно великодушие, с което те се отнасят към него. В паметта му се врязват и епизоди от жестоката разправа с въстаниците. Завръщайки се дома, той се движи дни наред като болен, почти не разговаря и не яде, в главата му се извършва напрегната умствена работа. Той вече така е отвратен от буржоазната военщина, че не дочаква уволнението на набора си, а напуска училището преждевременно още в началото на ноември. Необходимите 1000 лева обезщетение, което се заплаща при самоволно напускане, бащата намерил с големи усилия.

Владайските събития са истинска школа за общественото мислене на младия поет. Още преди тях, във Военното училище, критичното му отношение към действителността се затвърдяваше и под натиска на противоречията през войната хуморът му се изостряше в сатира. Когато войнишките маси насочиха оръжието срещу вътрешния враг, те бяха разбрали вече (особено след руския пример), че само насилственото действие води към тъй дълго и напразно очакваните мир, свобода и хляб. А когато Смирненски се озова при Владая, той беше по-назад от стихийно-бунтовното на-

---

[1] Надежда Измирлиева — ръкописен текст на спомените ѝ за Смирненски (в сектор „Смирненски“).

строение на масите. Той различаваше отделните факти на спекула, несправедливост и грабеж, без да схваща тяхната връзка, основата, върху която те виреeха. Казано фигуративно, той искаше да се изтръгнат буренните, без да разбира необходимостта да се прекопае самата почва. Допирът с въстаналия народ — главоломен, разтърсващ допир — изби из главата му и последните националистически заблуди. Официалните представи за справедливост на войната, за дълг пред буржоазното отечество, рухват окончателно. Владайското въстание ускори започналия у него процес на избистряне и изясняване. То помогна в няколко дни да се осъществи преломът, който зреeше у него постепенно и с месеци. При Владая той премина окончателно разстоянието, което го отделяше от собствения му народ.

Пряко свидетелство за необикновеното въздействие на събитията върху впечатлителната му душа е разказът „Очи“, непосреден отзвук от преживяното тогава. Написан във формата на спомен, в стил на трескаво безпокойство, разказът носи следите на дълбокото потърсване от ония дни. Изразът е претрупан, нервно-възбуден и патетичен, в което личи, освен известна художествена незрялост, едно психическо състояние, граничещо с потресението, с ужаса. В спомена си той носи погледа на питащите и обвиняващи очи на един убит момък, които го преследват навсякъде. Този поглед, който плаче, пита, проклина, „отвори кървава цепнатина в моя мозък и се вгнезди дълбоко, дълбоко в сърцето ми“. Само една стъпка дели поета от съзнанието кой е виновникът за толкова трагедии и толкова покосени живота и той я прави, изричайки гневното проклятие, което е прочел в очите на убития: „Проклета да бъде войната, тая черна рожба на смъртта!“

Израз на новото обществено мислене, което се изработва у Смирненски в резултат на опита от въстанието, е първото му сатирично стихотворение след събитията „От великото до смешното“ (ноември 1918 г.). Новото тук е не само в патоса на осъзнатия гняв спрямо монарха и буржоазните политици, виновници за народните бедствия, същите ония „велики мъже“, които спасяват с бягство кожата си пред народното възмездие. Новото е в първия проблясък на революционния идеал, на революционната перспектива след пристъпите на отрицанието и изобличението. След като се е сблъскал с борбата на масите „за правда и мъст“, поетът е признал тая борба за справедлива и свещена, приел е народния гняв като законен и е поискал сурово наказание за политическите грешници. Присъединил се към масовото настроение, той вече долавя ехото от бодрата стъпка на милионите, пристъпва с уважение и любов към тяхната борба:

. . . далече камбани ехтят,
трошат се окови
и воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи. . .

Това са първите тръпки на младото сърце под освежителния дъх на революционните събития, първото предчувствие за хоризонтите на новия ден, за величието на Октомври.

Сега вече политическото оформяне на Смирненски като съчувственик, а сетне и участник в комунистическото движение, е въпрос на непродължително време. През бурните месеци на незабравимата 1919 г. цялата страна е завладяна от масови акции, от демонстрации и стачки, влия-

нието на левите партии — БКП (т. с.) и БЗНС—нараства необикновено, докато авторитетът на буржоазните партии слиза под нулата. Поетът живее в един от най-бунтовните квартали на столицата, Ючбунар, който е истински форпост на работническото движение в София и който с право бива наричан „софийският Кронщадт“. Средата, в която се движи Смирненски, е борческа. Негови най-близки хора и другари са вече организирани членове на комунистическата партия. Заедно с тях той участвува в масови партийни акции, каквито са демонстрациите за политическа амнистия, против Ньойския договор и други.

Паметна остава за него акцията на софийските бездомници. Жилищната криза след войната кара стотици бедни семейства да образуват тайно строителни групи и за една нощ да издигат мизерни къщурки и бараки в незастроените покрайнини на София. Правителството обаче преследва подобно строителство като „незаконно“ и полицията разрушава най-безцеремонно струпаните набързо къщурки. По този повод на 22 август 1919 г. софийските бездомници излизат на протестен митинг, на който се стига до въоръжено сблъскване между полиция и бездомници. От полицейските куршуми падат трима души, между които известният и деен ючбунарски комунист Киро Ковачев. Другата жертва е един безпартиен шивашки работник, който иска свиждане с Георги Димитров, преди да умре в Александровската болница. На тази среща той замолва Димитров да уведоми семейството му за случилото се и да предаде последните му думи, които стават и негово „завещание“: „Предай на другарите ми. . . че след това, което снощи се извърши, всички трябва да се присъединят към комунистическата партия. Престъпление е да се стои повече настрана. На убийците трябва да се отмъсти.“[1] Това са събития, които се извършват в непосредствено обкръжение на Смирненски, около които се вълнува и говори цялата му семейна и другарска среда. Предсмъртните думи на младия работник са показателни, те са едно знамение на времето. От тях се разбира как в условията на разгорещен двубой между двата свята след Първата световна война много от честните и политически още неопределени трудови хора разбираха, че тяхното място е в стегнатите и растящи по численост революционни редове. Индивидуалното развитие на Смирненски отразява същия обществен процес — прерастването на стихийното недоволство и отрицание спрямо стария свят в съзнателна и организирана борба срещу неговите устои.

В творчеството на Смирненски през 1919 г., което е предимно сатирично по своя характер, се оглежда грозното лице на кризата, разклатила буржоазното общество след войната. Поради злободневното си естество, сатирите му са истинска „графика“ на народните вълнения през неспокойните месеци на 1919 г. По основните си тонове те са съзвучни с настроенията на гневен протест, които са овладели масите и които ги тласкат към градските улици и площади да манифестират своето недоволство и своите искания. Чрез злободневките на хумориста ние сякаш отново преживяваме тогавашните дни на безработица и скъпотия, на необуздана спекула и жилищна криза, на лошо продоволствие и неосигурено отопление за хиляди граждани. Духът на тази сатира е настъпателен, нейният стих плющи като камшик срещу върховете на обществото, тя взема открито и безвъзмездно позиция на страната на обезправените, на потиснатите:

---

[1] Г. Димитров—Съчинения, „Писмо до редакцията на Работнически вестник“, т. V, стр. 274.

Сметки тънки да държат
днеска босите и голите,
гешефтарите пак бдят
и нареждат ни неволите.

Няма въглища, дърва
и не ще бъдат докарвани,
не вреди зер хич това
на народните ни гарвани.

Нямало днес туй, онуй:
да му мислят сиромасите,
гешефтарите от туй
ще натъпкат здраво касите.

(„Зъботраканица“)

Може да се усъмним дали младият автор е имал време да шлифова художествения израз на сатиричните си куплети (тъй като е допуснал хилави и еднообразни рими като „туй-онуй“), но извън всяко съмнение остава патосът на негодуването срещу социалните гарвани, безпогрешният усет за социалните контрасти на тогавашна България.

Колко нови истини е усвоил през тези няколко месеца поетът, личи не само от възмутеното му социално чувство, но и от новото съдържание на неговите патриотически понятия. Ако по-рано той наивно вярваше, че войната се води за осъществяване на „националните български идеали“, сега вече той е проникнал в тайната на националистическата пропаганда, която служи на единствената цел да „облагороди“, да придаде привлекателна форма на класово-егоистичните буржоазни апетити. Затова и националното чувство на Смирненски се бунтува срещу срамната търговия на „патриотите“ с националните беди. На фона на националната катастрофа, която е истинска трагедия за народа, за териториално ощетената и обременена от непосилни репарации страна, благовъзпитаните гарвани отново развихрят своето хоро, техните доходи и капитали растат паралелно с народната мизерия. Хумористът не търси околни пътища, а назовава нещата с истинските им имена, приковава всеки грешник с острието на своето изобличение:

И по стъгди и площади
скверно демагогство блика;
всички свирят серенади
сред трагедия велика.

Па издигнахме си банки
днес по всичките кюшета
върху смъртните останки
на Българийката клета...

(„Земни писма до небесни жители“)

В осъзнаването на социалните полюси, на паразитизма на буржоазните среди Смирненски вече е стигнал до революционна непримиримост. Но той е прогледнал не само за социалната пирамида на обществото, той се е научил да разпознава истинските стимули и на политическата дейност. Той ненавижда демагогията на различните буржоазни партии, която характеризира с категоричния епитет „скверно демагогство“, сякаш отърсвайки нещо нечисто от себе си. Наред с политическите, той отхвърля и идейните и морални норми на това общество, задушава се от изпаренията на неговото разлагане:

В политиката ни кал,
кал в народния морал.

(„Кална злободневка“)[1]

Изобщо през 1919 г. социалните, политически и морални оценки на Смирненски-сатирика са до голяма степен в унисон с едно генерално отрицание на господствуващата система, отрицание, което вирееше единствено в редовете на революционната партия. Откритото му заставане на комунистически позиции се забавя за известно време, защото той все още не се е освободил от някои интелигентски представи за свободата на художника, които го карат да се чувствува „неутрален“, да се шегува и с партията на тесните социалисти. Но същинските удари на сатирата му бият в същата крепост, която се атакува и от последователните революционери.

Затова през есента на 1919 г. когато се основава хумористично-литературното издание на партията „Червен смях“, Смирненски става един от първите му сътрудници. От първия брой нататък се зареждат негови произведения, даже в брой по няколко. Преди да премине в „Червен смях“, той участвува най-активно в списването на сатирическия вестник „Сатър“. По своя характер „Сатър“ е бунтуващо се срещу господствуващия режим издание, което излиза в открита и смела защита на обезправените, голите и босите. Тук Смирненски публикува едни от най-непримиримите си социални сатири. Типичен е псевдонимът, с който той подписва една своя работа: другарят от ляво. Именно със самочувствието на „другар от ляво“, на ляв хуморист, той отива в „Червен смях“, съзнавайки че изобличителното острие на хумора му съответствува на задачите на едно комунистическо списание. Основателите на „Червен смях“ — Крум Кюлявков и Христо Ясенов са искали да привлекат около списанието всички левеещи се млади таланти и съвсем сполучливо изборът им пада на първо място върху Смирненски.

Присъединяването на поета към редовете на партийните литератори още не означава и едно окончателно формиране на неговите естетически разбирания, изработване на завършен новаторски стил. Между политическите и литературните възгледи на писателя съществуват сложни взаимоотношения, тъй като специфично-художествените средства и методи на литературна работа притежават своята относителна самостоятелност, зависят както от практиката на обществения живот, така и от специални фактори, като националната художествена традиция, заварените художествени средства и форми на изображение и т. н.

В „Червен смях“ Смирненски преминава с твърде разнообразен естетически багаж. В хумора му, макар че социално-политическото изобличение е взело връх, не е изживяна още докрай българановската традиция с някои от нейните леко и повърхностно третирани теми. Дори през 1919—1920 г. Смирненски продължава да участвува в несериозно-булевардното вестниче „Кво да е“, което говори за относителна трайност на връзките

---

[1] Следният случай говори колко остро се сблъсква той с дълбокото падение на старото общество. В началото на 1919 г. Смирненски бива поканен да участвува в новия вестник „Ново време“, който излиза с шумна програма като орган на бдящата обществена съвест срещу тиловите герои и спекуланти. Тук Смирненски публикува фейлетона си „Смърт на въшките“. Скоро обаче излиза, че интимните намерения на издателите на вестника са съвсем други и под формата на разкрития срещу гузните съвести те се опитват да вършат срамна спекула, да изнудват забогатели през войната елементи. За тази история Смирненски си спомня винаги с омерзение и я оценява с две думи: „Плюй и отмини!“

му с една литературна среда, несъответствуваща на изработващите се у него нови принципи. С „Кво да е“ той скъсва окончателно след влизането си в партията. Друго едно въздействие, което усложнява твърде много формирането на новаторския му стил, иде от поезията на символизма.

Дори незадълбоченият поглед върху творчеството на поета ще попадне лесно върху следите на влиянията, които Смирненски търпи в ранните си години и при своето поетическо оформяне. Първите му стихове издават като негови учители Вазов и Яворов, а ранните му фейлетони в отделни случаи подсещат за такива образци като Алековия „Бай Ганю“ или наситените с бодър хумор разкази на Елин Пелин[1]. Хумористичният стих на Ведбал показва несъмнена връзка с талантливия хумор на Димитър Подвързачов-Некий Нагел и със сатиричните стихотворения на Дебелянов[2].

Ние обаче бихме опростили условията на литературното развитие на Смирненски, ако го ограничим само със сферата на реалистичната литература. Времето, когато Смирненски стъпваше в поезията, не е време на господствуващия критичен дух, който подхвърля на трезва художествена оценка всички обществени явления и който прокламира идеалната си вяра в народа, зове интелигенцията към апостолска, просветителска работа сред масите (както през 90-те години на миналия век). В първото десетилетие на века са се извършили вече дълбоки размествания и еруптивни движения в литературата. Веруюто на индивидуализма, естетската проповед за несъвместимост на литературната работа с изискванията на обществената практика даваха своите отражения, особено върху младите художници. Поезията ни в своя път не спре при Вазов, в нея също проникнаха нови идеи и нова образност. Наред със сложното дело на Пенчо Славейков дойде и бунтът на Яворов, който се разрази в непознати до тогава съвършени форми на българския стих. Скоро след това едно цяло поколение млади автори обяви за свое знаме модерните веяния, пренасяйки каноните на руския и френски символизъм на българска почва. Поради специфичните национални условия обаче, поради дребнобуржоазното обкръжение, което слагаше отпечатък върху целия литературен процес, модерните течения у нас не взеха такива крайни форми, както на Запад или в Русия. Индивидуалистическите програми и упадъчните декламации се смекчаваха от демократичните влияния на домашната среда, пренесените от вън догми не винаги бяха в състояние да прекъснат нишките, свързващи поетите с родната земя. Въпреки опустошенията, които нанесе, символизмът бе свързан и с имената на големи лирици, които внесоха нови мотиви и обогатиха изразните средства на лириката ни. В израза на определени душевни състояния, главно състояния на скръбност и самотност, на разочарование и неудовлетвореност (имащи своите дълбоки обществени корени), най-таланливите от школата на символизма достигнаха голямо изящество, движението на техния стих беше в състояние да улови тънки и нежни душевни трептения. Това ново явление за българската лирика не можеше да мине безследно за впечатлителния Смирненски, който чувствува дълбоката искреност в съвършената по

---

[1] По начин, пряко зависим от Алековия метод на хумористично изображение, Смирненски описва един от родните братя на бай Ганю във фейлетона си „Гюро Михайлов пътува“.

[2] Интересно е, че в първите броеве на „Червен смях“ се препечатват отново голяма част от Дебеляновите хумористични творби, което свидетелствува за едно съвсем правилно разбиране на техния характер.

художествения си израз лирика на Дебелянов, който чува тревожния вик на една ранена душа в стиховете на Димитър Бояджиев. В неговите уши звучи музиката на Лилиев и Христо Ясенов. Съвременник на тези нови явления в лириката ни, Смирненски не беше безучастен към тях, а живееше с тях. И това се отнася не само до него. Голяма част от младите автори, които се развиваха много бързо политически и които приеха с въодушевление залповете на Октомври, в същото време не се разделяха от поезията на Блок, декламираха неговата „Незнакомка“ с полуздрачните ѝ и въздушни очертания, четеха по цели нощи „Гарванът“, „Аннабел Ли“, „Нели“ от Едгар По в чудните преводи на Георги Михайлов[1].

То се знае, би било непростима едностранчивост да измерваме школата на символизма само по постиженията на големите таланти, свързани по един или друг начин с нея и надрастващи нейните тесногръди теоретически канони, а да пренебрегнем цялото онова отрицателно наследство, което натрупа символизмът в поезията. Върху основата на една враждебна на живия живот естетика в лириката стана възможно да се подвизават посредствености и епигони, боравейки с ограничената терминология и образен реквизит на „международния символизъм“, минавайки за „модерни поети“, срещу което и Вазов и Елин Пелин така остро реагираха. Живото човешко чувство се задушаваше в поток от безплътни образи и анемични слова, поетът съзерцаваше в траурна поза далечни миражи, разхождаше се под плачущите върби на измислени езера или се носеше в мистичен здрач „по реки стародавни, зелени“, взираше се в греховните очи на Саломея, за да разгадае тайната на „вечния грях“ и за да. . . прикрие неспособността си да вижда реалния свят около себе си.

Затова и въздействието на символизма върху духовния градеж на Смирненски беше твърде комплицирано, то можеше да обремени и с отрицателни последици неговия път. През 1918—19 г. това въздействие се установява твърде пряко в работите, които поетът публикува в благосклонното към символистите списание „Сила“. То личи както в убитото настроение, така и в някои традиционни образи и алегории на символистичната поетика: например образът на любимата като „монахиня“, чийто лик е „бледен нарцис“, или образът на поета, който е „жрец безумно влюбен“, „пеещ химни в тъмна скиня“ и т. н. (стихотворението „Ти“ от 22 март 1919 г.). Или пък стихотворението „В правата алея“:

Плахо се промъква вечер тъмно-синя,
вечер тъмно-синя — скръбна монахиня,
редом с нея стъпва в сънната гора
самотата глуха — нейната сестра.

В хумора си Смирненски неведнъж развенчава основните недъзи на символистическата поетика, нейната отчужденост от живота и самоцелна красивост, надсмива се на превърналия се в шаблон образен реквизит на символизма („Великогрешним гешефтарам“, „Проза и поезия“). Отричайки обаче символизма с погрешните му теоретически постулати и епигонска практика, Смирненски се поддава на въздействието на големи поети, свързани повече или по-малко с това течение, те го вълнуват с мрачната красота на своите образи, с музикалното си изящество. Съвсем

[1] В свои стихотворения като „Розови пъпки“ Смирненски въвежда прочутия рефрен на „Гарванът“. Борис Понев разказва в спомените си как в топлите летни нощи в широкия двор на неговия вуйчо Смирненски декламирал с увлечение стихове от Едгар По.

млад и в процес на оформяне, той възприема, наред с действителните художествени ценности, създадени от отделни символисти, също и известна традиционна образност, поддава се на инерцията на някои устойчиви средства и изрази, които преминават сетне и в революционните му песни и които оставят в отделни произведения лек нюанс на противоречие между съдържание и художествена изразност.

Но пасивът на миналото бе твърде незначителен, за да засенчи огромната победа, която пролетарската литература удържа със спечелването на Смирненски. Когато през 1920 г. в „Червен смях“ започнаха да следват едно след друго революционните му стихотворения, когато след „Първи май“ дойде „Червените ескадрони“, а сетне се заредиха „Йохан“, „Карл Либкнехт“, „Въглекопач“, изведнъж стана ясно каква млада и кипяща сила е навлязла в лириката ни, за да проправи в нея нови, непознати дотогава бразди. Както възторжено се откликна още Георги Бакалов, пролетарската ни поезия празнуваше празник. В нея тържествуваше един нов поглед — погледът на комуниста-ленинец, утвърждаваше се един нов метод — методът, с който пръв Горки откри нов период в художественото развитие на човечеството, методът на социалистическия реализъм. Чрез творчеството на Смирненски в нашата литература също се определиха и изкристализираха основните, новаторски черти на този метод. Преди всичко Смирненски стана пример на поет, който се е слял с революционния колектив, със своята класа и с нейния авангард — комунистическата партия, който направи свое вдъхновение борбата за комунизъм и който сверяваше всяка своя поетическа стъпка с мощната крачка на милионите към новия ден. Комунистическите идеи не се съдържаха само в неговия рационален подход, те бяха органически сраснали с цялото му същество, бяха се превърнали в негова лична страст, в негов „инстинкт“. Преди Смирненски пролетарската ни поезия не познаваше такава яркост и интензивност на революционните емоции, такава многострунна и кипяща отзивчивост спрямо повелите на движението. Смирненски умееше да изковава своите крилати художествени обобщения от всекидневието на пролетарските борби, той постигна безсмъртен поетичен образ на настъпилата епоха на рушение на старите устои и победен устрем на революционните социалистически сили. По-късно времето коригира някои прояви на идейна и художествена незрялост, показа като надживени някои стилни и формални особености у него. Но вечна и неподлежаща на корекция остана способността на поета да гори с мъката и да възпламва с надеждата на своите бледолики братя, да страда и да ликува с тях, а то значи да живее неразделно от тях живота, да бъде винаги във водовъртежа на събитията, там където се решава съдбата на милиони хора. Вечна ще остане кръвната му връзка с неговата социална среда, дълбоко-партийната му, изживяна и изстрадана реакция спрямо всеки факт и всяко явление на националното и международно революционно движение, и това ще бъде наш необорим аргумент как участието на поета в борбите на неговата класа и партия не само не сковава и не убива творческата му индивидуалност, а напротив, разкрива широки хоризонти за нейното многостранно разгръщане и богато проявление. И в този смисъл примерът на Смирненски ще сияе увличащ и нестареещ пред поколенията — пример на поет, който през изпитанията на военните години и под идейните излъчвания на Октомври стигна закономерно до позициите на революцията и извиси националната ни поезия до новаторския метод на социалистическия реализъм, поет, който е увенчан с безсмъртна младост.

☆

ИВАН РУЖ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА МАРКСИЧЕСКОТО ОСВЕТЛЕНИЕ НА ЯВОРОВОТО ТВОРЧЕСТВО

Интересът към литературното наследство у нас напоследък видимо расте. И това е напълно закономерно. Колкото повече напредваме в изграждането на нашата социалистическа култура, толкова по-силно ще усещаме необходимостта да използуваме по-пълно онова, което народните маси и израсналите из недрата им хора на литературата и изкуствата са създали и са ни оставили.

Буржоазията се отнасяше пренебрежително към културното наследство. Само отделни нейни представители, с по-широк поглед за общественото развитие, проявяваха любознателност и уважение към културата на миналото. При господството на буржоазията в нашата страна проблемите на литературното наследство не се разработваха по-системно, не се полагаха организирани държавни грижи за запазване на архивни и други документи; всичко, по което бъдещите поколения биха могли да съдят за дълбоките съкровени въжделения на народа и за народните борби, или се унищожаваше направо, или се предоставяше на разрушителната дейност на времето. Много малко се съхраняваше по нещо и то се използуваше главно за националистическа и шовинистическа обработка на масите.

При социализма положението се измени съществено. Създадоха се широки възможности за истинска научна работа с литературното наследство, увеличава се броят на литературните работници в тая област, към проблемите се пристъпва все повече от научните позиции на марксизма-ленинизма.

„Нашата Партия винаги, още от времето на Димитър Благоев, е имала марксистко, класово-партийно отношение към въпросите на литературата и изкуството“ (из речта на първия секретар на БКП др. Т. Живков пред писателското събрание на 8 април 1958 г.).

Общите принципни положения на класово-партийното отношение към проблемите на литературното наследство бяха дадени от петия партиен конгрес в доклада за марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт. Те са основани върху ленинските възгледи за използуване културата на миналото, само че са свързани с някои особености на нашето развитие.

Нашата литературна наука навлиза все по-нашироко и по-надълбоко в литературното наследство. Издирват се и натрупват нови и нови литературни факти. Расте способността на литературните работници да анали-

зират отделните литературни явления в тяхната взаимна обусловеност с общия исторически поток на литературата. Ние получаваме все по-пълна представа за действителните ценности на литературното ни минало.

Художествената литература у нас възникна много по-късно от руската и останалите европейски литератури. Тя неизбежно търпи влиянието им. През втората половина на миналия век и началото на настоящия, когато се оформя нашата художествена литература, на Запад и в Русия има вече различни литературни направления, течения, школи. В тях намира своеобразно отражение и възходът на капитализма, и началото на упадъка му — настъпването на империализма. Сложното литературно развитие в Европа дава известно отражение и върху нашата млада литература. В нея се кръстосват по най-различен начин противоречията на българските условия с противоречията на ония чужди литератури, които са имали едно или друго влияние у нас.

Изследването на такива заплетени явления не е лесно. И не току тъй понякога пламват горещи литературни спорове и престрелки около произведенията на големи наши автори от миналото.

До преди пет-шест години преобладаваща тенденция бе да се преувеличава онова, което не е демократично в литературното наследство на писатели като Пенчо Славейков, Йордан Йовков и други. Напоследък пък има отделни случаи на тенденция към обратното — да се умаловажават или недооценяват дребнобуржоазните и буржоазни влияния в творчеството им, да се отричат досегашните оценки на марксическата литературна критика, без да се навлиза по-дълбоко в тия оценки, за да се види кое наистина е било неправилно още навремето си, кое вече е остаряло и не може да ни служи, а кое по основата си е правилно и следва да се развива и допълва. Така например в отделни по-нови работи за А. Константинов се премълчава влиянието на дребнобуржоазната идеология в някои от произведенията на тоя рядък хуморист и дълбок изобразител на типични черти на епохата на първоначалното капиталистическо натрупване в нашата страна. При изследване творчеството на П. К. Яворов пък напират опити да се представи в омекотена светлина вредното влияние на буржоазната идеология. Съществуват отделни стремежи да се преувеличава реализмът в идилиите и драмите на П. Ю. Тодоров, да се замазва консервативността в работите на Й. Йовков и пр.

Литературното наследство не може да се разкрие в истинската му светлина, ако не се изследва конкретно-исторически, във връзка с условията, при които са възниквали произведенията на автора, във връзка с отразените в тях противоречия и пр. Първостепенна задача на литературната история несъмнено е да установява пълно и всестранно литературните факти в процеса на тяхното възникване, взаимна обусловеност и последствия; ала само с това работата на литературната история ще остане недовършена. Тия факти се нуждаят от правилна историко-литературна и естетическа оценка, която може да се даде само в светлината на задачите на съвременното литературно развитие.

Без голямата литература на миналото ние не можем да създаваме голяма литература на настоящето и бъдещето. За нас е важно да знаем как се е създавала голямата литература на миналото, какво е потиквало и какво е спъвало нейния растеж, откъде извира нейната сила, трайното значение, което има за нашите читатели, къде са корените на вълненията, които и днес изпитваме, когато я четем.

Ако се разгледат от тази позиция някои по-нови изследвания на художественото творчество на П. К. Яворов, ще се натъкнем на опити, които ни отклоняват от марксическата оценка на голямото поетическо дело на тоя забележителен представител на българската поезия през първото десетилетие на нашия век.

Марксическата литературна критика у нас отдавна е дала правилна в общи черти преценка на поезията на П. К. Яворов. В една рецензия за стихосбирката му „Подир сенките на облаците“ и в няколко статии, писани отдавна, литературният критик Г. Бакалов е дал сбита характеристика на основната художествена същност на стиховете на поета, като е излизал от значението им за общественото и културното развитие на народа, с оглед нуждите и задачите на прогресивната литература още преди 3—4 десетилетия. Тия кратки статии и рецензии на Г. Бакалов не могат да изчерпят, нито пък имат такава цел, всички въпроси, свързани с преценката на Яворовото литературно дело, събрано в пет тома. Днес особено ние усещаме нужда не само от една обща оценка, но и от по-подробен анализ на отделните произведения на поета.

Интересува ни не по-малко и приносът на нашето време в оценката на тия творби. Всяка нова епоха в историята на народа носи нещо ново и в това отношение. Заедно с развитието на обществените отношения, на естетическите задачи и потребности изменя се, обогатява се и методът на литературното изследване, прониква се все по-дълбоко и в литературните произведения, и в действителността, отразена в тях, откриват се нови черти, нови естетически важни моменти. Ала това не значи, че старите оценки са станали негодни, ако са били правилни, и следва да ги захвърлим като окъсяла вехта дреха; ние ще ги използуваме и като ги допълваме, развиваме, уточняваме, поправяме — ще усвояваме по-пълно и по-резултатно богатството и разнообразието на литературното ни наследство.

Бакаловата характеристика на Яворовото творчество ни дава ключа към правилното му осветляване, без да го обяснява всестранно и напълно.

Като излиза именно от нея, Г. Цанев внесе много нови моменти, разглеждайки творческия път на Яворов в изследванията си през последните години. Ала оценката на Бакалов и Цанев не се поддържа единодушно от всички, които се занимават понастоящем с наследството на Яворов. Засега най-темпераментно и най-подробно в печата срещу марксическата оценка на двамата известни наши критици излезе Г. Найденова. Тя е един от осведомените изследвачи на фактите, свързани с Яворовото творчество. Поради това статиите ѝ са наситени с примери, тя ловко си служи с тях, подрежда ги тъй, че гледището, което застъпва, изглежда наистина убедително и човек остава с мисълта, че Бакаловата оценка не се подкрепя от фактите и трябва да се отхвърли, защото не ни дава възможност да осветлим творчеството на Яворов от позициите на съвременната ни литература. Ала това е само привидно така.

Надникнем ли по-внимателно в литературните факти, ще видим, че те системно опровергават възгледа на авторката и потвърждават марксическите схващания на Бакалов.

Първият въпрос, който изпъква в тоя спор, е за двата периода в творчеството на Яворов.

Възможно ли е да се дели на периоди творчеството на един писател, който и да бил той? Не съставлява ли то единно цяло, не е ли рожба на един и същ човешки ум, на един и същ талант? Несъмнено,

ако пристъпим към въпроса външно, формално би изглеждало дори смешно да се говори за периоди в работата на творческата личност. Има критици у нас, които смятат, че от гледище на богатството, внесено от Яворов в националния поетичен език,а и от други гледища, неправилно е — дори глупаво е — делението на творчеството му на два периода.

Но стига само малко по-задълбочено и многостранно да разгледаме произведенията на един или друг писател, ще видим, че в тях често пъти съществуват прилики и отлики, въз основа на които може да се говори за етапи, за творчески периоди у писателя. Това, разбира се, не е така при всички писатели. Въпросът винаги конкретно трябва да се поставя и изследва. Творчески периоди или етапи може да се наблюдават у Елин Пелин (до Първата световна война и след нея); у Яворов (до към 1903 г. и след това); у Гео Милев, Л. Стоянов и др.

Бакалов разделя Яворовата поезия на два периода въз основа главно на три положения; първо — връзката на поета с народа (или социалните мотиви, както се изразява Бакалов); второ — задачите на века, намерили отражение в стиховете на поета, и трето — натюрела на поета и на какво служи тоя натюрел.

Така Бакалов смята, че има социален и индивидуалистически период в Яворовата поезия (а не социалистически и символистически).

Г. Бакалов отбелязва, че в творчеството на Яворов най-напред преобладават социалните мотиви, а по-късно той им обръща гръб и започва да се лута из дебрите на свои ограничени, тясно субективни чувства преди всичко.

Бакалов изтъква, че отстраняването на поета от социалните мотиви, отдалечаването му от народа, се отразява неблагополучно върху лириката му. „Индивидуализма и символизма се оказаха лоша школа за Яворова като поет“ — пише Бакалов (виж „Български писатели и книги“, част първа, София, 1925 г., стр. 26).

А какво ни казва Г. Найденова в това отношение?

„Истина е, че за разлика от първата сбирка „Стихотворения“, в „Безсъници“ и „Прозрения“ има съвсем малко стихове със социални мотиви“ („За някои черти от образа на Яворов в светлината на нашата съвременност“, сп. „Литературна мисъл“, кн. I, 1958 г., стр. 64).

„Безспорна истина е, че поезията на Яворов от неговата първа стихосбирка е твърде различна по характер, по съдържание, по форма от „Безсъници“ и „Прозрения“ („Тезата преди всичко“, в. „Лит. фронт“, бр. 10, 1958 г.). Найденова сравнява някои стихотворения от тия сбирки („Градушка“ с „Песен на песента ми“ и „Арменци“ с „Евреи“) и отбелязва, че „би могло да се посочат и други стихотворения от ранната поезия на Яворов, които тъкмо в съпоставянето им със стихотворения от „Безсъници“ и „Прозрения“ разкриват дълбокото различие в тона, в идеята, в метода, в личния стил.“ („Лит. фронт“,цит. ст.). Според Найденова дори застъпниците на двата периода стреляли по „въображаеми противници“. „Ако Яворов бе писал само лирика — казва тя — действително бихме могли да определим най-общо взето два периода, твърде различни по своята същност“ („Литературен фронт, цит. ст., к. м.).

От фактите, които Г. Найденова изтъква, и от анализа, който прави на тия факти, излиза, че Бакалов напълно основателно е писал в рецензията си за „Подир сенките на облаците“: „Горнята сбирка ни дава

пълна представа за цялото творение на автора. Тя е сбор от всичко онова, вече печатано и препечатано, което Яворов е сметнал за потрайно. Двата периода в творчеството на поета са представени тук: социалният и индивидуалистическият“ (цит. книга, стр. 90). Съвсем явно е, че Бакалов, като казва „цялото творение на автора“, има предвид само поезията му, представена в рецензираната сбирка.

Съществуването на два периода изглежда доказано и от Г. Найденова; като че ли противниците на този възглед наистина са въображаеми. Ала това съвсем не е тъй. От една страна, Г. Найденова признава (а да признае я принуждава конкретният анализ на Яворовите стихове, извършен от нея), че съществуват два периода в поезията на Яворов; от друга страна, пък Найденова не следва Бакалов, не се опитва, анализирайки ония Яворови стихове, които са имали най-голямо влияние и върху читателите и върху поетите, и върху литературното развитие, да направи ония изводи, които следват от анализа. Така тя би допълнила и конкретизирала Бакаловата оценка, би поправила някои увлечения и отклонения на Цанев, би внесла ценен принос в марксическото осветление на Яворовата поезия. Ала гледището, което Найденова поддържа, е съвсем друго. Според нея „въздействието на идеите на социализма върху развитието на поета“ не се покривало само с „определен период“ от неговия път, а се простирало в „различна степен“ върху цялото му творчество, върху „целия му път“, само че се сблъсквало с други „противоречиви тенденции“, които в отделни моменти разраствали и предизвиквали трагични кризи. Тия кризи обаче имали временен характер. „Съществено и у него, както и у други даровити поети е, че над временните блуждения побеждава реализмът“ („Лит. мисъл“, цит. ст.,стр. 64). „Следователно основната насока в цялостното развитие на Яворов остава реализмът с в р е м е н н и о т к л о н е н и я“... (к. м., Ганка Найденова-Стоилова: „П. К. Яворов. Историко-литературно изследване“, Наука и изкуство, 1957, стр. 6).

Опитаме ли се да изразим мисълта на Найденова с думите на Бакалов, би трябвало да кажем, че не е съществувал индивидуалистически период в поезията на Яворов, а в единното, цялостно поетическо творчество на автора на „Градушка“ и на „Песен на песента ми“, което общо взето се е развивало под влиянието на социализма, е имало само временни индивидуалистически отклонения и кризи. По такъв начин, след като с факти и анализи потвърждава двата периода и оценката на Бакалов, Найденова изведнъж се обръща на сто и осемдесет градуса, изхвърля на бунището двата периода и твърди съвсем друго. При конкретните анализи на отделните литературни факти тя — под техния непосредствен напор — стига до едни заключения, близки на Бакаловите; щом се откъсне от фактите и започне да мисли върху целия творчески път на поета стига — в несъгласие с фактите — до тъкмо противоположни схващания. Това вътрешно противоречие в работата на настойчивата изследователка на Яворовото творчество ѝ пречи да обобщава правилно собствените си изводи и да стигне до издържано научно, марксическо осветление на Яворов.

На второ място Бакалов излиза от задачите на века, когато разделя Яворовата поезия на два периода.

Най-добрите стихотворения от първия период в Яворовата поезия са свързани със задачите на епохата. В тия стихотворения поетът засяга с огромна художествена сила ужасното положение на широките народни

маси, за което говорех> и социалистите. Той не сочи ясен, социалистически изход от народните страдания, макар в отделни стихове да споменава за „стар болярин — зъл лихварин“, за „бирник царски“, „хлестящ бич“ и пр. Но картините, които ни рисува, начинът, по който се отнася към бедствията на трудещите се, разпалват у нас желание да се борим за подобрението на народния хал.

И във втория период на Яворовата поезия ние срещаме стихотворения — съвсем малко на брой — за социално онеправданите. Но тъкмо в тия стихове личи съвсем ясно колко се е променило светоусещането на поета, какви дълбоки изменения са станали в емоционалната система на възприятията му. Сега той по съвсем друг начин в сравнение с преди усеща социалните страдания и по съвсем различен начин откликва поетически на тях. Найденова се спира от тази гледна точка на стихотворението „Евреи“ и пише: „Евреи“ израства от негодуването на поета срещу жестоките погроми над евреи и арменци от страна на реакцията в Русия през време на първата революция“ („Лит. мисъл“, стр. 61). „Но докато „Арменци“ се носи в чудния ритъм на едно искрено дълбоко човешко чувство, докато гласът на поета в него се слива с гласа на онеправдания човек от онази епоха, възмущението на поета в „Евреи“остава сковано в абстрактни образи, зад които не пулсира непосредната струя на човешкото сърце“ („Лит. фронт“, бр. 10).

Бакалов е имал пълно право, като е отбелязал в споменатата вече рецензия: „Душата на един поет може да бъде колосална; но неподхранвана с великите идеи и борби на века, тя все пак ще се изчерпи“. Яворов е писал „Евреи“ с „изчерпана“ душа.

На трето място, когато определя двата периода в поезията на Яворов, Бакалов има предвид натюрела на поета и кому служи тоя натюрел.

„Не е нужно голяма критическа проницателност, за да се открие в с т р а д а н и е т о основния елемент на Яворовата поезия. Всичкия въпрос е там: к а к в о е т о в а с т р а д а н и е? — Страданието от о б е з в е р я в а н е в о б щ е с т в е н и т е и д е а л и, страдание от д о б р о в о л н а т а с а м о т н о с т. . . Не страданието на народа, над когото „хлести размахан бич от скорпиони, звънят окови - железа“. А страдание на с а м о т н а т а л и ч н о с т, която самоволно се е откъснала от стройните редове на борбата против с о ц и а л н о т о т е г л о и се е хвърлила в м ъ г л и т е н а б е з п ъ т и ц а т а“ (к. Г. Б., цит. кн., стр. 99).

Несъмнено и в поезията на Яворов от първия период има отделни стихове, в които прозвучават нотки на лично страдание, вопъл на самотен човек, но не са те, които дават тон на тая поезия. Във втория период тъкмо такива стихотворения преобладават и дават основния тон на целия период. От друга страна, самотността на поета през първия период има по-различен характер от самотността му през втория период. През първия период имаме страдание на личност с развити културни и духовни интереси, затънала в дълбока и глуха провинция, където няма интензивен духовен живот. През втория период имаме страдание на обезверен в идеалите си човек, объркан, раздвоен, изпаднал в духовна безпътица. През тоя период Яворов пише не едно, не две, а цяла поредица декадентски стихове (между които и типично символистични), стихове за любимата и др. Общо взето поезията на Яворов през втория период е доста далеч от борбата на работническата класа и

народа, от задачите на века и в много отношения улеснява развитието на буржоазните летературни направления, нещо което признава и Г. Найденова. „Влиянието на индивидуализма и символизма откъсва твореца от единствения здрав приток на жизнени сокове“ — пише тя. Според нея стихотворението „Песен на песента ми“ е „програма на новите модернистични течения у нас“ („Литературна мисъл“, стр. 61 и 62). В книгата си пък Найденова твърди, че „решителният момент в неговия път не е свързването му с „Мисъл“, а откъсването му от социалистическото движение“ (стр. 349). Яворов се откъсва от социалистическото движение, за да се свърже с индивидуалистите от „Мисъл“, а свързването му с тях улеснява по-нататъшното му откъсване от социалистите. Тия два момента у Яворов стават едновременно и взаимно си влияят.

Бакалов изтъква, че влиянието на буржоазната идеология (индивидуализма, символизма) е играло отрицателна роля в поетическото развитие на Яворов. Както споменава и Г. Найденова (на което и Бакалов обръщаше внимание), Яворов нямаше „ясен поглед за бъдещето“, мирогледа му не бе укрепнал. Поетът израства в провинцията. Семейството му обеднява. Той мечтае да следва в София, а е принуден да стане телеграфист в глухи селища. Тук отблизо наблюдава бедственото положение на народа. Съчувствува му с отзивчивото си сърце. Тръгва с най-последователните борци за народно добро — социалистите. Чете усилено социалистическа литература, но не успява да се развие като дълбоко убеден и последователен социалист. Влече го поезията. На стиховете му обръщат внимание първи индивидуалистите Пенчо Славейков и д-р К. Кръстев от „Мисъл“. Те усещат големия талант в получаваните по пощата стихове на неизвестния още младеж и бързат да го привлекат на своя страна. Той поема протегнатата му ръка и отива при тях; разделя се със социалистическата партия и влиза в една литературна среда, която води активна борба срещу социалистите и реалистичната литература. „Д-р К. Кръстев и П. П. Славейков дори твърде старателно — според Г. Найденова — се заемат да освободят младия поет от „социалистическия кошмар“ и да го подчинят на принципите на своята естетика“. А благодарният ученик, колкото и всичко у него да се бунтуваше срещу тази естетика, не можеше да не изпита нейното въздействие“ („Литературна мисъл“, стр. 57). Така Яворов попада под буржоазно литературно и естетическо влияние. Това дава нова насока на мислите и чувствата му, той започва да възприема явленията на действителността и да реагира на тях по съвсем различен начин в сравнение с по-рано. Убедителен документ за това са стихотворенията му, както видяхме и от примерите, които ни дава Г. Найденова. Ала още Бакалов бе изтъкнал, че Яворов, „натура много по-дълбока“, не избива в пошлост, както други някои млади писатели, преминали върху позициите на буржоазната литература, а страда от това, преживява го трагично, лута се, „дири вечно“ (пак според Бакалов) и т. н. Неговият образ се откроява „трагичен и горд“, образ на „неволник“, както пише Г. Найденова. Ала тя не вниква в характера на тая самотност, на тези търсения и лутаници, на тоя трагизъм. Тя вижда, че поетът е недоволен, бунтува се и взема това за прогресивен момент, за драма на „прогресивната“, но самотно търсеща личност“. Тя вижда в това израз на дълбоките противоречия на времето, но не се запитва какъв е характера на тия противоречия, на тая прогресивност, на дълбоката драма на поета. В творчеството на Яворов от първия период също намират отражение противоречията на епо-

хата, дълбоката драма на отделната личност, която отблизо наблюдава народното тегло. Тия противоречия обаче той отрази предимно от народническо-социалистически позиции, когато през втория си период отразява противоречията предимно от индивидуалистически, от буржоазни позиции, което най-ярко личи в стиховете и драмите му, писани след 1903—1905 г. На тая страна на нещата Г. Найденова не обръща внимание. За да обясни някои черти на трагизма на Яворов, тя прави паралел с Пушкин и Лермонтов, като забравя, че по тяхно време изразители на революционните тенденции и на най-прогресивните насоки на епохата бяха декабристите, а по времето на Яворов — това бе работническата класа и нейната марксическа социалистическа партия.

Веднъж тръгнала по пътя на замазване влиянието на буржоазната идеология върху Яворов, Г. Найденова е била принудена да подбира и подрежда фактите според нуждите на тезата си. Когато пък фактите не отговарят на тезата ѝ — премълчава ги. „Няма революционна вълна, докоснала непосредствено Яворов в своя обсег, която да не го увлича — твърди Найденова. — В Мелнишкото въстание от 1895 г. се събужда поетът. Бунт срещу социалната неправда на съществуващия строй е едно от първите му стихотворения. . . (Арменските бунтове през последното десетилетие на миналия век издигат вдъхновението на младия поет до върховете на художественото постижение. . . Яворов откликва на тези бунтове (думата е за селските бунтове срещу десятъка, б. м.) с цял цикъл стихотворения. . . Новата революционна вълна, която подема Яворов след покрусата от селските бунтове, е македонското революционно движение. . .“ По такъв начин авторката смята, че доказва извода си: „Въпреки всички противоречия Яворов вътрешно живее с всеки революционен подем на своята епоха“. Ала защо поетът не откликва на подема на работническото движение у нас след 1903 г.? У Яворов настъпва дълбока вътрешна криза след Илинденското въстание в 1903 г., която трае от 1905 до към 1909 г. според Г. Найденова. Как да свържем този факт с работническия подем и с твърдението на Найденова, че поетът живеел вътрешно с революционните възходи на времето си? В 1906 г. избухва стачката на пернишките миньори — „първа по рода си у нас стачна борба“, според Г. Димитров (Съчинения, т. I, стр. 84). В 1907 и 1908 г. пламват стачки на пернишките миньори. В 1909 и 1910 г. стачното движение вече залива страната. Тия стачки са израз на тежкото положение на работническите маси и на подема сред тях. Защо Яворов, който според Г. Найденова се бунтува срещу социалната неправда и „отрази устрема на това време“, не отразява тоя важен устрем на работническата класа, нито пък социалната неправда, потикваща работниците към стачни борби? Този въпрос не съществува за Г. Найденова. Тя стига до връзката на творческите прояви на Яворов с македонското революционно движение и спира когато трябва да разгледа връзката на тия творчески прояви с българското работническо революционно движение. А това движение е израз на най-прогресивните тенденции в развитието на епохата, в която живее и твори Яворов и от позициите на което движение трябва преди всичко да се преценява Яворовото творчество. Понеже изследвачката не постъпва така, извън погледа ѝ остава дълбокият разрив между поетическото творчество на Яворов от втория период и работническото движение, разрив, който бе подчертан особено силно от Г. Бакалов.

Но въз основа на що Г. Найденова смята, че творчеството на Яворов не може да се дели на периоди, дори и когато приема, че ако се ограничим само с поезията му, може да я разделим най-общо на два периода? Подобен възглед се подхранва от някои факти в Яворовото творчество след 1900—1903 г. Тия факти са: отделни реалистични стихове — главно любовни, писани през втория период, художествената проза, драмата, статии, писма или пък спомени за него. На всичко това особено много държи Г. Найденова, когато твърди, че Яворов си оставал реалист до край и само временно се отклонил от идеите, с които бил закърмен на младини.

В българската литература Яворов заема много високо място благодарение на поезията си; вероятно поради това Бакалов пише главно за нея. Днес ние се интересуваме и от прозаичните, драматичните, публицистичните произведения на любимия ни поет, и от писмата му, и се нуждаем от изследвания и в тия посоки. Освен това ние днес виждаме и откриваме нови неща в някои стихове от двата периода, които неща Бакалов не е могъл да види. Следователно широк е просторът пред изследователите на Яворовото творчество.

В поезията на Яворов през втория период личат влияния на символизма, но тя не може да се нарече символистична, тъй като типично символистичните — по настроение и израз — стихове нито са най-характерните, нито са най-многобройните. Много често в стихотворенията на поета от това време се преплитат или редуват своеобразно и сложно символистични с реалистични похвати. Понякога декадентски настроения са изразени във външно реалистична форма. Безспорен реалистичен характер имат любовните му стихове от „Безсъници“. Ала в тях поетът се е ограничил само с най-непосредните си вълнения по любимата и не преминава към по-широки обобщения, свързани с любовта. Поради това не личи, че тия стихове са дело на творческа личност, която се е оформила за цял живот, както смята Г. Найденова, под влиянието на възрожденските и социалистическите идеи. Стиховете са наистина много хубави, силно лирични, но им липсва онова обществено звучене, което имат любовните стихове на Ботев, Смирненски, Вапцаров, а и не само на тях. Реализмът на Яворов тук е някак стеснен и не се отличава с широтата на реализма на първите му стихове („На нивата“, „Градушка“ и т. н.).

Драмите на Яворов заслужават по-подробно разглеждане, няма да се спираме на тях; ще отбележим само няколко положения.

Бакалов е дал кратка оценка на „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. В нея изтъква, че Яворов е по-слаб като драматург, отколкото като поет (напълно вярно); похвалва гладкия диалог (също вярно); в анализа на някои положения и образи обаче има и убедителни, и спорни моменти.

Днешната наша марксическа театрална критика обърна вниманието на театрите към драмите на Яворов и препоръча да ги играят. Г. Найденова изтъква, че Яворов изрича присъда над буржоазната върхушка в драмите си. Ала реализмът на тия драми е също така доста ограничен. Найденова сама отбелязва, че „В полите на Витоша“ е лична трагедия върху широк обществен фон. (В стихотворенията на поета от първия период на преден план се разгръща обществената трагедия, в която личната потъва; изрича се присъда над обществената система, а не само на върхушката ѝ). Ето защо, ако режисьорът наблегне върху личната трагедия, спектакълът може да прозвучи индивидуалистично; наблегне ли върху обществения фон — ще се получи реалистичен спектакъл. Поради това режисьорското

тълкуване има решаващо значение при сценичното осъществяване на Яворовите драми.

Художествената проза на Яворов е реалистична. Това е извън всяко съмнение. Но характерът на тоя реализъм още не е изследван. Едно е също така несъмнено, че прозата не достига силата на художественото внушение на поезията му.

В споровете някои се позовават на писма от Яворов и на спомени за него, в които се вижда, че е запазил добри чувства в душата си за социалистическото движение. Това заслужава внимание и ни кара да обичаме поета повече, но то не отменя неприятния факт, че Яворов — секретаря на социалистическата партийна група в Чирпан през 1896 г. — е преминал в литературния лагер на войнствуващите антисоциалисти — индивидуалистите от „Мисъл“, че с отделни свои стихове разчиства пътя за бързо развитие на декадентската поезия у нас, че е станал член на една буржоазна партия — радикалната, че не се появяват вече в творчеството му произведения с общественото звучение и патоса на „Пред тъмничния зид“, „На един песимис“, „На нивата“, „Сизиф“, „Градушка“ и др. Трудно е да се приеме, че това е само „временно явление“, „криза“, както пламенно твърди Г. Найденова. Подобно гледище би било убедително, ако Яворов бе се върнал към своите обществено-литературни позиции от първия си период, ако бе написал произведения с настроенията, насоченността, социалния подтекст на споменатите малко по-горе. Ала такива творби той не написа. Ние можем да се съгласим с Найденова, че у Яворовото творчество след 1907 г. могат да се открият белези за известен поврат, за едно отдалечаване от декадентската поезия, но как би се развил тоя поврат, докъде би стигнал, в що по-конкретно би се изразил, ние не знаем. Преждевременната смърт на поета прекъсна тоя процес още в зачатъците му. А онова наследство, което поетът ни остави, показва, както и да се тълкува, че след като Яворов влиза в кръга „Мисъл“ започва упадък на реализма му, изменя се съществено образно-емоционалната система на световъзприемането му, появяват се символистични стихове и пр.

За да „докаже“ тезата си, Г. Найденова на места дори оневинява вредното влияние на индивидуалистите от „Мисъл“ върху Яворов с твърдението, че когато Яворов се насочил към „Мисъл“, списанието минавало за „безпартийно“, започнало като „страж на народните правдини, като обединяващо звено на най-значителните творчески реалистични сили у нас“ (цит. книга, стр. 335), а премълчава, че още в 1897 г. в „Ново време“ вече се бе появила статия на Благоев, в която полемизира с д-р К. Кръстев като редактор на „Мисъл“, че в тая статия „Мисъл“ се третира като буржоазно списание. Трудно е да се повярва, че Яворов, който според Найденова бил ревностен читател на социалистическия печат по това време, не ще да е знаел за становището на „Ново време“ по отношение на „Мисъл“ и особено по въпроса за неразборчивото сътрудничество на литературната интелигенция в различните списания с противоположни обществени и идейни направления, въпрос, разглеждан тъкмо в тая статия. Към 1900—1901 г., когато Яворов минава към „Мисъл“, към д-р Кръстев и П. Славейков, антисоциалистическият характер на тяхното списание е бил вече достатъчно изяснен. По това би могло и да се спори, но съвсем безспорно е, че по него време Яворов е бил започнал да се отдалечава от народа, от социализма и на тая основа по-лесно е станал обект на привличане от индивидуалистите, нещо което доста обстойно се доказва в книгата на Г. Найденова.

Със свойствената си темпераментност на литературен критик полемист, на страстен участник в литературните борби, на такъв тип литературен критик, какъвто сега за съжаление ни липсва, Г. Бакалов рязко и категорично определя отношението си към творчеството на Яворов и прави смело и убедено преценките си за него. Би било съвсем неправилно, ако приемем тая оценка за догма и да отхвърлим изцяло произведенията на Яворов от втория период, наречен от Бакалов индувидуалистичен. Сам Бакалов не ни дава такъв съвет, нито пък постъпва така. Той изтъква основното, което отличава двата периода, и дава най-обща и сбита характеристика на тия периоди. Осветлявайки различията между тях, както и различията между отделните работи на поета, ние ще изтъкваме също така и онова, което е общо помежду им, ще утвърждаваме всичко реалистично, прогресивно, демократично, в която и творба на Яворов да го открием. Но не можем да не споменем, че ако не бе изменил на реализма си от първия период, би написал произведения, които можеха да имат друго значение в развитието на литературата ни, в сравнение със значението на ония, които написа след 1903—1905 г. Как биха звучали например драмите му, ако бяха написани с реализма и замаха на „Градушка“? Тогава наистина би се осъществило желанието на поета да създаде такава драма, че „духът на Маркс да остане доволен“. Но в областта на литературното наследство ние имаме работа с онова, което авторът е написал, а не с онова, което е желал, би могъл или е имал намерението да напише.

Яворов е голям поет. И като истински художник той не е могъл да не отрази някои страни от противоречията на своето време. Противоречията на времето се отразяват и от други писатели. А и не само от писатели. Най-дълбоко и най-последователно разкри противоречията на 90-те години и началото на века Димитър Благоев в публицистичните си и икономически трудове.

Когато се изтъква, че един автор е отразил противоречията, необходимо е да се изследва какви са тия противоречия, от каква позиция ги е отразил, до какви изводи е достигнал.

Докато в произведенията си от първия период Яворов се приближава (поне в най-добрите си творби) до главните противоречия и тенденции на общественото развитие, така както действителността ги е подсказвала на поета, в произведенията си от втория период значително се отклонява от тях, търси ги на друго място, а не там,дето те реално са съществували, или пък ги вижда доста изопачено. Поради това става сблъскване между начина, по който поетът вижда действителните противоречия на епохата през първия и през втория си период, сблъскване, което той преживява трагично.

Примерът на Яворов е богат с поуки не само в литературно-историческо отношение, но и за развитието на съвременната ни литература и поезия.

Идеологическата офанзива на империализма в наши дни непрекъснато се засилва и разнообразява. Правят се опити да се внуши на писателите, че е полезно за правилното им творческо развитие да се отдалечават от народа, партията и от задачите, които нашето време поставя пред литературата. Специално внимание се отделя на ония творци, които проявяват колебания, разхвалват се дарбите им и по всякакъв начин се мъчат да увеличават цепнатината между тях и народа, между тях и партията, между тях и социализма.

В началото на века буржоазната общественост у нас е кичела Яворов с ореола на поетическата слава и в същото време, вярна на лицемерната си природа, е тровела системно ежедневието на поета с интриги, клевети,

хвърляла е кал върху името му. Буржоазията сравнително леко отклони младия поет от народа и социализма, ала не можа да разтуши сърцето му, да даде храна за душата му. В нейната среда той се е чувствувал съвсем самотен, чужд, обезверен. Не случайно на много места в произведенията му от втория период звучат ноти на стенание и трагизъм. Недоволство, че не намира отговор на въпросите, които тревожат съзнанието му, пронизва едва ли не всеки ред на тия стихове. Една душа, надарена с тънка чувствителност, се мята изтерзана. И неведнъж в тежки часове той си спомня с тъга за ведрината, с която го е облъхвал на младини социалистическият идеал.

Поетическите възможности на Яворов подсказват, че той би могъл да се развие като нов Ботев в българската поезия, ако бе стоял неотклонно на позициите на народа и социализма, ако бе предпазил лиричния си дар от влиянието на буржоазната естетика.

Правилното мирогледно изграждане на творческите личности, особено на емоционалните като Яворов натури, има извънредно голямо значение за тяхното възходящо поетическо развитие. Подбирането на здрава литературна среда, въоръжението със задълбочени познания по законите на общественото развитие, правилната политическа ориентировка са от жизнена важност за силата, с която ще звучи талантът в написаните творби. Примерът на Яворов е живо свидетелство за упадъка на лиричната дарба, откърмена в народна среда и смукала от чистия сок на социалистическото учение, когато се отдалечи от народа и обърне гръб на социализма.

С ликвидирането на буржоазната класа и на капиталистическата надстройка у нас се унищожиха условията за трайно съществуване на открито антисоциалистически литературни групи, които биха могли да въвличат във водите си отделни писатели с неустойчиви литературни възгледи и неукрепнал мироглед. Ето защо, ако някои съвременни наши поети, които се лутат с разколебана психика, не са затънали безвъзвратно в блатото на декадентщината и ренегатството, това се дължи не толкова на тях, а на социализма, партията и народа, на новите обществени отношения в нашата страна. Ала и сега проникват буржоазни влияния и отклоняват талантливи автори от пътя на истинския им литературен разцвет. Не полагат ли творческите личности усилия да се предпазват от влиянията на буржоазната идеология, не се ли изграждат правилно мирогледно, странят ли от народа и задачите на времето, може и днес да преживеят сериозни разочарования и да захабят таланта си в литературни търсения извън широкия друм на голямата литература.

Литературната критика, която се занимава с литературното наследство, когато замазва или не разкрива ясно вредните влияния на буржоазната идеология върху литературното развитие в миналото, не помага на съвременната ни литература в борбата ѝ с буржоазните влияния днес.

За съжаление публикуваните досега работи на Г. Найденова за Яворов не ни улесняват в това отношение. В тях има богат конкретен материал, много сполучливи отделни анализи и обобщения, но главната оценка на творческия път на поета и на вредната роля на буржоазното влияние върху развитието му не е правилна и не се подкрепя от изобилните данни, събрани от Найденова. Нейните настойчиви опити да отрече марксическото осветление на Яворовото творчество внасят объркване и неяснота, тъкмо сега,когато е особено важно да се даде по-задълбочена и развита преценка на многообразното художествено наследство на Яворов. Поради това тия опити не бива да се отминават без отговор.

☆

НЕИЗВЕСТНИ ТВОРБИ НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

От запазеното ръкописно наследство на Смирненски най-многобройни са материалите от дореволюционното му творчество. Наред с единичните ръкописи от този период запазена е и една тетрадка със стихотворения от 1916 г. и едно албумче от 1919 г. Тетрадката с ранни творби съдържа 18 стихотворения — всички печатани в „Кво да е", „Българан" и „Родна лира". Много от тези стихотворения са придружени с набързо скицирани карикатури и илюстрации. Поетът е поставил следния надпис на тая малка сбирка: „Тетрадка за каквото се случи по всичко на Акакий Лабдев Мазартненко". Лабдев е псевдонимът на Смирненски Ведбал, прочетен обратно. Една част от ръкописите не са датирани, на друга част авторът поставя датата на отпечатването им.

Албумчето съдържа творби, печатани през 1917—1919 и дори 1920 г. Смирненски е подбирал предимно стихотворения с интимна тематика, преписвал ги е красиво, а неговият приятел художникът Тома Григоров е оформял страниците с изящни винетки, илюстрации, рисунки. Албумчето има следния надпис: „Микроскопична енциклопедия от Ведбал". То съдържа 20 стихотворения, няколко епиграми и един разказ. Не са печатани разказът, част от епиграмите и 4 стихотворения. Под 2 от рисунките на Тома Григоров е отбелязана 1919 г. Не може обаче да се твърди със сигурност, че всички творби са писани през тази година. В някои стихотворения от албумчето личат навеи и настроения от поезията на Дебелянов и Яворов или от поемите на Едгар По, други са наивни, неиздържани откъм форма. Има несъмнено и стихотворения, пропити с топъл лиризъм и искрено чувство.

Сигурни данни за времето, когато възникват ръкописите както в албумчето, така и в тетрадката липсват. Внимателният анализ на различията между печатния текст и ръкописа на много стихотворения свидетелствува, че Смирненски ги преписва и поправя след тяхното отпечатване. Показателен е примерът със стихотворението „Не се плаши", печатано през 1915 г. в „Кво да е", а по-късно през 1918 г. поместено със значителни изменения в първата хумористична сбирка на Смирненски „Разнокалибрени въздишки в стихове и проза". Ръкописният вариант от тетрадката представлява втора редакция на стихотворението, която е съвсем близка до последната редакция от „Разнокалибрени въздишки". Този случай не е единичен. Ритъмът на повечето стихотворения от тетрадката е изгладен, мисълта изяснена и уточнена, стихотворната техника — по-висока. Сравняването на различните варианти на тези съвсем ранни творби на поета — някои още незрели и наивни, дава несъмнено ценен материал за проникване в творческата лаборатория на юношата. Стремежът на младия поет да подобри отпечатаните си вече творби е интересно указание за борбата, която той повежда още от ученическата скамейка за по-висока стихотворна техника и художествено майсторство. Не малко подобни примери могат да се посочат и от „Микроскопична енциклопедия". Една от епиграмите от албумчето е поместена най-напред в „Барабан" в съвсем суров вид, после

подобрена, поетът я включва в „Разнокалибрени въздишки“. Вариантът в „Микроскопична енциклопедия“ е последен, най-добър. Ето тези три варианта:

В „Барабан: Не се съмнявам никак в твоята слава,
да отреча туй никога не ще посмея.
Повтарям: вярно казвам. Имаш ти глава,
но за да носиш само шапката на нея.

В „Разнокалибрени въздишки“:
Не се съмнявам в твоите слова
и да отричам туй не ще посмея. . .
Да, вярно е, творецът дал ти е глава,
но. . . за да носиш шапката на нея.

В „Микроскопична енциклопедия“, под заглавие „Потвърждение“:
Не ще съмнение в това
и да отричам фактите не смея:
Повтарям, имаш ти глава,
но за да носиш шапката на нея.

Не всичко обаче от тетрадката с ранни творби, както и особено от албумчето, представлява втора подобрена редакция в сравнение с печатния текст. Има ръкописи, в тетрадката по-малко на брой, в албумчето повече, които са по-слаби от печатния вариант. Възможно е някои от тях да са писани преди отпечатването им, или, ако приемем, че поетът ги е преписал по-късно, то може би е нанасял нехайно измененията и не е съумял да ги подобри.

Несъмнено обаче по-голямата част от ръкописите, особено в тетрадката, подобряват печатните варианти.

Влиза ли този факт в противоречие със спомените на всички близки и другари на поета, в които многократно се подчертава, че Смирненски пише изумително леко, за няколко минути, на коляно или, използувайки гърба на свой приятел вместо маса, написва цяло стихотворение с точно определен обем, за да попълни колоните на вестника? Не, противоречие няма. Роден поет, Смирненски излива ред свои стихотворения на един дъх, а върху други работи системно. Пример за неговата упорита работа над дадена тема е стихотворението „Падаща звезда“, което има пет варианта. В „Българан“ то е печатано заедно с две други стихотворения под общо заглавие „Маргаритки за Жанета“, по-късно е поместено в Сборник „Българан“ от 1921 г. под заглавие „Падаща звезда“ и освен това има три ръкописни редакции: „Падаща зведа“, в албумчето „Микроскопична енциклопедия“ — без заглавие и „Анета“. Последните два ръкописа — от албумчето и „Анета“ могат да се смятат за най-сполучливи. Показателни за стремежа на поета да намери най-точния израз са измененията дори само в първите два стиха от началната строфа на стихотворението.

В „Българан“:
Припомням си тогаз приюти ме нощта
далече из полето;

В Сборник „Българан“ от 1921 г.:
Припомням си тогаз прегърна ме нощта,
далече из полето;

В ръкописа „Падаща звезда“:
Припомням си тогаз обгърна ме нощта
през глухите полета;

В „Микроскопична енциклопедия“ и в ръкописа „Анета“:
Припомням си тогаз нощта ни приюти
далече из полето;

Съвсем различна е творческата история на неизвестното, непечатано досега стихотворение „Не стреляй!“. Стихотворението е написано на „един дъх“ в локал „Сирена“, където една вечер Смирненски бил заедно с приятеля си Иван Зумеров. Поетът забелязал красива блондинка, Зумеров шеговито се обърнал към него с думите: „Не стреляй!“ В същия локал, на същата маса Смирненски веднага написал стихотворението. Никъде по него няма зачертавания и изменения. Ръкописът е издирен от Н. Измирлиева и подарен за архива на сектора от Зумеров.

Тук печатаме няколко неизвестни творби на Смирненски от дореволюционното му творчество, взети из подготвяното от сектор „Смирненски“ Академично издание на съчиненията на поета: стихотворенията „Не стреляй!“, „На Лорелай“, „По скучния друм“, „Обучение на сърцето“, „Сенки“ и разказа „И раят е затвор“.

Стихотворението „По скучния друм“ е просмукано с дълбока тъга. То разкрива душевната криза, в която е изпаднал поетът в тези години на напрегнати идейни търсения. То допълва нашата представа за неговите настроения през 1918 г., непосредствено след Владайското войнишко въстание. „По скучния друм“, наред със стихотворения като „Аз исках“, „На моя приятел Тома“ и някои други са ярък документ за този преходен период в идейно-творческото развитие на поета. Смирненски излива мъката си по рухналите юношески надежди и кумири:

Ех, ний очаквахме в нашия път
обич, лъчи и цветя ароматни,
как привлекателно кулите златни
виждахме близко пред нас да блестят. . .

Същият мотив Смирненски поддема и в „Юноша“, но вече от напълно изяснени идейни позиции.

По-друг характер имат стихотворенията „Не стреляй!“ и „На Лорелай“. С топлота и искреност поетът дава израз на най-интимни преживявания и чувства. Лорелай (Пенка Михайлова) е неговата първа възторжена юношеска любов. Своите чувства към нея той разкрива в не едно стихотворение.

Разказът „И раят е затвор“ е интересен документ за демократизма и хуманизма на младия автор. Ръкописът е без дата. Той бе намерен в архива на Райко Алекси в — редактор на „Барабан“, изпратен му навярно през 1917 г. от Смирненски и неизвестно защо неотпечатан от Алексиев. Тетрадката с ранни творби и албумчето са съхранени от близките на поета и предадени в сектор „Смирненски“ при Института за българска литература.

*

I. НЕИЗВЕСТНО СТИХОТВОРЕНИЕ

НЕ СТРЕЛЯЙ

(Заглавието е от Ив. Зумер. Препечатването на заглавието е забранено)

Посвещава се на Зумер и (с извинение) на блондинката с теменужените очи.

В локала усмихват се шумни стакани
и смях непритворен наокол звучи;
над мене преплитат се погледи странни,
над мене празнуват две чудни очи.

Не стреляй, дете, тези погледи странни,
те ръсят и огън и сребърен скреж,
целуват душата ми болки желанни,
гнети ме безмълвен несбъднат копнеж.

О, странна, загадъчна, чужда и свята,
бъди ти далечна и хладна бъди
и моята скръб и мечта непозната
за тебе ще сплитат венци от звезди.

Не стреляй, дете, тези погледи странни,
не сплитай над мен теменужни лъчи,
уви, през смеха на звънтящи стакани,
ридаят над мене тез чужди очи.

Ведбал

Локал „Сирена“ 9. XII. 1920

II. НЕПЕЧАТАНИ ТВОРБИ ОТ АЛБУМЧЕТО „МИКРОСКОПИЧНА ЕНЦИКЛОПЕДИЯ ОТ ВЕДБАЛ“

На Лорелай

Изплетена сякаш от бронзови нишки
косата ти ярко пламти;
що горест жестока, що бурни въздишки,
що цветни и знойни мечти.

Щом здрач теменужен прибули полята,
аз бродя от скръб осенен
и русите къдрици в чудна позлата
ах, бляскат ли бляскат над мен.

В душа ми зашепне натъжена лира
за твоите руси коси
и всяка къдрица кат тежка рапира
над мен безпощадна виси.

Желал бих, желал бих косите ти меки
чело ми с любов да допрат,
желал бих тогава да стихна навеки
от ранна, но сладостна смърт. . .

Изплетени сякаш от бронзови нишки
косите ти ярко пламтят;
що горест жестока, що бурни въздишки,
бушуват сред пламнала гръд. . .

ПО СКУЧНИЯ ДРУМ

Бавно разстилат се сиви мъгли,
лазят безшумно огромни талази;
мълком кончето из локвите гази,
мълком разстилат се сиви мъгли.

Скърца колата из калния път,
клатят се скръбно дърветата голи,
дреме коларят сломен от неволи,
с тежък грак гарвани черни летят.

Карай ти, коньо! Пристъпя нощта. . .
Де ще замръкнем какво те е грижа:
в пътя житейски ний нямаме хижа,
нашата хижа е само смъртта.

Ех, ний очаквахме в нашия път
обич, лъчи и цветя ароматни,
как привлекателно кулите златни
виждахме близко пред нас да блестят. . .

Вярата в щастие — празна мечта,
златните кули — безплътни миражи,
днеска те смешни за мене са даже. . .
карай ти, коньо мой, карай в нощта! . . .

Бавно разстилат се сиви мъгли,
пъплят безшумно студени талази,
мълком кончето из локвите гази,
мълком разстилат се сиви мъгли.

ОБУЧЕНИЕТО НА СЪРЦЕТО

Сърце, внимавай, не тупти!
Доволно си туптяло ти
в безумен и жесток копнеж.
Аз я забравих, разбери!
Затуй ще ти броя до три;
на три веднага ти ще спреш.
Започвам веч: — Едно, две, три!
Готово, спри! . . .
. . . . . .
Уви нехранимайка, виж
ти продължаваш да туптиш.

СЕНКИ

Не бяха цъфнали, не бяха още
те — белоснежните цветя
на любовта
и дълги дни и дълги нощи
очакваха да
мине тя.

*

Но дойде есен златодреха,
не мина тя, не дойде тя
и в самота,
през скръбна привечер умреха
те — нацъфтелите цветя.

III. НЕИЗВЕСТЕН РАЗКАЗ

И РАЯТ Е ЗАТВОР. . .

През мъничкото прозорче с решетка, върху смъртното легло на бледния, почувствувал вече смъртния лъх затворник, майското слънце играеше си със снопчета палави лъчи, осветявайки ту костеливите и жълти като смин ръце, пръстите на които взимаха цвета на паднал в праха кехлибарен цигарлък, ту попуканите, бледи, полуотворени устни на този, който 15 години бе пролежал върху тези дъски и който сега се прощаваше с живота, със скучния свой живот, за да излезе от един гроб и влезе в друг.

До самото му легло, сложил ръка на коленете на умиращия заключеник, на ниско скърцащо при всяко движение столче, седеше белобрад свещеник и четеше нещо от отворено, малко, със златни краища, евангелие.

Тихите слова на божия служител звънтяха като счупено клепало, допираха се до ушите на умиращия, поничаха из тъмните ъгли на килийката и сякаш прецеждайки се през гъстите паяжини, които като свилени завески закриваха ъглите, излизаха плахи, смътни из прозорчето.

Отвън глухо пристигаха далечните изсвирвания на мъкнещите тежки товари локомотиви, острите изсвирвания на току що готвещите се за отдих фабрики, из вратите на които, като тълпа затворници се понисат трескаво вечните труженици. Долиташе и цвъртенето на врабците по покрива и на белогръдите ластовички, устроили многобройните си къщички върху тази сграда, в която живееха тези, които хиляди пъти на ден пожелаваха само за няколко мига да станат притежатели на техните крилца. Разцъфналите дървета и цветя разливаха дивен мирис и от време на време предобедният тих ветрец блъскаше струя напоена с десетки парфюми в прозорчето, поглеждаше с прозрачни пръсти челото на умиращия затворник и сякаш искаше да разтревожи наглед готвещата се спокойно да излезне душа.

Отвън глухо ехтеха стъпките на скучаещия часовой.

Изведнъж треперливият, слаб гласец на свещеника се усили, зазвънтя, повдигна се.

— Рабе божи, говореше той, покай се, покай се, за да минеш през райските врата!

— Врата?! Нима раят има врата?! Стени? — запита посъживен от уплаха умиращият.

— Да, тихо отвърна белобрадият старец, но защо трепериш?

— Не. . . не! Не искам! Няма да се покая! Не искам да влезна! Не искам ти рая! Щом той има врати, стени, не влизам. Затворен рай, колкото и широк да е, все е затвор! Аз не искам от затвор в затвор да ида. . . Не искам. . . — трескаво заговори затворникът и като събра последни сили обърна лице към стената и запуши ушите си с ръце.

Всуе свещеникът го дърпаше. . .

Ведбал

ЦВЕТА УНДЖИЕВА
БЕСКА ИВАНОВА

ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ — ПЪРВИЯТ БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДАЧ НА МАРКО ВОВЧОК

В цялостното очертаване на Любен Каравелов като виден представител на българското революционно движение и художествената литература дейността му на преводач заема определено и не маловажно място. Редица негови изказвания за преводни съчинения, както и преводаческата му практика, ни дават изобилен материал, който достатъчно ясно определя неговото отношение към въпросите на художествения превод.

Писател-реалист, Каравелов поставя пред преводачите задачи, които отговарят на конкретните исторически изисквания. На страниците на „Свобода“, „Независимост“ и „Знание“ той често се изказва за новоизлезли преводни произведения — критикува тези, според които литературата е „играчка“ и „забава“, поощрява издаването на полезни книги.

Главното, което изисква Каравелов от преводача, е: „Сяка книга, която са преводи и печата, тряба да са печата с цел: да разпространи знание между народа и да развие неговите умствени способности. . .; сяка книга тряба да е з н а н и е и п о у ч е н и е, из която секи един читател може да извлече сила за каква и да е своя цел“.[1] Излизайки от такива здрави реалистични схващания, Каравелов не може да се примири с издаването на произведения, ненужни на поробения българин. Той често с възмущение задава подобни въпроси: „Защо ни е Ефрем Сирин[2] и „Тайните на инквизицията“?[3]

Сладникаво-сантименталните произведения са в разрез с реалистичните изисквания на българския писател. Затова когато Д. Т. Душанов превежда книгата на Христофор фон Шмидт „Osterrei“, под заглавие „Вапсаните яйца на Великден“, Каравелов категорично отсъжда: „Тая книга не е ни за пред кум, ни за пред сват. Подобни писатели заслужават не насърчвания, а тояга. Ако насърчаваме глупците, то тие щат да направат още по-големи глупости“.[4]

Дал насока по отношение подбора на книги за превод, Каравелов счита, че е от значение и как ще бъдат преведени те. Типичното през Възраждането „побългаряване“ на чужди произведения, пропущането или вмъкването на пасажи от преводача той смята за несъвместими с изискванията на преводаческата практика. „Ако не сте в състояние да съчините — обръща се редакторът на „Свобода“ към Кр. Пишурка, — то ви иде отръки барем да преведете; но превождайте така, както превождат хората, защото е срамота. Когато вие найдете, че тая или оная книга е полезна за българския народ, то я преведете, но преведете я буквално, т. е. без да изоставите и без да притурите нещо; а ако в тая книга са намират такива идеи, които са, по вашето мнение, криви или непонятни за българете, то вие можете да напишете отдоле свои забележки; но никак нямате право да прекроявате чуждите произведения и да им давате други характер“.[5] Буквалният превод, според Каравелов, не означава обаче робско придържане към всяка дума. Тази своя мисъл той развива както в бележките си за „Аритметика по начина на Грубе“, така и в рецензията си за книгата на италианския писател Силвио Пелико „Тъмниците ми“. „Ние мислиме — пише рецензентът, — че буквалните преводи почти никога не са в състояние да удовлетворат нашите любо-

---

1 „С в о б о д а, год. I, бр. V, 3. XII. 1869 г.

2 Става въпрос за книгата „Слъзна молба на седемтях дни Ефрема Сирина“, за предстоящото излизане на която съобщава в. „О т е ч е с т в о“, год. I, бр. 15, стр. 60, 31 октомври 1869 г., преведена от Р. Блъсков, но неиздадена.

3 „С в о б о д а“, год. I, бр II, 12. XI. 1869 г.

4 „С в о б о д а“, год. III, бр. 9, 26. VIII. 1872 г.

5 „С в о б о д з“, год. II, бр. 4, 23. I. 1871 г.

питства. Из сичко са види, че г. Цанков е преводил г-на Пелика с голяма осторожност, т. е. със страх да не развали смисъла на „Темниците ми“, а това е станало най-главната причина да бъде преводът му сух и безцветен“.[1] Не е безинтересно да се отбележи, че тези Каравелови мисли се намират в пълно съзвучие със схващанията на Белински за превода, който в отзива си за едно от руските издания на „Хамлет“ отбелязва: „В превода на г. Полевой навсякъде се вижда свобода; ясно е, че той се е старал да предаде духа, а не буквата. Затова понякога, отделяйки се от оригинала, той с това най-вярно го изразява: в това се заключава и тайната на преводите“.[2]

Приведените откъслечни Каравелови изказвания не дават пълна представа за теоретическите му норми в областта на преводаческото изкуство. В случая обаче те се явяват необходими дотолкова, доколкото могат да ни дадат възможност да видим как той е успял да претвори на практика онова, което е изисквал от другите.

Преводите на Любен Каравелов са разнообразни. Той превежда както научни съчинения и популярни брошури, така и творби на художественото слово. Подчертан интерес проявява обаче авторът на „Българи от старо време“ към поезията и белетристиката. В неговия преводачески обектив са попаднали стихотворения от западната литература (Хайне, Бърнс) и редица от творбите на руските писатели — Шевченко, Крилов, Добролюбов, Марко Вовчок. Руската литература, която подхрани творческите заложби на българския писател, има в негово лице един от най-горещите свои пропагандатори през епохата на Възраждането. Заедно с П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Нешо Бончев той даде възможност на българския читател да хвърли жаден поглед върху фрагментите на една литература, за да я почувствува близка и скъпа завинаги. Ако в популяризирането обаче на Шевченко, Крилов и други руски писатели Каравелов имаше колективната подкрепа на някои свои събратя по перо, той трябваше сам да утвърди видната украинска писателка Марко Вовчок (Мария Александровна Вилинская) в нашата предосвобожденска преводна литература.

Насочването на Каравелов към творчеството на Вовчок не е случайно. То е продиктувано от съображения и подбуди, залегнали в основата на неговото верую на писател-реалист. Разказите на украинската писателка, с които Каравелов е имал възможност да се запознае още през първите години на своето пребиваване в Русия, го привличат преди всичко със своята социална правда и художествена топлота. В робската неволя на крепостника и хищническия образ на помешчика — двата художествени антипода в творчеството на Вовчок — той вижда как е превъплътена художествено и една друга действителност, горчивината на която вкусва още през детските си дни. Това реалистично отражение на класовия конфликт, залегнал в основата на феодално-крепостническия строй, както и борческата вяра в погиването на тази отживяла времето си обществена система укрепват литературната и идейна близост между видните представители на две братски литератури.

Влиянието, което изпитва Каравелов от страна на Вовчок, може да се търси и в композицията, и в художественото майсторство на неговите творби. Този въпрос обаче е извън обсега на настоящата статия. Нашата задача е значително по-ограничена: да проследим към кои разкази на Вовчок се е насочил българският писател, каква роля им е отреждал като редактор на „Свобода“ и „Знание“ и какъв облик, откъм съдържание и форма, са придобили те в български превод.

Марко Вовчок е представена от Л. Каравелов на българските читатели с шест свои разкази: „Два сина“[3], „Свекърва“[4], „Робиня“[5], „Кармелюк“[6], „Данило Гурч“[7] и „Горпина“[8].

---

1 „Знание“, год. I, бр. 2, 30. I. 1875 г.
2 Цитатът е по сборника „Вопросы художественного перевода“, Москва, 1955 г., стр. 65
3 Свобода“, год. II, бр. 2, 11. I. 1871 г.
4 „ „ , бр. 24, 27. XI. 1871 г.
5 год. III, бр. 2— 3, 8и 15. VII. 1872 г.
6 „ „ , бр. 13—19, 1872 г.
7 „Знание, год. I, бр. 5, 15. III. 1875 г.
8 „ „ бр. 10, 31. V. 1875 г.

От какъв език е превеждал Каравелов — украински или руски — това е въпрос, около който все още съществува съмнение. Разбира се, изказаното предположение, че Каравелов е знаел украински език, ако не говоримо, поне в степен да се ползува от украинската литература, може да се счита за приемливо. То обаче, само по себе си, не е в състояние да ни даде отговора, който ни интересува в случая. Смятам, че отправна точка в тази насока дава Пенчо Славейков в своите бележки за библиотеката и архива на Любен Каравелов, писани по времето или когато е бил директор на Народната библиотека, или непосредствено след това. Описвайки жалката участ, която сполетява трите сандъка Каравелови книги, изпратени в библиотеката след смъртта на писателя, Пенчо Славейков между другото отбелязва: „Слава богу, че поне три от стотиците други (книги — б. м.) са се спазили: Стихотворения М. Л. Михайлова, Берлин, 1862, и Сочинения Марка Вовчка, Спб 1870. А надписа на трета една — Прерваные рассказы Искандера, Лондон 1857 — е засега единственият свидетел за отношенията на нашия писател с А. И. Герцена“[1].

Към тритомното руско издание от 1870 г. на съчиненията на Марко Вовчок като първоизточник на Каравеловите преводи ни насочва и друго едно съображение — Каравелов започва да печата разказите на украинската писателка от 1871 година, когато е имал на разположение споменатото вече издание. При това и шестте преведени творби са взети от първия том — вероятно преводачът е разполагал само с него. Направените съпоставки на преводите с някои украински издания, от една страна, и руския тритомник от 1870 година, от друга, насочват също към него. Известно съмнение могат да породят само незначителните единични несъвпадения на думи от непреведената украинска песен в „Кармелюк“. Ако обаче допуснем, че Каравелов е владеел украински език, то с пълно право можем да приемем, че тези промени са направени от самия него от гледна точка и на стихотворната метрика или по други някои съображения. Твърде възможно е обаче Каравелов да е притежавал и някое украинско издание, което е играло спомагателна роля при превода на някои разкази. До окончателен отговор може да се стигне само след внимателна съпоставка на преводите с всички издания от съчиненията на Марко Вовчок. И макар че в този случай сравненията могат да ни насочат към друго издание, това не би умаловажило паралелите на преводите по руския тритомник от 1870 г., тъй като по-значителните „промени“ в тях, на които ще се спрем, не отпадат и при съпоставката на преводните творби с познатите ни украински издания.

Доколко актуални са разказите на Марко Вовчок и какво значение им отдава Каравелов в периода на революционните борби свидетелстват самите обстоятелства, които стават повод за тяхното превеждане.

През 1872 г., когато под ръководството на БРЦК Левски плетеше мрежата от революционни комитети в страната, апатията на много българи към освободителното дело стана причина в страниците на в. „Свобода“ да се появи сатирата на Ботев „Странник“[1]. Няколко месеца по-късно, продължавайки подетата борба срещу политическото равнодушие на сънародниците си, Каравелов печата и разказа на Вовчок „Робиня“. Във форма на приказка писателката разказва на децата за смелия Остап, който повежда казаците от своя роден край на борба против разбойническите набези на турците. Легендарният образ на главния герой, неговата ненавист към врага-турчин, както и иронията на писателката по адрес на онези, които предпочитат спокойствието на пошлото всекидневие пред героиката и самопожертвователността, допадат изцяло на политическия момент. Затова Каравелов включва „Робиня“ в актуалната преводна революционна белетристика.

Вживял се в духа на разказа и в стремежите на неговия герой, редакторът на „Свобода“ не се явява в случая само обикновен преводач. Той отива и по-нататък: без да влиза в противоречие с художествения замисъл на Марко Вовчок, Каравелов „доизя-

---

1 Къща-музей „Петко и Пенчо Славейкови“, Фонд П. П. Славейков, Инв. № 80, ч. 1 — р. 7.

Свобода, год. II, бр. 43, 18. IV. 1872 г.

снява“ образа на Остап, като ни го предава така, както го и възприема. Този творчески маниер му дава в случая възможност чрез заостряне на борческото начало у главния герой по-релефно да изобрази апатията на благодушните, която и без това е ярко очертана със свойствения на Каравелов преводачески курсив.

Каравеловото проникване в душевните тайни на Остап започва още в самото начало на разказа. Неизяснената загриженост на героя, който стои пред прага на народното дело, е неприемлива за преводача. И той пристъпва към изясняването на образа с психологическа мотивировка:

„. . . и вот один раз очень далеко он зашел погруженный в с в о ю з а б о т у“[1] (542).

„И така, веднаж той са заборавил до толкова, щото отишъл твърде далече и се размишлял за т е ж к и т е в р е м е н а“[2] (11).

„Тежките времена“ обаче не остават само едно общо понятие. Те се конкретизират в цялостния развой на сюжетното действие било чрез замяната на една дума с друга, било чрез допълнителното вмъкване на съответни художествени фигури:

„Идем, братья, за к р а й р о д н о й воевать“ (546).

„Полно, полно, братья, в я р м е х о д и т ь“ (546).

„Хайдете, братя, да са биеме за н а ш и я п о р о б е н к р а й“ (20).

„Стига, стига, братя, да ходиме под т а к ъ в т е ж ъ к я р е м“[2] (19—20).

За да изтъкне по-ясно робската неволя на народа, който живее в страна, от щедростта на която не може да вкуси, Каравелов и тук вмъква обикнатия свой художествен похват — антитезата:

„. . . и т а к а я с т р а н а всюду и повсюду разоренная, разграбленная, уничтоженная ему представилась. . .“(543).

„И т а я п л о д о в и т а с т р а н а била навсякъде разорена, ограбена, унижена!“[2](11).

Поставил героя в зависимост от конкретните обществени отношения, преводачът започва да заостря определени негови черти. Марко Вовчок, сравнявайки Остап с „чутния казак“ от една приказка, чрез художствена символика изгражда постепенно неговия образ. Каравелов обаче счита, че някои от качествата му не са достатъчно подсилени и подчертани. И напълно логична от художествена гледна точка той смята замяната на положителна степен в някои изречения с превъзходна или допълнителната употреба на епитети към дадени понятия:

„. . . он взбирался за к р у т ы е г о р ы. . .“ (544).

„. . . как он н а о г н е о б ж и г а л с я“ (544).

„Как он п л ы л ч е р е з р е к и. . .“ (544).

„Остап започнал да се изкачва на н а й - в и с о к и т е п л а н и н и“(12).

„Остап п р е м и н а л п р е з н а й - с и л н и т е о г н ь о в е. . .“ (12).

„Остап з а х в а н а л д а п р е м и н у в а п р е з ш и р о к и т е и б ъ р з и т е р е к и“[1] (12).

„Доизграждането“ на Остаповия образ не върви обаче само по тази линия. Твърде свободното превеждане на някои изрази често дава възможност на Каравелов с посмел замах да „доиндивидуализира“:

---

[1] Руският текст от сравненията е по Сочинения Марка Вовчка, т. первыи, Санктпетербург. Издание книгопродавца С. В. Звонарева, 1870 г. Навсякъде разредката е моя — (Д. Л.).

[2] „Свобода“, год. III, бр. 2, 8. VII. 1872 г.

„Но вот Остап впутался упор-
ный“ (544).

„А Остап се борил само с онова, щото било страшно и силно-ягка воля е имал той!“[1] (11—12).

Този преводачески похват българският писател използува най-вече при превода на онези пасажи от разказа, в които неустрашимостта на главния герой се противопоставя на апатията на страхливците. Подсилената антитеза в такива случаи изразява най-картинно благородния гняв на Каравелов към овчедушието и необикновено силната му любов към личности от типа на Остап:

„Если бы это мы, вы да я, так бы мы пожалевши сердечно, да заго-родивши себе какой-нибудь приют в уголку, сидели бы там смирно и тихо — а Остап нет-не бросил на произвол“ (543).

„Ако сичкото това (разорената земя — б. м.) да би видели ние, то би пожалели от се сърце, а после би избрале някое мирно кьошенце, скрили би са и живеле би тихо и мирно; а Остап? — Остап не може да живее мирно и да гледа равнодушно: той не желае да оставя земята си в такъв вид“[1] (11).

Засилената от Каравелов ирония към безразличието в житейската борба срещаме и на други места в разказа. Тя е прокарана последователно в целия превод било чрез осмисленото идейно разширяване на дадени изрази, било чрез вмъкването на отделни епитети от рода на „покорен“, „мирен“ и други.

Доколко творбата на украинската писателка е отговаряла на политическия момент и борческия дух на нейния преводач свидетелствува и следният факт: уводната статия в бр. 3 на в. Свобода (15 юли 1872 г.), след като описва как народът обеднява поради многобройните данъци, с които го облага турската власт, завършва с ироничния упрек: „Но ако искате да говориме право, то ние ще да кажеме, че във всичките тия нещастия не е криво до толкова ни правителството, ни интизамджиите, ни самата система на управлението, от колкото са криви самите християнски поданници на султана, които търпат, гладуват и надеят са. Турското правителство е непоправимо“. И тази мисъл на Каравелов-публициста се доизяснява художествено в същия брой на вестника, където е дадено продължението на „Робиня“, от Каравелов-преводача.

Творческата намеса на Любен Каравелов при превода на „Робиня“ срещаме и в края на разказа — завръщането на Остап и неговите другари в родния край след победата им над турците. Тук окончателното „дооформяне“ в образа на героя е доста сполучливо и в композиционно отношение — Каравелов подчертава отчетливо вярата на Остап в бъдещето при самата развръзка на действието, чрез което оптимизмът на фи-
нала повишава действената сила на произведението в цялост:

„Молодой отаман сидел задумчив и глядел в воду — много, должно быть, имелось у него мыслей, много дум передумывал“ (553).

„Младият „атаман“ седял замислено и гледал във водата, чегато в главата му са въртеле голямо множество мисли, много възпоминания, много надежди“[2] (28).

Тези надежди на атамана се предават и на руското девойче, което казаците освобождават от турците:

[1] „Свобода“, год. III, бр.2, 8.VII.1872 г.
[2] „Свобода“, г. III, бр. 4, 22.VII.1872 г.

„А девушка с русою косою глядела на атамана милыми карыми очами, и, видно, тоже мысль лелеяла, тоже думу думала“ (553).

„А момиченцето с руса коса гледало на атамана със своите мили черни очи, и, както са види, така също мислило, за много неща мислило, много надежди имало“[1] (28).

Активно художествено влияние върху читателите на в. Свобода оказва и другият разказ на Марко Вовчок — „Кармелюк“. Взела за прототип вожда на антикрепостническото селско движение в Украйна Устим Якимович Кармелюк (1787—1835), писателката е успяла, в духа на народното творчество, да създаде един действително обаятелен образ. Борбата на главния герой против социалния потисник, в която той проявява своите демократично-хуманни качества, е борба и на Каравелов, враговете на украинския бунтар са и негови врагове, под друго име и народност. В случая обаче трябва да имаме предвид и нещо друго — революционният подем в България през 1870—1873 година създаде революционери от типа на Левски, Ангел Кънчев. Поместването на „Кармелюк“ в страниците на „Свобода“ през 1872 г. е изразявало фактически и отношението на Каравелов към неуморимите дейци на българското революционно движение. Пряко доказателство за това можем да смятаме и отпечатаното в бр. 15 на вестника (7 октомври 1872 г.) Каравелово стихотворение „Иванчу Христову“. Неговата патриотическа емоционалност влиза непринудено в хармония още с оня откъс от „Кармелюк“, който е поместен в същия брой. Първият куплет от стихотворението

Ти се реши, брате,
Отвъде да стъпиш:
Майка да избавиш,
Народ да откупиш

е в пълно единство с думите на Кармелюк: „Аз не мога вече да гледам на хорските страдания, на човешките мъки и неволи и на бедността на сиромасите! Аз съм длъжен да им помогна! Аз искам да оправа тая тежка беда“ (115).

Социалната основа, върху която става развоя на действието в „Кармелюк“, е позволила на преводача да туширa сполучливо не само известни черти в образа на главния герой, но да изрази твърде определено и своята ненавист към поддържниците на икономическия гнет.

И тук, както и в „Робиня“, Каравелов започва „модификацията“ на образа чрез психологическия анализ. Той засилва душевната борба на Кармелюк преди включването му в освободителното дело, като същевременно за по-голяма мотивираност на решението, което героят ще вземе по-късно, не го оставя да „броди сам“, както е у Вовчок, а го въвежда в народните низини:

„Только вдруг Кармель затосковал по прежнему. Затосковал да и затосковал. Опять уходить стал издому, одиноко бродить, опять начал бледнеть и вздыхать“ (572).

„Но изведнаж Кармел захванал пак да тъгува и да пъшка, както и по-преди. Мисли и мисли, тъгува и тъгува — тежко му е. Захванал пак да оставя къщата си и да ходи по чуждите села и градове, захванал пак да бледнее и да воздиша“[2] (115).

Този контакт на Кармелюк с народа дава вече възможност на преводача по-конкретно да обоснове решението му в полза на онеправданите и бедните:

[1] „Свобода“, год. III, бр. 4, 22.VII.1872 г.
[2] „Свобода“, год. III, бр. 15, 7. X. 1872 г.

„Я не выношу людского лиха и убожества! . . . Я хочу исправить эту беду!“ (573).

„Аз не мога вече да гледам нахорските страдания, на човеческите мъки и неволи и на бедността на сиромасите!... Аз искам да оправа тая тежка беда[1]! (115).

Преди обаче да тръгне на въоръжена борба, при раздялата с жена си, Каравеловият Кармелюк е щрихиран не само като съпруг, но и като син и баща. Той знае, че напущането на родния дом ще хвърли в тревога и постоянни грижи не само неговата жена, но старата му майка и малката му дъщеря. Промяната на някои глаголи от единствено в множествено число в прощалните думи на героя постигат желания от Каравелов резултат:

„. . . а он сказал мне: не ищи меня, не спрашивай обо мне,—жди меня—я сам приду“ (575).

„. . а той ми отговори (на жена си, б. м.): не търсете ма, не разпитвайте за мене—чакайте ма, — аз сам ще да си дойда“[1] (116).

По-нататъшното „доизясняване“ на Кармелюк като патриот става чрез отношението на помешчиците към него. С основание те виждат в негово лице един от своите най-опасни врагове. Затова правдиви и убедителни са думите на народния закрилник към жена му:

„Охотятся за мной как за хищным зверям, Маруся, промолвил он“ (581).

„Марусьо, рекъл той, тие ма гонат така, както ловчиете гонат опасните и кръвожадните зверове“[2] (131).

За неговото залавяне те обещават големи награди, пущат много шпиони. И тези именно платени агенти, прицелна точка на редица художествени и публицистични творби на Каравелов, стават причина за вмъкването на обикнати от писателя епитети, които най-добре разкриват тяхната предателска същност:

„. . снарядили множество ищиков и съищиков. . . И вот ищики и съищики рассыпались повсюду. . .“ (580).

„Най-напред тие изпроводиле по сичката околина шпиони и сякакви продадени душици. . . И така, сякакви шпиони сякакви черни душици са разпръснале по сичката околина“[3] (124).

„. . велено вооружить съищиков, приказано стрелять. . .“ (589).

„. . било повелено да са въоръжат с я-какви шпионе и сякаквигловорези; било повелено да пушкат“[4] (148).

Ако оръдията на народните потисници не могат да излязат невредими даже под преводаческото перо на Каравелов, участта на техните господари е още по-незавидна. Преди всичко на българския революционер са ясни пътищата, по които господствуващата класа натрупва своите богатства. Затова той превежда:

---

[1] „Свобода“, год. III, бр. 15, 7. X. 1872 г.
[2] „Свобода“, год. III, бр. 17, 21. X. 1872 г,
[3] „Свобода“, год. III, бр. 16, 14. X. 1872 г.
[4] „Свобода“, год. III, бр. 19, 4. XI. 1872 г.

„. . . и шел оглядывать все свои пожитки и владенья, и именья. . .“ (575).	„. . . и отивал (богатият-б. м.) да прегледа своето имане, своите владения и своите плячки“[1] (116).

За владетеля на имот-плячка трябва да се намери и съответната дума, която би дала най-правдива представа за неговия морален облик. За Каравелов, разбира се, това не представлява трудност. Той я е употребявал десетки пъти преди да я впише в „Кармелюк“. В случая търси само нишката, о която да се хване. И я намира:

„Богачи кричали. . .“ (581).	„Богатите изедници викале...“[2] (131).

В творческия преводачески кръгозор на Каравелов са попаднали и отношенията между господари и роби. Грубите обноски на социалния потисник към неговите ратаи, които срещу кървав пот получават къшей хляб, идват само да запълнят контурите на вече очертаното:

„. . . и в тот вечер не слыхал брани. . , не обратил вниманья на хлеб в меру отрязанный ему на ужин. . .“ (575).	„. . и тая вечер той (ратаят—б. м.) не слушал господарските попържни. . , не обърцал внимание и на хляба, който му са отрязвал с мяра и който му са давал като милостиня за вечеря“[1] (115).

А подсилените черни краски в живота на семейството на Кармелюк след неговото заточение, преплетени с любовта на близките му към него, засилват ненавистта на читателя към експлоататорската същност на съществуващия строй, срещу който се е надигнал украинския родолюбец:

„И так проходили для них в ожиданьи часы, дни, недели, месяцы. Днем работа—труд дневной, хлопоты, и все то же ожиданье“ (584).	„И така, за тях (близките на Кармелюк—б. м.) преминувале часове, дни, недели и месеци; а тие се чакале и чакале. През деня работа, тежък труд и големи мъки, а тие се чакале и чакале“[3] (139).

Подчертан от Каравелов е и друг един момент от разказа — обичта на измъчените към Кармелюк. Той е завладял обаянието на бедните и затова от призивната му песен:

„. . блестели глаза бодро и живо“ (586).	„. . не едни сиромашки очи заблестеле живо и бодро. . .“[3] (140).

В такъв случай напълно естествено е по време на съдебния процес срещу Кармелюк неговите близки да намерят приют именно при сиромасите:

„. . должны были они уходить на ночь в хижинку. .“ (582)	„Тие ходили да нощуват в една сиромашка къщица“[2] (131).

[1] „Свобода“, год. III, бр. 15, 7. X. 1872 г,
[2] „Свобода“, год. III, бр, 17, 21. X. 1872 г.
[3] „Свобода“, год. III, бр. 18, 28. X. 1872 г.

Отношението на преводача към събитията и лицата в разказа се чувствува непрекъснато. Докато при превода на ония пасажи, в които се изгражда образът на експлоататора, перото му е запоено със сарказъм и жлъч, чувство на нескривана симпатия проявява той когато се докосне до трудовите хора. Така например, говорейки за сподвижниците на Кармелюк, само с вмъкването на една дума Каравелов достига до обобщение, продиктуваноот определено чувство:

„И все трое вскочили на коней и помчались. . .“ (579).

„И тримата юнаци са качили на конете си и отишли“[1] (124).

А когато някои от „юнаците“ попадат в затвора, Каравелов намира за необходимо да изтъкне още веднъж, че те са бедняци, тръгнали по пътя на Кармелюк. Социалният характер на борбата трябва да се чувствува и в мрачната атмосфера на затвора:

„. . две какия-то женщины плакали, высматривая своих скованными парами“ (583).

„. . а две жени плакале и търсиле с очите си СВОИТЕ между закованите в железа сиромаси“[2] (132).

Сред отчаянието на малодушните е необходимо рязко да се очертае мъжествената устойчивост на непреклонните в борбата. Това е повече от наложително, тъй като на много български революционери предстои да преминат по този път. И Каравелов тушира, изразявайки същевременно чувство на жалост към народните мъченици:

„Сколько зловещих лиц, сколько отчаянных прошло в этих парах“ (583).

„Колко зловещи и свирепи лица, колко отчаяни погледи са вижда ле между тие нещастни затворенници“[2] (132).

Марко Вовчок, вероятно по цензурни съображения, не конкретизира мястото, където са изпратени затворниците на принудителна работа. За народа обаче представата за жалкия нечовешки живот на заточеника е свързана изключително със Сибир. За да не наруши верния народен усет, с този злощастен край свързва Каравелов и няколкократните заточения на Кармелюк и на неговите другари.

„Этою же самою весною повсюду опять разнесся слух. . ., что снова Кармелюк отаманует-освободился, воротился“ (586).

„През тая съща пролет са разнесъл слух. . . че изново Кармел е станал войвода и предводи своите юнаци, че са е освободил, че той са е върнал из Сибир“[3] (140).

Също:

„Как в первый раз погнали ссыльную толпу по дороге и он скрился из виду. . .“ (589).

„Както по-преди, така и сега покарале нещастните заточеници из пътя към Сибир, и тие са изгубиле из пред очите на провадачите“[4] (148).

Така преведен, разказът на Марко Вовчок „Кармелюк“ оказва несъмнено значително въздействие върху читателите на „Свобода“. Преводаческите „волности“ дават

---

[1] „Свобода“, год. III, бр. 16, 14. X. 1872 г.
[2] „Свобода“, год. III, бр. 17, 21. X. 1872 г.
[3] „Свобода“, год. III, бр. 18, 28. X. 1872 г.
[4] „Свобода“, год. III, бр. 19, 4. XI. 1872 г.

възможност на Каравелов да изрази отношението си към редица житейски проблеми, да „доизясни“ определени моменти. Тази линия на преводач-тълкувател продължава авторът на „Крива ли е съдбата?“ и в другите преведени произведения на Вовчок. В обсега на една статия обаче разглеждането на всички разкази поотделно е невъзможно, поради което се налага да проследим в общи линии някои въпроси, като вземем под внимание преди всичко останалите преводи.

Поместената в сп. „Знание“ през 1875 г. творба на Вовчок „Горпина“, отразила правдиво феодалните класови противоречия, е в пълно единство с позициите на Каравелов. Интересен от идеологична гледна точка е фактът, че макар и да се е отдръпнал от революционното движение, той остава последователен в своите социални принципи. Оригиналните му художествени произведения, писани през този период, както и споменатият разказ на украинската писателка, говорят сами по себе си. Подсилените отрицателни морални черти на пана в „Горпина“, който е „лют-прелют, сърдит-пресърдит“, продължават фактически „дообрисовката“ на господарските образи, започната в „Кармелюк“.

Другите три разказа на Вовчок рисуват казашките семейно-битови отношения („Свекърва“, „Данило Гурч“) и тежката участ на младежите, попаднали в казармата („Два сина“).

Разглежданите преводни произведения на Любен Каравелов представляват интерес не само за това, че и чрез тях той успява да изрази своите борческо-демократични възгледи. Те са ценен документ и от гледна точка на неговото художествено майсторство, на връзките му с народното творчество, на писателския му стил. Ученик на Марко Вовчок, българският писател възприема от нея някои художествени похвати, които му помагат да изгражда типове, да рисува картини. В художественото пресъздаване на народния бит и трудовите хора, както и в хищническите образи на политическите и социални потисници, Каравелов е приложил сполучливо много от творческите похвати на украинската писателка. Съответни паралели от произведения на двамата лесно доказват това. В случая обаче представлява интерес нещо друго — как ученикът, след като се е школувал при учителя, започва последователно да го допълня. Това комплицирано взаимодействие изпъква най-релефно при преводите.

Възприел редица от реалистичните сравнения на Марко Вовчок, Каравелов ги прилага в обрисовката на много от своите героини. И не е никак чудно например, че Лила от „Българи от старо време“ и Латинка от „Войвода“ приличат чувствително на Надежда и Маша от едноименните разкази на украинската писателка. Каравелов в стремежа си да идеализира, да се добере до художествен контраст, допуща струпването на много сравнения. От тази своя слабост той не може да се откаже даже и тогава, когато е преводач. Ето например физическият облик на Наталия от „Данило Гурч“ под оригиналната палитра на Марко Вовчок и преводаческото перо на Каравелов:

„А дочка у ней выросла, как маков цвят — хороша, свежа, как ягода луговая, весела, словно пташка певучая“ (169).

„А момиченцето ѝ порасло, разцъвтяло, като лаленце в градина, похубавяло, като мак на нива, като прясна ягода на полето, а весело като пиленче-песнопойченце, като чурулига“[1] (65).

Подобни примери се срещат често в преведените разкази. Употребата на сравнения се увеличава обаче значително в онези случаи, които, според Каравелов, налагат прибягването до този художествен похват в зависимост от обусловените в контекста художествени задачи.

[1] „Знание“, год. I, бр. 5, 15. III. 1875 г.

„. . а оно стоит прямо против месяца, бялая такая, растрепанная "(94).	„. . а тя (Орлиха—б. м.) стои права против месечината, бяла като платно, рошава"[1] (118).
„. . . дорога вьется лесом" (114)	„Пътят извива като зъмя[2] (67).
„— Мама! Мама! — промолвил Кармель, а сам так и задрожал, так и затрясся" (572).	„—Мамо, мамо! — казал Кармел и затреперал; като листо захванал да се друса"[3] (108).

На „вмъкването", като се започне от отделната наставка и се стигне до цели изрази Каравелов възлага конкретни идейни и художествени функции. Чрез него той предава по-силно определени психологически състояния, внася конкретност в описанията, изразява отношението си към лица и събития.

„Меня точно черная туча обвила — только и светятся мне в этой темноте две звездочки — дети мои" (346).	„Покрима тъмна нощ, покрима черен облак: само ми са светат, като две звездици в темнотата — моите дечица"[4] (13).
„. . а издалека все что-то гудит и шумит" (108).	„. . а там далече нещо си шумти и ехти из долове те"[2] (65).

Често пъти вмъкването на някоя дума в превода или замяната на едно понятие с друго се дължат на силните връзки на преводача с народното творчество. Много от постоянните епитети в народните песни например до такава степен са го завладели, че той не може да не ги „прикачи" даже и в превода към думата, с която те се употребяват. А ако тяхното място е заето от други епитети, Каравелов направо ги пренебрегва, за да даде място на народните, еднообразното съчетаване и употреба на които понякога носят белезите на шаблона:

„. . опустит глаза к земле. . ." (108).	„. . гледа със своите черни очи към земята. . . (65).[2]
„. . глядела на атамана милыми карими очами. . " (553).	„. . гледало (момиченцето — б. м.) на атамана със своите мили черни очи. .[5] (28).
„. . волы свернули с дороги и траву щиплют" (569).	„. . воловете се отбиле от пътя и пасат си зелена тревица"[3] (107).

Замяната на една дума с друга често пъти е продиктувана и от предварителни творчески съображения — с оглед за подсилване на емоционалното състояние или от гледна точка на художествената образност:

„Где у ней и слезы-то взялись! Так и льются - льются ручьем" (77).	„От де са са земале у нея толкова сълзи, господи? Текат, като река текат"[7] (147).
„А мои сыновья, мои дорогие !(346)	„А моите синове, моите гълъбчета!" (13).[8]

Изработеният и последователно провежданият от писателя маниер да използува определени сравнения изключително при изграждането на определени образи е особено

[1] „Свобода", год. II, бр. 24, 27. XI. 1871 г.
[2] „Свобода", год. II, бр. 2, 11. I. 1871 г.
[3] „Свобода", год. III, бр. 14, 30. IX. 1872 г.
[4] „Свобода", год. III, бр. 15, 7. X. 1872 г.
[5] „Свобода", год. III, бр. 4, 22. VII. 1872 г.
[6] „Знание", год. I, бр. 5, 15. III. 1875 г.
[7] „Знание", год. I, бр. 10 ,31. V, 1875 г.
[8] „Свобода", год. I, бр. 2, 11. I. 1871 г.

ясно зарегистриран в неговите преводи. Така например, за да подчертае жизненото начало в много от своите герои и героини, той ги сравнява с различни цветя — лалета, макове, трандафили. Каравелов не може да приеме сравняването на мъртвата Орлиха даже с такова непоетично растение, като бъза, затова използува друго сравнение, което се оказва обаче в конкретния случай творчески непълноценно:

„Лежит вся синяя, как бузина“ (95).

„Лежи тя синя катоа дроб[1] (188)

Често пъти промяната може да се мотивира с отношението на преводача към определени въпроси от обществения живот. Неговите възгледи примерно за жената като равноправен член в семейството и обществото, обстойно изложени в повестта му „Крива ли е съдбата?“, получават частичен израз и при превода на „Свекърва“. Каравелов кара даже старата Орлиха да иска от сина си не покорна, а умна и трудолюбива снаха:

„. . ищи себе жену послушную, да смирную“ (91).

„. . търси си ти момиче мъдро, разумно и работно“[1] (187).

Любен Каравелов не само вмъква и променя превода на някои думи. Понякога, макар и рядко, той е принуден да изоставя, какъвто е примерът с думата „верста“, непозната на мнозина българи. В други случаи, непосредствено след предаването на подобна дума, той я изяснява още в самия контекст.

„Приехали в прием, повели их туда..“ (345).

„Дойдохме в ПРИЕМА, дека щяха да ги запишат в книгата. Поведоха ги. . .“[2](12).

В своите преводи Любен Каравелов се съобразява твърде често не със специфичните черти в живота на руския селянин, а с българския народен бит, нрави, обичаи, които познава в най-големите им подробности. Той счита например, че не би изглеждало никак убедително и би било художествено неприемливо, ако в разказа „Горпина“ свекървата липсва изобщо от дома на младите. Затова в началото на превода преводачът „преобразява“ свекъра на свекърва, независимо че в по-нататъшния развой на сюжета свекърът се появява отново, а свекървата минава в забрава.

„Старый свекор, на них глядя, только господа милосердно благодарит“(74).

„А старата свекърва, която ги гледаше, благодареше милосърдния бог“[3](145).

Битови съображения обясняват също така Каравеловата намеса в оня пасаж от „Кармелюк“, в който се описва отиването на Маруся за вода. Типичната особеност в българското село — девойките да носят менците с кобилица на рамо — е намерила отражение и в превода:

„И она показалась с ведрами, и она пришла“ (571).

„И ето, показала са и тя с ведрата на рамо и дошла“[4] (108).

Битовият колорит в разказите на Марко Вовчок, доловен майсторски от Каравелов, е предаден с умение и топлота. Благотворна роля за това оказват богатата народна лексика, образните фразеологични съчетания и въобще цялостното езиково богатство на народа, овладяно и използувано от Каравелов в дейността му на писател, преводач, публицист. Ароматът на народната езикова прелест дъхти от всеки ред на разказите. Той им предава свежестта на гората, в която броди хайдутинът-закрилник, борческия устрем на героите от приказки и песни, който блика от сърцата на Кармелюк и Остап.

---

[1] „Свобода“, год. II, бр. 24, 27. XI. 1871 г.
[2] „Свобода“, год. II, бр. 2, 11. I. 1871 г.
[3] „Знание“, год. I, бр. 10, 31. V. 1875 г.
[4] „Свобода“, год. III, бр. 14, 30. IX. 1872 г.

Той прави най-сетне близостта на писателя с народа още по-голяма. А ако преводачът почувствува, че при дадени обстоятелства тази близост трябва да се подсили още повече, чрез промяната на начина на повествованието той кара автора да се включи като герой в своето произведение и да взема пряко участие в народната участ.

„Все село приунило; такие печальные ходят все, что глянуть на них тоска разбираетˮ (75).

„Сичкото село наведе главата си и дойде в униние; до толкова печално ходеше всеки от нас, щото и да ни погледа човек бешежалноˮ[1] (146).

Каравелов-революционерът в желанието си да направи разказите на Марко Вовчок по-актуални за българския народ подсилва преди всичко тяхната идейна същност. Не остава безучастен в случая обаче и Каравелов-писателят. Той се стреми да не понижи художествените достойнства на превежданите творби, да не изпадне в положението на обикновен преводач. И ако някои от слабостите на писателските му похвати накърняват художествените достойнства на определени места от преводите, по-значителната образност и емоционалност, до която се добира Каравелов в сравнение с Марко Вовчок, в други пасажи на разказите, като че ли идват да възстановят равновесието между превода и оригинала.

Изтъкнатите съществени особености от разказите на Марко Вовчок в български превод ни дават представа за преводаческата практика на Каравелов, която в някои от своите пунктове влиза в противоречие с теоретическите му изисквания. Вземайки под внимание обаче конкретните исторически условия, които до голяма степен обуславят появата на Вовчок в страниците на „Свободаˮ и „Знаниеˮ, както и мирогледните позиции на Каравелов, „волноститеˮ на преводача идват само да ни покажат как своеобразно е бил използуван художественият превод от българския писател в борбите за националното и социално освобождение на народа. При това Каравелов не променя основния дух на преведените разкази, т. е. при него нямаме „прекрояванеˮ на „чуждите произведенияˮ с цел да им се даде „други характерˮ. Вживял се в превежданото произведение и използувал творческата свобода на преводача, понякога той преминава нейните граници само за това, за да „доизясниˮ и да постигне по-активното художествено въздействие на творбите върху българския читател. Не трябва да забравяме и друго едно обстоятелство — преводачът е сам писател. И той твърде често не може да устои на съблазанта да вмъкне нещо в превода и от своята писателска палитра.

Каравелов-преводачът е все още недостатъчно проучен. На обстойно изследване трябва да се подложат не само художествените произведения, но и научно-популярните брошури и историческите съчинения, излезли на български език под неговото перо. Преведената например от руски брошура на Ал. Иванов „Разкази за небето и земятаˮ ни говори повече за едно съвсем свободно предаване на съдържанието с похватите на белетриста, а проучването на петте исторически книжки под общо заглавие „Разкази за старовременните хораˮ ни дава основание да смятаме, че те са по-скоро компилация, отколкото преводи. В архива на Каравелов са запазени също така два ръкописа на преводни творби — поемата на Шевченко„Неофитиˮ и произведението на Ковалевски „Фанариотиˮ. Второто съчинение е колективен превод — само последните четири листа са писани с ръката на Каравелов. Има вероятност обаче, ако ръкописът се проучи внимателно, да се дойде и до извода, че редакторът на „Свободаˮ е диктувал превода на някой свой помощник, т. е., че той е изключително негово дело.

Цялостното изследване на Каравелов-преводача ще даде по-пълна представа за още един клон от разностранната му дейност, неразривно свързана с практиката му на писател и общественик.

ДОЧО ЛЕКОВ

---

[1] „Знание“ год. I, бр. 10, 31. V. 1875 г.

☆

НОВИ ДАННИ ЗА РАЗКАЗА „ИДЕ ЛИ?“

Иван Вазов е от малцината наши писатели, които са оставили обширни сведения за възникване на своите творби, за първообрази и сюжети, за психографията на творчеството си. Такива сведения намираме както в самите произведения на писателя, тъй също и в разговорите му с проф. Ив. Д. Шишманов. Най-малко са сведенията и данните за белетристичните творби на Вазов и преди всичко — за разказите му. В последно време ни се удаде да открием интересни факти за един от най-хубавите Вазови разкази — „Иде ли?“, които ще бъдат предмет на настоящето съобщение.

В писмото си от 9 септември 1888 г. Ив. Вазов, по онова време политически емигрант в Русия, пише между другото на Константин Величков: „ С удоволствие срещнах вчера в „Киевское слово“(вестник в Киев)преведена новелата ти „Последнето желание“. Преводът е сполучлив. Както се догаждам, той е направен от един български студент в Киевский университет, Ангел Теодоров“.

В ръкописната сбирка на музей „Иван Вазов“ се намери писмо на същия киевски студент — Ангел Теодоров до Ив. Вазов, в което четѐм следното: „Любезний бай Вазов! Надявам се да си получил номерата от „Киев. сл.“ и да си прочел своя разказ. Тука който го чети секий остана доволен от негу; аз до колкото можах постарах са да стани и да излези по-гладък и са надявам това да сам достигнал. . .“. И по-нататък. „Що са касай во Величкова, той е отколя готов и навярно и той ще бъде напечатан“.

Под писмото стои дата: 12 **ян.** Годината не е дадена. По съдържанието на писмото личи обаче, че то е писано в началото на 1889 г. Разбираме още, че то е отговор на Вазово писмо, в което поетът се е интересувал за своя разказ и за разказа на К. Величков, изпратен също за „Киевское слово“. Защото изразът: „Що се касае во Величкова. . .“ не може да се отнася за разказа „Последно желание“, печатан в същия вестник още през септември 1888 г. Очевидно А. Теодоров има предвид друг разказ на Величков, който бил преведен на руски и бил готов за печат в началото на 1889 година.

Обращението, тонът на писмото и цялото му съдържание подсказват, че А. Теодоров ще е писал и други писма до Вазов, които не са достигнали до нас, както са неизвестни и писма на Вазов до А. Теодоров. Засега не разполагаме и с никакви по-конкретни данни за самия А. Теодоров. В посоченото вече негово писмо до Вазов той иска поетът да му изпрати тая своя драма, която „била играна в България“. Тук се касае за Вазовата драма „Руска“. В библиографската справка за преведените на руски Вазови творби, изпратена ни от Института по славяноведение при АН СССР, не виждаме данни за превод на „Руска“ от А. Теодоров[1]. От писмото на Теодоров научаваме още, че нашият съотечественик бил във връзка и със С. С. Бобчев, от когото получавал вестници, материалите от които е използувал за „Киевское слово“. Той се е познавал навярно и с руския литератор А. Степович, адреса на когото праща на Вазов, по искането на последния. В Киев имало по онова време драматическо дружество и като негов рецензент Теодоров се заел да изучава драматическото изкуство.

През м. август 1957 г. Гос. Публ. Библиотека в Киев, отзовавайки се на нашата молба, изпрати фотокопия от Величковия разказ „Последно желание“, поместен в бр. 479 на „Киевское слово“ от 6 септ. 1888 г. и фотокопие от разказа „Ожидание“, с подпис И. Д. Вазов[2], напечатан в бр. 571 на същия вестник от 3 януари 1889 г. В писмо от 3 септ. 1957 г. Библиотеката съобщаваше, че през 1888 г. в „Киевское слово“ не са публикувани с подписа на Вазов никакви разкази.

---

[1] В тая справка няма изобщо сведение за превод на „Руска“ на руски език.

[2] Преводачът е дал Вазовите инициали според руското произнасяне името на поета — Иван Дмитриевич Вазов.

„Ожидание“ — това е Вазовият разказ „Иде ли?“. В руския вестник той има подзаглавие: „Разсказ из времен сербо-болгарской войны. Досега ние знаехме, че за пръв път тоя разказ е печатан със заглавие „Стоянчо из Ветрен“ в съставената от Ст. Костов и Д. Мишев „Христоматия по изучаване словесността“ (Пловдив, т. II, 1889, стр. 384—387). Сега научаваме, че „Иде ли?“ е публикуван за пръв път на руски език във в. „Киевское слово“.

Във връзка с установяването на тоя факт възникват няколко въпроси, които ще бъдат засегнати тук накратко.

Нужно е преди всичко да се изясни — наистина ли в „Киевское слово“ излиза за пръв път „Иде ли?“, тъй като и т. II на „Христоматията по изучавание словесността“ излиза през 1889 г. За установяване на тоя факт ни помагат писмата на Ст. Костов до Ив. Вазов от края на 1888 и началото на 1889 г. От тия писма виждаме, че и през ноември 1888 г. съставителите са очаквали и получавали материали за т. II на Христоматията. Последното писмо на Костов до Вазов е от 25 януари 1889 г. Ако по това време е бил излязъл т. II на книгата, Костов без друго щеше да съобщи на Вазов за това. А в посоченото писмо той му пише едва за отзива на т. I от Христоматията, напечатан във вестника на Ст. Стамболов[1].

Как попада „Ожидание“ в „Киевское слово“?

Стефан Костов се е обръщал често към народния поет с молба да изпраща за Христоматията различни художествени произведения — оригинални и преводни. В писмо от 5 юли 1888 г., като изпраща няколко преводни стихотворения, Вазов пише: „Разказ не Ви пращам. От написаните, които имам, ни един не намирам подходящ за книгата Ви.[2] Сетих се, че имам такъв в книжата си, що оставих в Пловдив, сега, навярно, пренесени в София[3]. Ако желаете, попитайте, брата ми Бориса, дали не може да намери това малко разказче. То е епизод от сръбската война, но названието му не помна. Там се разказва за един войник от Ветрен, който се незавърнал от войната. Борис трябва да се сети. В случай че го одобрите, пратете ми ръкописа, а още по-добре коректурата, за да направа там едно незначително, но необходимо изменение“.[4]

Не е трудно да се досетим, че Костов е пратил по пощата разказа, и Вазов, който навярно се е познавал вече с А. Теодоров, е дал „Стоянчо из Ветрен“ да се преведе и обнародва в „Киевское слово“. От Вазовите писма до Ст. Костов и К. Величков, както и от разказа „Изпъденият марш“ знаем, че поетът е бил в Киев през м. юли 1888 г. за тържествата по случай 900-годишнината от покръстването на русите. Възможно е също тъй по време на тия тържества Вазов да се е запознал с А. Теодоров и впоследствие да му е изпратил разказа си.

Нужно е да изтъкнем, пътьом макар, една характерна черта на творчеството на видния наш класик. Касае се за известна упоредност при разработването на някои важни теми, които са държали понякога години наред неговото внимание и творческо въображение. Вазов възпява борбите на българския народ за освобождение от турско иго и в лириката си („Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и др.), и в белетристиката („Немили-недраги“, „Неотдавна“, „Апостолът в премеждие“ и пр.) и в драмата („Руска“, „Хъшове“). Априлското въстание дава сюжети за „Епопея на забравените“, „Под игото“, за едноименната драма и др. Същото наблюдаваме в историческите повести, разкази, поеми, балади, както и в творби с по-ограничена сюжетна рамка.

Така е и с темите, подсказани от Сръбско-българската война. Поетът очевидно не е могъл да изрази докрай мъката и скръбта си, породени от тая братоубийствена война

---

[1] Вж. „Свобода“, III, бр. 233, 8 януари 1889, стр. 4.

[2] Касае се за разказите „Дядо Нистор“, „Тъмен герой“, „Сладкодумен гост на държавната трапеза“, „Епоха-кърмачка на велики хора“ и др. Вазов не ги намира „подходящи“ за Христоматията, защото голяма част от тия разкази визират управлението на Стамболов.

[3] От писмата на Вазовата майка и сестра му Въла до него виждаме, че домашните на поета не се били още преместили от Пловдив в София.

[4] Вж. В. Вълчев, Иван Вазов, Непубликувани писма. София, БАН, 1955, стр. 90.

в стихосбирката си „Сливница“ и още в Пловдив замисля и написва цикъл разкази със същата тематика.

Първият печатан разказ от тоя цикъл е „Подпоручик Вълко“ (Пловдив, 1886). Той има подзаглавие: „Разкази от сръбско-българската война“. Това подзаглавие ни подсказва, че Вазов е замислил именно цикъл разкази, които не е могъл да напечата поради настъпилата с детронирането на Ал. Батенберг политическа криза.

В малката книжка „Подпоручик Вълко“, непосредствено преди самия разказ, има едно Вазово писмо, което и досега не е привлякло вниманието на литературните работници. То е интересно между другото с това, че в него за пръв път поетът поменава името на героя от „Иде ли?“ Озаглавено е: „Писмо до дяда попа в с. К.“ Засега остават неизвестни и адресанта на писмото, и селото. Ние ще приведем само някои места от писмото:

„Дядо попе, ти ме срещна татък къде село Бошуля, като отивах от Пазарджик за към Ветрен. . . Бехте испращали Стоенча до Ветрен. Бог да ти го поживи. Но всичко се мина. . . Ти се спря и ми рече:

— Добра среща, господине, за къде тъй?

Аз ти отговорих.

— На войната ли? дето се пролива християнска кръв, като река. . . .Хай добър час, аз ща се моля да те закриля господ, па поздрави наш Стоенча, ако го видиш. . . Господине, па да ми напишеш някоя историйка за тие работи. Чуваш ли? армаган искам“.

Към края на писмото четем:

„Сбогом. Отпиши ми харесва ли ти се тая историйка,[1] както и другите които ща ти пиша (к. м., В. В.). Прочети ги, и ако ти се видат слаби, не се кай: те са верни“.

Тук имаме още едно потвърждение, че Вазов е замислил цикъл разкази от Сръбско-българската война.

Трябва да добавим, че без по-специално проучване не може да се заключи — дали този Стоенчо, който се поменава в писмото, е първообраз на Вазовия герой от „Иде ли?“ Както знаем, синът на баба Цена от тоя разказ има по-друга съдба от съдбата на дядо поповия син (или внук?). Но възможно е писателят да е изменил съдбата му с оглед на своите художествени цели.

Неизвестно е как е бил озаглавен първоначално разказът. Възможно е още в Пловдив Вазов да го е озаглавил „Стоянчо из Ветрен“. Заглавието „Иде ли?“ е дадено значително по-късно — през 1891 г., когато Вазов предприема да издаде повестите и разказите си в три тома.[2]

Показателен е начинът, по който Ив. Вазов се отнася към своя разказ. Той е написал високо художествено произведение, което се чете с истинска наслада и по-късно постоянно се помества в христоматии, сборници, антологии, превежда се, илюстрира се от художници, а пише за него на Костов като за нещо най-обикновено. Няма нито ред, който да подсказва авторско самомнение, нито нотка, която да напомня за повишено честолюбиво самочувствие. Дали Вазов не е знаел какво е написал? Би било погрешно да се приеме такова едно мнение. Вазов говори и пред Шишманов с тоя спокоен тон за много свои прекрасни произведения.

Как е преведен Вазовият разказ на руски?

Видяхме вече признанието на преводача, че „доколкото можал“ той се старал разказът да излезе „по-гладък“, че който в Киев го прочел, останал доволен. От писмото се вижда, че нашият сътечественик в Киев не е имал много висока литературна и езикова култура и затова е вярвал, че е успял да постигне добър превод на разказа.

---

[1]. Вазов има пред вид разказа „Вълко на война“.

[2]. Вж. Съчинения на Иван Вазов. Повести и разкази, т. I—III, София, 1891—1893. Както сам авторът ни съобщава в своето „Предисловие“ към първия том, между разказите, на които е променил заглавието, е и „Стоянчо из Ветрен“, напечатан за пръв път в тоя том със заглавие „Иде ли?“

А читателите в Киев навярно наистина са одобрили превода, защото не са имали представа за истинските художествени качества на оригинала.

Нужни са няколко само съпоставки, за да се види какво е изгубил Вазовият разказ в руския превод:

Вземаме началния пасаж:[1]

Каква мъгла, какъв гъстък думан беше паднал оная есен във Ветрен! Влажно, мокро, ситен дъжд пръска, небето се ра-- стопило на студена пара и примазало низките къщици на селото. А из разкаляната улица гълчка, шум, върволяк. Фаетони запрегнати в дръгливи конье, волски кола, натоварени с военни потреби, селяне возачи, добитък — заприщят улицата между двете ханчета. Из тая бъркотия промушва се войска от новобранци, едни облечени в сълдатски шинели, други в кожуси с кожи, обърнати отвън, повечето наметнати с дрипави черги, препрaвени на ямурлуци, с подгизнати цървули, препасани с редове патрони, с пушки на рамо, окичени със стръкове зеленика, на които висят натъпкани торби. . . Студено, кал до колене, лапавица, поразия, а те пеят ли пеят. . . Весели „печенеги!“

Превод:

Густой туман спустился над селом Ветрен. Сыро, холодно, накрапивает мелкий, частый дождик. С грязных улиц несся шум, крики и говор. Фаэтоны, запряженные парами взмыленных лошадей, от которых облаками валил пар, возки, запряженные волами, нагруженные военными припасами, погонщики скота, селяне, — все это загромоздило улицу между двумя постоялыми дворами. Среди этого табора проходили новобранцы; одни из них были одеты в солдатские шинели, другие в полушубки, а большая часть закутаны в тканы шали, обуты в опанки, подпоясаны в несколько рядов патронами. На плече у всех ружья, а на спиной торбы с припасами. Холодно, грязь до колен, но со всех сторон раздаются бойкие песни“.

Както се вижда, картината, в която Вазов е нарисувал ентусиазма на българските войници, е предадена непълно. Липсва оная емоционалност, липсват ред думи, изрази, възгласи, които говорят за бодрото настроение на селските синове, липсват подробности, характерни за белетристичното майсторство на народния поет.

Почти навсякъде неточният превод е съпроводен с не малко пропуски в текста. Пропуснати са например репликите: „ — У, я го виж, Рангел минува“; „ — Стояне! викна премаляла девойката“, както и следващият нататък текст: „Но гласът им заглъхва в шуматевицата, Стоян се изгуби във войската, а войската в мъглата. Майката гледа все нататък и нищо не види“. Пропуските на отделни думи, изрази и цели фрази накърняват целостта на разказа, обедняват образите, предават незадоволително богатия поетичен стил на това вълнуващо Вазово произведение.

Неумението на преводача да вниква в душевния мир на героите личи добре в предаване срещата на баба Цена с дядо Петър (тълкуването на съня) и особено в писмото на Стояна до майка му. Ето как е у Вазов това място и съответно — в превода:

„Ето що казваше писмото:

„Мале, пиша ти това писмо,че съм живо и здраво и че победихме сърбете. Слава, да живее България! Аз съм здрав, и Рангел Стойнов е здрав, и вуйчов Димитър

„Вот что было в письме: „Мамаша, пишу это письмо, чтобы ты знала, что я жив и здоров и дядин Дмитро здоров и кланяется своей матери. Сербы постоянно на

[1] Текстът, даден с разредка, е пропуснат в превода. Съпоставките са правени с текста на „Стоянчо из Ветрен“ от „Христоматия по изучаване словесността“.

е здрав и праща много здравье на майка си. Сърбете все стрелят в плутон и в залпове, ама се плашат много от ура. Прибери ми от Цветанови новия ремик, гдето го забравих, че може да го поразят децата. Утре ще гоним през Драгоманските проходи и, като се върна, ще донеса на Кина армаган от Ниш, а тебе пращам един лев, да си го харчиш, а Радулча ще науча как пеят гранатите. И те поздравлявам. Твой покорен син

Стоян Добрев.

Много здравье и на чича Петра. Щях да му пратя една сърбска пушка, ама сега нямаше как. Много надалеч бият, но не мерят добре. Мамо, па много здравье и на Стоянка".

Зарадва се Цениното тъжно сърце, затече се със старите си кокали у Стоенкини, с писмото. Радост голяма. Но най-много се радва Радулчо за новата песен, на която бачо му ще го научи".

нас нападают, но очень боятся нашего „ура". Завтра перейдем Драгоманский проход. Когда вернусь, принесу тебе из Ниша подарков, а теперь посылаю один франк.

Поздравляю и целую тебя. Твой сын Стоян Добрев.

Кланяйся дяде Петру. Я хотел послать ему сербское ружье, но не было возможности. Они очень далеко бьют, только неверно".

Обрадовалось сердце Ценино; поспешила она домой разсказать содержание письма своим".

Всеки език има своите особености, поради които не всякога могат да бъдат предени буквално или точно някои места в дадено произведение. Обиграният преводач обаче всякога може да намери възможност да предаде вярно мисълта на автора. Както се вижда обаче от посочените места, преводачът на Вазовия разказ не е бил в повечето случаи затруднен от своеобразни изрази, непреводими диалектни форми или други особености на фразата. Във всички почти случаи той е вървял към съкращавания на оригиналния текст. Особено характерен в това отношение е следният пасаж:

Заранта баба Цена отиде рано в черкова. Тя развали лева, пратен от Стоенча, купи вощеници и залепи пред всичките икони на алтаря. Тя се върна у тях с прояснено лице.

— Как как, днес е тука, утре Коледа... не е край, шушне си тя. Света Богородичке, доведи ми го, ангелчето. . . Исусе Христе, зарадвай ме. . .

Дотърча Кина и обади, че се завърнали и други селяне.

Баба Цена се намръщи. — Стига си ми носила мюждето, ами иди, та посрещни бача си, както чинат другите хора, — избъбра тя сърдито. Ех ти, сърце майчино!

— Мамо, и аз искам да ида с кака! извика Радулчо.

И двете деца се затекоха нагоре из снежната улица и излязоха на шосето, на кръ-

Утром она сказала своей старшей дочери: иди встречать Стояна. Маленький мальчик тоже отпросился на встречу брату. Дети отправились по улице и вышли на шоссейную дорогу.

Виждаме, че за руския читател са останали непоказани съществени моменти в разказа, които ни разкриват тъжното състояние на бедната жена, лютата скръб, тревогата, съмнението, разяждали много дни нейната душа.

Повече съпоставки са излишни. Направените достатъчно характеризират превода на А. Теодоров. Все тъй бедно е предадена и последната вълнуваща сцена — очакването на Стояна вън от селото от Кина и Радулчо, тревожните въпроси и разговори на децата с войници и офицери.

Би могъл да възникне въпрос: дали у преводача трябва да се търси вината за посочените тук (пък и за непосочените) слабости и пропуски в превода? Не е ли пратил Вазов на А. Теодоров по-кратка редакция на разказа, която именно е послужила за превод?

По начало такава възможност е допустима. Вазов може да е пратил за превод първоначалната редакция, която е получил от България чрез Ст. Костов. Макар той да е искал ръкописа (или коректурата), за да направи в него едно „незначително" изменение, знаейки неговия начин на работа, ние можем да допуснем, че той значително е преработил и разширил разказа.

Но това е все пак само едно предположение. Могат да бъдат приведени някои доводи, които говорят в полза на едно схващане, че редакцията на разказа, която Теодоров е получил за превод, не е била по-кратка от текста на „Стоянчо из Ветрен", поместен в „Христоматия по изучавание словесността".

Трябва преди всичко да се има предвид, че Вазов не е разполагал с много време за основна преработка и разширяване на първоначалния текст, особено, ако е получил разказа си в коректура. Пък и като четем преведения разказ, след като познаваме белетристичното майсторство на Вазов и по-специално как то е проявено в „Стоянчо из Ветрен" в „Христоматията", трудно можем да допуснем, че А. Теодоров е бил близо до Вазовия оригинал — първоначален или преработен.

Че текстът, от който е направен преводът в „Киевское слово", е бил не по-кратък от текста в „Христоматията", виждаме и от последния пасаж в преведения разказ. След последната фраза в „Стоянчо из Ветрен": „А веявицата страшно вееше", в „Ожидание" имаме още и следният текст: „А вьюга злится и бедная мать все ждет с токсою своего сына, белые кости которого завевает та-же [вьюга там][1] далеко на одном из полей [боев несчаст]ной войны между двумя братскими народами. . . Бедная мать."

Да допуснем, че А. Теодоров ще си е позволил да „дописва" Вазова, би било твърде неоснователно и неприемливо. С много по-голямо основание можем да приемем, че тоя текст е съкратен или от цензурата в България при отпечатването т. II на „Христоматията", или от самите Ст. Костов и Д. Мишев, които, прочели веднъж в „Свобода" грязката критика за т. I на книгата си, ще са поискали да отстранят тия редове от разказа, които говорят за една безумна авантюра. Тоя последен текст виждаме във всички послешни редакции на Вазовия разказ.

Такива са изводите по набелязаните въпроси, до които можем да дойдем въз основа на данните, с които разполагаме засега. По-конкретни анализи могат да се направят само ако се намерят други документи или самите коректури на Вазовия разказ, но това едва ли може да се очаква.

ВЕЛИЧКО ВЪЛЧЕВ

---

[1]. Думите в квадратните скоби са нечетливи във фотокопието.

☆

„ДОГМАТИЗЪМ И ПРАВДА“[1]

Ако е вярно, че своеобразието на таланта се проявява още при първото съприкосновение с материала, още при избора на ония страни от живота, върху които художникът ще спре вниманието си, за да ги превърне в образи и идеи — в не по-малка степен това важи и за критика. Дълг и право на критика е да избере от необятния и сложен свят на образите и книгите онова, което го е развълнувало, което е докоснало сърцето му, което е събудило гнева или възторга му.

Пондев е критик със свой свят и свои предпочитания. Той обича Йовков, влюбен е в Горки; ако трябва да избира, ще предпочете Вапцаров пред Маяковски — без да ги противопоставя; той е живял дълго с Чудомир и е открил в мекия присмех на нашия смехотворец цял един свят, близък и познат му; критикът е проявил жив и жаден интерес към образа на новия човек в стиховете на Богомил Райнов; народното творчество е привлякло вниманието му като материал за художествено претворяване и идейно-естетическо възпитание. Това е естетическата атмосфера, в която кръжат критическите търсения на автора на „Догматизъм и правда“.

Какво обединява всички тия така различни писатели — Вапцаров и Чудомир, Йовков и Валери Петров, Богомил Райнов и Павел Вежинов в съзнанието и концепцията на критика, какво прави общото лице на книгата? Съвсем очевидно това не е фактът, че всички те са повече или по-малко звена от един общ литературен процес. Защото, веднага трябва да кажем — за Пондев художникът е преди всичко естетическа даденост и след това литературно-историческа величина. Тук Вапцаров и Йовков, Чудомир и Валери Петров са обединени от общия подстъп на критика към естетическите ценности. Пондев има един основен ключ към творчеството на художника — народността на писателя, връзката на твореца с народа. Той се стреми да изходи от едно съвременно и дълбоко разбиране на народността и народа като творец и главен колективен герой на литературата и да го постави в основата на своя критерий. Критикът има съзнанието, че съществуват писатели, „които с творчеството си стоят отвъд хребета на крупните събития на историята“, и които „с цялото си творчество следват привичния ход на живота“, разкривайки и в най-обикновените и познати факти от действителността „неподозирани и важни неща — черти от богатата и голяма душа на народа, силата на нейната чувствителност.“ Но има и други писатели, цялото творчество на които е просмукано от патоса на една епоха, всеки ред от които е наситен с атмосферата на едно определено време. Това са обикновено певци и художници на рязко преломни периоди. Докато първите изразяват народната жизненост в нейното ежедневно битие и народната творческа стихия в нейната потенция, другите я разкриват в нейното движение, когато тя може да съществува само като обществено осъзната, класово оформена и революционно насочена стихия, вляла се в руслото на една устремена към победа класа. Рожба на различни конкретно исторически условия, тия различни писатели отразяват богатството, многообразието и сложността на литературния процес. Не само по първия начин може да се отрази народа като извор на морални и трудови сили, като дълбок резерв на бъдеща революция, като могъщ, добър и кротък великан, гигант, който днес търкаля канари — подобно на Йовковия Гьоч-Кольо от „Гороломов“, хей така, за забава, за да има в какво да изразходва изобилието на силите си — а утре ще хвърля същите тия канари върху главите на своите потисници и сам с главата си да троши ледовете — като лирични герой от поезията на Вапцаров. Но у Пондев като стожер на книгата му са по-

[1] „Догматизъм и правда“, Петър Пондев, изд. „Българкси писател,“ София, 1956.

служили писатели от тия два типа. Връзката между тях в общата концепция на критика е очевидна. Но и разликата между тях е налице. Да се привържат първите към дадена тясна класова принадлежност би било груба вулгаризация, да се откъснат другите от атмосферата на своето време и от класата, с която са свързани на живот и смърт, е идейна грешка. Като критик Пондев като че ли има вкус повече към писатели от първия тип — те повече му допадат, по-лесно му се удават. Авторът на „Догматизъм и правда“ показва особено влечение към творци, които „проявяват способност да откриват в обикновения живот на народа прекрасните и силни прояви на народния дух“ и умение да търси и открива в техните изображения социалната и историческа съдба на народа, онова, което е здраво, жизнено и водещо пряко към нашето време. Не случайно въпросът за художествената разработка на народното творчество живо интересува критика и той му е посветил една статия, занимаваща се предимно с въпроса за неговото използуване за възпитанието на младежта. Очевидна е и склонността у Пондев към писатели, у които социалните проблеми са трансформирани в етични форми, стремежа да търси социалната дълбочина на етичните категории. В това отношение в книгата могат да се намерят редица интересни и оригинални социално-психологически анализи. Съвестта на Йовковите герои например критикът е видял като „социално чувство, постоянна жизнена реакция у селския труженик, която го прави способен да се откликва на всяка чужда беда“, а тяхната мъка в трактовката на Пондев „е човешкият образ на социалните бедствия, сред които живее селянинът в света на капитализма“. Доколкото тая склонност не е доведена до крайност, тя е естествен стремеж у критика да търси и покаже човека в изкуството в цялата му социална дълбочина и психологическа сложност, желание да бъдат разкрити хората в социалната им същност не само по линията на тяхната „външност и социален бит, но и по духовната им отличителност“.

През идейно-естетическия филтър на критика са пресети почти всички художествени явления, с които той се занимава, и ония от тях, които са отвхвърлени, не са лишени от своеобразния си художествен аромат. Пондев е показал и художествената незначителност на Йовковия „Обикновен човек“, и идейната порочност на това произведение. Говорейки за идейните недостатъци, които носи „Жетварят“, той е могъл отчетливо да отдели от тях както художественото своеобразие на повестта, така и силата на реалистичното начало в нея. За съжаление при Валери Петров тая определена идейно-естетическа диференциация не се е удала на критика. От друга страна, не са получили „естетическа амнистия“ в книгата на Пондев ония произведения, в които зад доброто идейно намерение на авторите не стои значителна художествена реализация.

Що се отнася до Йовков, едва ли автора на „Догматизъм и правда“, би могъл да бъде обвинен, че приема целия писател със слабостите и недостатъците му, с всичко онова, което у него е чуждо и враждебно нам. Той разграничава консервативното в мирогледа на писателя от здравото народно ядро в неговото творчество. На своето място са поставени и художника-реалист, и проповедника-утопист у Йовков.

Разбирането за антагонистичния характер на обществото, съзнанието за класовия корен на горчивата билка на социалното зло, която тровеше с бедността, мизерия и имотно неравенство цели десетилетия живота на нашия народ в капиталистическия свят, влезе като неотменна черта в светоусещането и мирогледа на обикновения трудов български човек едва след големите социални движения, остри класови противоречия и обществени трусове, настанали у нас след Първата световна война. Не случайно Димитров казваше, че Септемврийското въстание е изкопало пропаст между фашизма и народа ни. Септемврийското въстание бе завършекът на един дълъг и сложен процес на класово осъзнаване на широките трудови маси. А Йовков остана в своето творчество на равнището на светоусещането на средния трудов човек отпреди войната. И в това е неговата беда. В това е и неговата сила. Беда — че остана да стои върху един отминал етап от народното съзнание, сила — че в най-добрите си работи остана на равнището на н а р о д н о т о светоусещане.

Обаянието на Йовков днес, онова, което го свързва с нашето време е, че той намери и показа с рядка художествена мощ красотата и кристалната чистота на народната душа, великото морално превъзходство на народа-творец, силата на неговия трудов живот, дълбоките му корени в родната земя; че надигна глас на протест срещу обиденото, потъпкано и омерзено човешко достойнство; че в една действителност, в която човек за човека бе вълк, с риск да наруши художествената правдивост на своите анималистични вижданията, търсеше човека дори и в животното; че в едно време, когато бушуваха стихийни човеконенавистнически сили, издигна култ към красотата и потърси нейния първоизточник в душата и трудовото битие на народа. И Пондев търси пътя на Йовков към нашето време през тайниците на народната душа. . .

В основните очерци на книгата — статиите за Йовков, Чудомир и Вапцаров доста определено се очертава своеобразието на критическия подстъп на Пондев към писателя.

Пондев се стреми да се освободи от вулгаризаторски схеми. Той се старае да намери не „социалния еквивалент“ на героя, а емоционалното, етично и социално съдържание на света на автора. С негодуване и страст той полемизира с догматическата критика, за която „тематиката“. . . не е нищо повече от голите факти, които писателят е извлякъл от живота“. Може с основание да се възрази, че примерът, избран за илюстрация на тоя погрешен метод за характеристика на творчеството на писателя (в случая става дума за Вапцаров), е несполучлив — взет от един гимназиален учебник, където задачите на литературния анализ са по-други и до голяма степен определени от учебната програма — че отправеното обвинение е несправедливо. Но факт е, че обаянието и силата на една поезия, каквато е Вапцаровата, не е в показността на идеите, а в тяхната дълбока изживяност от героите и поета, че всичко онова, с което Вапцаров ни е скъп и близък — и неговата несломима вяра в бъдещето, и страстната му комунистическа партийност не са само и просто „тема“ в неговото творчество, нито само „червена нишка“, която минава през цялата му поезия, а цялостно светоусещане, проникнало до всяко кътче на неговото същество, негова същност, намерила изява чрез една неповторима творческа индивидуалност и добила силата на поетическо откровение. Именно тая същност, това естетическо ядро на поезията се стреми да покаже и разкрие Пондев. Друг въпрос е доколко това му се удава. Но критикът търси обществените колизии в психологическия свят на героите, разкрива идейното ядро на произведението в душевния им строй, в тяхната етичност и жизненост и определя идеала на писателя, неговия идеен облик по близостта на тая етичност до нашия съвременен идеал за пълнокръвна етична личност. В душевните преживявания на Йовковите и Чудомировите герои например Пондев е видял и съумял да разкрие тяхната социална характеристика, успял е да поведе читателя „по завоите на селската душа, в основата на която се коренят дълбоките социални противоречия на селото от първото и началото на второто десетилетие на века“. Ето Лазар Чумакът от „Жетварят“ на Йовков. Критикът е проследил Йовков в кръчмата на Къня през време на димитровденската веселба на ратаите. Тук Дамян овчарят е подхванал стара юнашка песен. „Малко добрини и светли минути са видели през живота си тия хора, забравили отколе бащина стряха, петимни за добра дума, за милувка и обич. И в гърдите се надига някаква черна и непонятна мъка, а чашите се изпиват на един дъх до капка“. И само още един жест на Чумака е необходим на критика, за да види цяла бездна от страдания, цяла една социално съдба: „Колко страшна, колко дълбока и постоянна трябва да е тая мъка, щом тя се пробужда не от обидата, не от гаврата с човека, а от нежността и ласката? Какви планини от огорчения, унижения и оскърбления трябва да тежат върху нашата душа, за да избухва тя с такъв гняв, с какъвто говорят добрите сини очи на Чумака, за да се появят в тях сълзи по някакъв далечен и забравен копнеж“. Да, тук наистина е видена и показана повече от една човешка участ — дълбока обществена колизия. И всичко това е направено просто, естествено, без насилие върху художествения материал; от това образът не се е превърнал нито в абстрактна схема, нито в отвлечено и произволно социологично умозаключение, а само се е обогатил, черпейки от собственото си съдържание; критикът го е „домислил“ и „дотворил“ в съгласие със собствената му логика, видял го е и го е показал от нови и съществени, дълбоко свойствени и присъщи му страни. Това критическо виждане е най-елементарният, но същевременно и най-важен момент на критическото майсторство. Без него критикът може да бъде всичко друго — рецензент, илюстратор, но не и творец и мислител. Тук е границата, зад която литературно-критическата работа се превръща в творчество. Често пъти това виждане има характер на откритие — откритие за читателя, за писателя и за самия критик, видял нови измерения на художествения образ. Не бих казал, че авторът на „Догматизъм и правда“ е постигнал много или значителни открития от тоя род. Неговата задача е по-скромна, ограничена и от възможностите му, и от степента, до която са разработени авторите, с които се занимава. В своите статии Пондев се стреми да намери преди всичко основните измерения на писателите по линията на връзката им с живота, с народа и с нашето време. Но съзнанието за необходимостта от такива открития е отличителна черта на неговия критически маниер, стремежът към тях — може би най-хубавото качество на неговите работи.

Литературната критика е „разбиване“ естетическото ядро на „художественото вещество“ с цел да се освободи максималното му количество естетическа енергия. Художественото произведение само по себе си съществува и без критиката и подобно на радиоактивен елемент, като къcче жив радий — ако ми бъде позволено това сравнение — излъчва „самопроизволно“

своята естетическа енергия и ежечасно, бавно и постепенно върши своята работа — възпитава, вдъхновява, лекува душевни язви, поражда копнежи и мечти. За да се освободи тая енергия и да се превърне в полезна сила, е необходима разлагащата призма на критика. Защото, неоспорим факт е — Пушкин и Гогол създадоха забележително художествено творчество, но Белински превърна това творчество в школа, с цялото значение, което има тя в историята на художествената мисъл на човечеството и в обществения живот на руския народ. Днес е необходима повече от всякога критика, която да умее да отправя към нас по проводниците на литературното критическото мислене целия естетически потенциал на художественото ни наследство от миналото и да го трансформира според нуждите ни. Едва ли би могло да се каже, че литературната ни критика се справя винаги успешно с тая задача. Често може да се види как някой критик, хванал като крехка порцеланова фигурка в непохватните си ръце, примерно казано, образа на Ния или на Елин Пелиновата Елка, върти и обръща от всички страни това изящно „изделие“, чуди му се и след като е казал всичко за него, не знае да каже само едно: за какво ни е на нас тая красота? Такава критика не отива по-далеч от тесния литературоведчески анализ. Крайностите, до които достига тя, винаги са едни и същи — формализма или вулгарния социологизъм.

Това обвинение не може да се отправи към Пондев. Критик с верен поглед за социалната дълбочина и етична широта на художествения образ — основните измерения, по посока на които обикновено търси естетическото съдържание на художествените ценности, — авторът на „Догматизъм и правда“ би могъл по-скоро да бъде упрекнат в липса на внимание към художествената структура на произведението. Той няма да ви разкрие професионалната тайна на майсторството, няма да ви покаже как се получава художественото впечатление. Не очаквайте от него това. Той ще ви даде самото впечатление, ще потърси у него нови нюанси, ще се опита да го възвиси, да го възведе до обобщение. И тук не може да не се забележи стремежът у него към оная критика, която извежда към просторни и светли кръгозори, към красиви идеали, оная критика, която ви устройва на страниците на произведението среща с най-красивите ви и чисти, отдавна, отдавна, още от детство лелеяни мечти, намеква ви за тях, освежава ги в душата ви, припомня ви ги,ако сте ги забравили, кара ви да се изчервите, ако сте ги потъпкали. . . Тоя стремеж носи печата на едно твърде искрено усилие — за да ни бъде твърде симпатичен — и същевременно има една твърде висока литературна цел, за да не забележим, че критикът е още много, много далече от нея. Защото тия обобщения на Пондев най-често са толкова общи и широки, че в тях образът на писателя се губи, превръща се в обикновен повод, за да може критикът да изкаже някои свои мисли. Тоя недостатък най-ясно личи при използуване на обикнатия от Пондев похват да съпоставя идейния и психологически свят на различни творци.

Пондев търси общото между художници от различни епохи и страни като израз и отражение на общи и дълбоки социални закономерности, като кръстопът, където се срещат писателите-реалисти, „тръгнали по големите пътища на живота, които водят до народа и народната участ“. Но най-често тия съпоставяния не отвеждат по-далече от най-общите отличителни черти в творческите физиономии на художниците.(Тук изключение прави може би само едно оригинално и тънко съпоставяне между емоционалния свят на Вапцаров и Дебелянов). При това тези общи черти много рядко се разглеждат в литературно-исторически аспект, като резултат на литературно-историческо развитие, като особености на един прогресивно развиващ се литературен процес. Те се търсят повечето като израз на народността на писателя, като негова отличителна черта, неусхваната достатъчно конкретно-исторически. Затова и народността в трактовката на Пондев се превръща понякога в общо място. В очерка за Йовков например критикът е потърсил общата връзка между „Иде ли?“ на Вазов, „Спасова могила“ на Елин Пелин и „По жицата“ на Йовков. И тая общност е изведена до общата максима, че „съчувствието към народната мъка и обичта към народа са едни и същи, неизменни чувства у всяко отзивчиво и любящо сърце“. Явно е, че по такъв начин едва ли биха могли да се разкрият отликите, индивидуалното своеобразие на писателите, връзката им с националната ни литературна традиция. Такъв характер има и примерът с „Болес“. Сам по себе си той е верен и в един доста общ план може да бъде приет свободно. В контекста на Пондев той идва, за да потвърди с авторитета на един голям художник, какъвто е Горки, психологическата и жизнена правдивост на Йовковия емоционален свят. Но само толкова. А това съпоставяне идва точно тогава, когато и композицията, и самият характер на материала заставят критика да се опита да повдигне крайчеца на завесата, зад която се крие индивидуалното своеобразие на Йовков-художника, да разшифрова неговия творчески почерк, да покаже онова, което придава и неповторимостта на обаянието, и националната колоритност на

неговите разкази — качества, отразили се доста ярко в „Мечтател“ и отличаващи нашия писател и от Горки, и от Чехов, и от редица други негови събратя. А затова е необходимо не само характеристика на душевния строй на героите, но и анализ на изразните средства и похватите за изграждане образа у Йовков. А към тия страни на художественото произведение критикът като че ли няма вкус. Не случайно в цялата книга почти не се среща понятието стил, а дори в очерка за Йовков липсва по-задълбочено виждане на пейзажа у писателя. Именно тук и в такива случаи проличават недостатъчността и непълнотата, които понякогасе проявяват в Пондевия анализ. А между непълнотата и схематизма има само една крачка. За щастие Пондев не я е направил. Но не може да не се отбележи, че тоя недостатък е породил известна художествена уравниловка, принизил е на места строгия критерий на критика, попречил му е да види мащабите. Ние напълно разбираме желанието на Пондев да оцени по достойнство делото на Чудомир, да изтъкне най-ценното от него, да отреди на писателя мястото, което му се полага в рамките на своеобразния жанр, в който твори. Но прави впечатление, че прилагайки и към него със същия патос и вдъхновение, както при Йовков и Вапцаров, същия критерий на търсене връзката на писателя с народа, без разкриване напълно художественото своеобразие, критикът е заличил пропорциите, изпуснал е из очи мащабите на художествените величини.

Своеобразието на всяка литературно-критическа работа, нейните жанрови и стилни особености се определят и от своеобразието на писателя, и от натюрела на критика, който мери според собствената си мяра и според мярата на художника, и от задачата, която критикът си е поставил. При единство на литературно-критическата методология конкретните задачи на критика могат да бъдат най-разнообразни.

Но все пак, върху каквито и различни страни от многообразния свят на художника да е спрял вниманието си критикът, от всеки негов ред трябва да личи, че той е видял писателя като една естетическа целина, че е почувствувал логиката и закономерностите на оная творческа цялост, която представлява и най-противоречивият художник. Читателят трябва да добие съзнание, че всяка страна и особеност от творческата индивидуалност на художника, засегната от критика, се намира в здрава връзка и органическа система с всички останали черти на неговия творчески свят. Като че ли тъкмо тая цялостност на образа на поета не се чувствува в очерка на Пондев за Вапцаров.

За нашето литературознание Вапцаров не е просто една тема, разкриването на неговото поетично дело не е само неиздължен дълг на нашата критика пред един голям поет. Вапцаров е кръстовище, възел, в който се преплитат редица актуални проблеми на нашата съвременна литература. Паднал като простреляна в полет птица пред прага на новия свят, големият поет носи в зародиш всички ония парливи въпроси, които днес все още продължават да ни вълнуват. Проблемът за партийността на художника и за многообразните начини, по които тя се изявява в изкуството, въпросите за народността, за културното и литературно наследство — от народната песен до Яворов — са намерили повече или-помалко и теоретическа постановка, и практическо разрешение в неговото творчество. Вапцаров е от ония творци, които отразяват по неповторим начин една драматична, преломна и решителна епоха, превръщайки я в своя лична участ, издигайки поезията си до общочовешки висоти. Пондев добре съзнава общественото значение, революционната сила и поетическото обаяние на Вапцаров. Но критикът е пристъпил доста умозрително и абстрактно към творчеството на големия поет.

Поезията на Вапцаров има и своя философска измеримост, и своя етична глъбина. Но именно при Вапцаров по-ясно, отколкото при който и да било друг художник се чувствува, че тия й качества избликват из самото съдържание на епохата, в която живя и работи поетът. До каквото и високо общочовешко звучение да се издига той, поезията му носи белега на една конкретна епоха. И за да бъде разкрито нейното своеобразие, нейните особености трябва да бъдат видени и „изведени“ из историческата глъбина на неговото дело, да бъдат разкрити в цялата им конкретна поетическа непосредственост и многообразие. А критикът не е извършил в достатъчна степен нито едното, нито другото. Докато Чудомир и Йовков в трактовката на Пондев са свързани с народа в историческата и социална широта на неговото трудово битие, Вапцаров е израснал из социалната глъбина на една динамична, преломна и драматична епоха, носеща сама своето народно съдържание в революционния си заряд. Затова тук подходът, приложен към Чудомир и Йовков, изглежда малко абстрактен.„Големите и вълнуващи чувства у твореца се раждат от живите и постоянни връзки с народа, от големите истини за живота. Само тогава и чувството престава да бъде неуловим рефлекс на преживяването, а се превръща в страст, в дълбока духовна отличителност“ — пише Пондев. Но в литературния портрет страстта си остава общо място — именно неуловим

рефлекс, — а духовната отличителност не отива по-далеч от една най-обща творческа черта, когато критикът не е дал да се почувствува, че у писатели като Вапцаров тая връзка носи печата на една неповторима епоха, че това е единство с народа върху базата на правдата и борбата на една класа. „Ако духовните стремежи на епохата определят ръста и значението на поезията — пише Пондев — отличителността и неповторимостта на творческата индивидуалност са нейния чар". Но нали и в своеобразието на таланта, и в неповторимостта на творческата индивидуалност при поети като Вапцаров се оглежда духът на епохата, намира израз необходимостта да се създаде поезия от даден тип, с определен емоционален строй и естетическо своеобразие; нали всяка по-значителна епоха си има свой естетически облик и търси своя поетическа интонация? Ако в стиховете на Смирненски бушуват рубинни пожари и се надигат разбунни тълпи, това е защото авторът на „Червените ескадрони" и „Гладиатор", на „Йохан" и „Карл Либкнехт" живя в бурна епоха на мощен подем на работническото движение у нас и в Европа, на открита и жестока борба между два свята. А Вапцаров израсна в години на нелегална, дълбоко подполна борба и неговата страст бе дълбоко законспирирана, патосът му клокочеше под ледовете на политическото мракобесие като песен на река, която чака своята пролет. Само в цялата атмосфера на времето може да се почувствува дълбокото съдържание на Вапцаровата поезия, нейния поетически аромат, наситен от епохата с мирис на барутен дим, фабричен пушек и ухание на трепетна предпролет; само в контекста на времето, взето в неговата историческа неповторимост и естетическо своеобразие, може да се разбере и силата на Вапцаровата страст, и неразделното единство на комунистическата му партийност с неговата дълбока народност, и динамичният заряд на неговата вяра — тая дълбоко законспирирана, несломима, „бронирана здраво в гърдите" вяра, която е духовно тържество на една още непобедила, но побеждаваща и в живота, и в душите на хората правда.

Тия недостатъци в подхода на критика са обеднили до известна степен и лиричния герой в очерка за Вапцаров. Лиричният герой на Вапцаров не бе само комунистът; недостатъчно е да се каже и че той е човекът от народа. Изумително строен като художествен образ, Вапцаровият герой е сложен по своя психологически строй и богат по социално съдържание. Той носи и отразява един основен процес на своята епоха в цялата му обществено-политическа значимост и психологическа глъбина — масовото олевяване на народните трудови маси, сливането им с истината на партията и с нейната борба. Затова лиричният герой на Вапцаров е жив и динамичен образ — това е комунистът и движещият се в своя път на развитие към него обикновен трудов човек от народа; това е работникът, който знае своето място в живота; това е героят от „Песен за човека", който попада на хора и става човек; това са хилядите неизвестни хора от фабрики и канцеларии. . . И тоя герой е прекрасен. В поезията на Вапцаров той се издига до естетически идеал. (Не случайно историята на неговата съдба в „Песен за човека" завършва с възторжения възглас: „Това е прекрасно, нали!"). Само с тая особеност може да се обясни между другото и огромната популярност на Вапцаровата поезия днес навсякъде, където същият герой се ражда ежедневно и ежечасно в хиляди превъплъщения. Днес ние сме свидетели на едно показателно явление — историята определи на Вапцаровата поезия съдба, каквато не на всеки поет отрежда. Днес певецът на „История" и на „Пролет", на „Кино" и „Завод" е еднакво у дома си и в Италия, и в Чили, и в Аржентина, и във Франция. Милиони обикновени хора, поели пътя, който извървя лиричният герой на Вапцаров, приемат неговата поезия като откровение, като израз на своята лична участ. Не случайно стихът на Вапцаров прозвуча неотдавна от една трибуна на творческа дружба, на която си бяха дали среща съветски и италиански поети, като израз на възторга и преклонението на големия италиански поет Селваторе Квазимодо пред поезията и подвига на неговия български събрат.

Героя в поезията на Вапцаров Пондев вижда като „глашатай на народната правда, изразител на пробудилата се творческа мощ у народа, неукротим мечтател, завоевател и покорител на нови светове, духовно кален и непобедим като самия живот". Но въпреки това въпросът, какво събуди тая потенциална творческа мощ у народа, духовния двигател на времето, превърнал се в съществена психологическа черта в душевната динамика на Вапцаровия герой, оная пружина, без която той би изглеждал и едноизмерен, и статичен — Пондев не е разкрил. Историческата действителност в очерка на Пондев за Вапцаров е мъртъв, нераздвижен декор, сред който поетът шествува във възходяща посока по гребена на сложните логически силогизми на критика.

Тая особеност на критическото виждане у Пондев се е отразила и на неговия стил. Стремейки се към дълбоки обобщения, той често се домогва до силни, стегнати, афористично звучащи изрази. Но не всяка мисъл може да бъде сентенция и всеки ред афоризъм. А там, където афоризмът

свършва, а афористичността остава, започва фразеологията. Не, това не е оная фразеология, която ни присреща така често от страниците на наши литературно-критически статии, фразеология, родена от неумението да се намери проблемът, безпомощен резултат на безкрайно и мъчително, тягостно и изнурително кръжене около същността на въпроса, около естетическото ядро на произведението. Пондев знае какво иска и какво търси. Той умее да определи поне най-общата посока, в която се намира ядката на проблема, зрънцето полезна красота на образа. Не всякога обаче той успява да ни разкрие тая красота в цялото ѝ непосредствено обаяние. Често у него тя се излива в сложни и усложнени логически форми, без достатъчно вживяване, без насладата на съпричастяването. Най-обременен с тая превърнала се в недостатък особеност на критика е очеркът за Вапцаров, най-свободна от него — статията за Чудомир.

Отразявайки с положителните и с отрицателните си страни средното състояние на нашата критика, книгата на Пондев носи известни качества, които трябва да бъдат подчертани и доразвити. Това е преди всичко и най-общо казано борбата на автора за изкуство, в което „мъдростта и красотата на живота да бликат с всичка сила от духовния облик на нашия човек както светлината от слънчевия диск“. Разбира се,много от положителните страни на критика, за които става дума по-горе, се проявяват само в отделни моменти на неговите работи повече като стремеж, отколкото като трайно творческо постижение. Въпреки това със силните си страни, с антидогматическата си насоченост „Догматизъм и правда“ е интересна и полезна книга — отрадно явление в нашата критика.

БОЯН НИЧЕВ

☆

ТРУД ЗА СЛАВЯНСКИТЕ ПРОСВЕТИТЕЛИ КИРИЛ И МЕТОДИЙ

Върху живота и епохалното историческо дело на великите славянски просветители Кирил и Методий съществува огромна литература, засягаща най-разнообразни въпроси, свързани с тях. Редом с безспорно установеното от науката в тази област, остават още редица въпроси, които са дискусионни и върху които по-често се пише. При това положение да се напише научно-изследователски труд върху живота и творчеството на Кирил и Методий, който да синтезира досегашните научни постижения на славистиката, като вземе отношение и по дискусионните въпроси, е извънредно трудна и отговорна задача. Сега от изследователя се изисква, ръководен от марксистко-ленинското учение за историческото развитие, да приложи по възможност по-пълно и творчески неговия метод при изучаването на един конкретен и важен момент от историята на славянските народи — епохалното Кириловометодиево дело, имащо особена роля в развитието на нашия народ.

С тази трудна и отговорна задача се е заел проф. д-р Емил Георгиев, който ни поднася своето голямо изследване „Кирил и Методий — основоположници на славянските литератури“, издание на Литературния институт при БАН. Авторът е познат работник в областта на старата българска литература, дето работи от дълги години предимно върху проблеми, свързани с Кирилометодиевския въпрос. Тъкмо поради това основателно бе да се очаква от него един по-голям проблемен и синтезиращ труд за славянските просветители. Такъв труд е разглежданата негова книга.

Сам авторът така определя целта на своето изследване:

„Написването на един нов труд за великите славянски просветители и основоположници на славянските литератури се налага по няколко причини. На първо място, целокупното дело на Кирил и Методий трябва да се постави в ясната светлина на историческото развитие, във връзка с неговата обществена среда, във връзка с революционните изменения на действителността в епохата, като резултат от количествени натрупвания и качествени изменения. Всичко това досега не е направено, най-малко не е направено в задоволителна степен.

На второ място, в светлината на посочените в предшествуващите ни трудове факти и положения, които говорят за съществуването на славянската писменост преди Кирил и Методий, търпят преоценка и основни факти и положения по дейността на Кирил и Методий.

[1] Проф. д-р Емил Георгиев, Кирил и Методий — основоположници на славянските литератури. Издание на Българската академия на науките, София, 1956 г. 293 стр.

Освен това обаче — на трето място — и до днес стоят нерешени и чакат своето решение голям брой въпроси, свързани с живота и делото на първите крупни дейци, оставили имената си в историята на българската и славянската култура като основоположници на славянските литератури. Въпреки огромния брой изследвания върху живота и делото на солунските братя, съществуват области, в които вниманието на изследователя не е било насочено по-продължително и с по-голям успех.

Така, литературната дейност на двамата славянски просветители не е била до днес предмет на тъй всестранно и тъй подробно изследване, както данните за техния живот и езикът на най-старите български и изобщо славянски богослужебни текстове. Поради това днес знаем твърде малко за оригиналната книжовна дейност на прочутите славянски просветители“ (стр. 8).

Такива широки биографични и историко-литературни цели си поставя авторът. Как ги разрешава той? В студията, обемаща увод и 27 глави, на широк фон се разглежда животът и делото на славянските апостоли Кирил и Методий. Заслужава още в началото и специално да се отбележи, че авторът очертава добре историческата епоха, която ражда и откърмя двамата велики братя, като широко борави с историческите извори, свързани с делото им — славянски, гръцки, латински. Освен това проф. Е. Георгиев познава много добре научната литература — по-стара и по-нова — което му дава възможност да вземе отношение по засегнатите отделни въпроси. Все тук трябва да се каже, че почти всички въпроси, които той засяга в труда си, са били предмет на проучване от учените слависти преди него — у едни по-подробно, у други — по-кратко. Друг е въпросът за правилността на техните разрешения. Впрочем, това добре изпъква и в самата работа на проф. Георгиев, който редовно прави кратък библиографски преглед на всеки разработван от него въпрос.

Авторът започва пряката си задача в глава първа — с биографията на двамата братя: „Произходът на Кирил и Методий. Византия в IX век. Нейното обществено-политическо устройство и нейното положение в оная епоха. Християнската църква. Византийската култура и литература. Солун — роднят град на великите славянски просветители. Гърци или славяни са били Кирил и Методий?“ Тия въпроси задържат вниманието му в началото. „Славянските просветители Кирил и Методий — пише проф. Георгиев — се оформят като дейци на своята епоха в така очертаните условия на обществено-политически и културен живот на Византия. Тяхното дело започва в тези условия, но се разраства до най-големи размери с тяхната самоотвержена работа сред славяните, когато славяните се устремяват да се обособят със своя книжовна култура от общата маса на средновековните европейски племена и народи. Ето защо, очертавайки условията на тяхното оформяне във византийската среда, е нужно да изтъкнем и техните здрави връзки със славянския свят“ (стр. 18). Привеждат се няколко доказателства в полза на тезата за славянския произход на Кирил и Методий (стр. 19—21). Младите години на Кирил и Методий, стремежът у тях към ученията (особено у Кирил) са предмет на втората глава. За всеки отделен период от техния живот съществува и глава, в която се говори за книжовната дейност на славянските просветители. В това отношение трудът на проф. Георгиев представлява нещо ново и интересно. Във връзка с това именно трябва да се подчертае, че в работата преобладава материалът, свързан с литературното дело на Кирил и Методий. Новото, което авторът изнася, засяга изключително това дело. Впрочем, тази особеност на студията е напълно естествена, като се има предвид главната цел на автора — да изследва и да покаже преди всичко книжовната дейност на Кирил и Методий. Из областта на биографията на двамата братя той не изнася нито един нов факт, нито пък някъде прави опит да разясни някое спорно в науката положение, да уточни някой момент от тази биография. Така например извънредно малко внимание е отделено на много важния момент от живота на Кирил и Методий — техният престой в Мала Азия, в манастира Олимп. Тук е имало твърде гъста славянска колония—преселници от Балканския полуостров. Кирил и Методий са влезли в досег с тях, което е било от важно значение за укрепване на знанията им върху славянския език, пораждане на чувства към тях, пораждане на замисъл за дейност в тяхна полза и пр. Всичко това е толкоз по-вероятно, като се вземе под внимание важният факт, че Кирил изнамира, както мисли и сам проф. Георгиев, славянската азбука през 855 г., т. е. тъкмо по времето, когато те живеят всред малоазийските славяни. Писаното по този въпрос в науката трябваше да се използува. Проф. Георгиев не се спира също на извънредно важната дата — кога Методий е посетил Цариград? Той се задоволява да каже само: „Не можем да кажем кога точно Методий отива в Цариград, но това е станало несъмнено в последните години на неговия живот, както личи от думите не житиеписеца“ (стр. 254). А като се има

предвид извършената голяма книжовна дейност на Методий след завръщането му от Цариград, може да се приеме, че това посещение не е било по-късно от 881—882 г.

Все тук трябвало би авторът да изясни въпроса за началото на феодализма у нас — от времето на цар Борис или от по-рано. Добива се впечатление, че той започва от Борисово време (стр. 5—7). Тук се говори общо, че „представителите на борещия се за своето съществуване и прогресивен о щ е славянски феодализъм намислят да освободят земите си от византийската и немска черковна и културна пропаганда, да славянизират църквата, като създадат славянско духовенство и славянско богослужение върху основата на славянска писменост". По-правилно е да не се говори така общо за „славянски феодализъм" в оня момент като единен и едновременен исторически процес, а да става дума за български, моравски феодализъм и пр. По-нататък авторът пише, че „Кирил и Методий и техните ученици, които създават една нова славянска писменост и написват на славянски език необходимите за своята черковна и просветна дейност книги, се явяват осъществители на тоя замисъл" (стр. 6). Излиза, че цар Борис е знаел за тях и е разчитал на делото им за славянизирането на българската църква, че Кирил и Методий са изразители и осъществители на замисъла на българските феодали за независима българска църква, на борбата им срещу византийското проникване. А историческата истина е съвсем друга — тя добре проличава по-нататък и от изложението на самия автор. Обективните исторически последици от делото на Кирил и Методий бяха такива, че те прекрасно послужиха отпосле за укрепването на българския феодализъм, за неговото културно и политическо развитие. Но това вече е нещо съвсем друго.

Разглеждайки молитвите (гл. III) като първи „литературни опити" на Кирил, авторът пише: „Само за първата от трите приведени молитви из житието на Кирил имаме изричното известие на житиеписеца, че е била записана от великия славянски просветител и основоположник на славянската литература" (стр. 33). Но дори и всички молитви да са пряко посочени за Кирилови, това пак не говори за особени литературни занимания. Те са само молитви на вярващ човек, изразяващи неговите чувства и настроения. Дадената в края на главата преценка за художествените достойнства на молитвите е пресилена. Молитвите „заразяват със своя лиризъм и сочат надарен с поетически талант творец, способен. . . да насити с богато съдържание малката творба и да ѝ даде изкусна форма" (стр. 36).

Глава IV разглежда обществено-политическата кариера на двамата братя във византийската империя, мисията при арабите, отиването на братята в Мала Азия. Пренията на Кирил със свалените цариградски патриарх Йоан Граматик, а също и пренията му със сарацините са предмет на пета глава. Казаното тук, както и по-рано, не е много убедително. Авторът претрупва изследването си с цитати из Кириловото житие. На няколко места се казва, че Кирил обичал да записва своите беседи. След като предава спора с Йоан Граматик, проф. Георгиев заключава: „Прението е любопитно и живо, което свидетелствува, че е записано от ръката на участник, какъвто е бил Кирил" (стр. 53). Същото твърди и за сарацинската мисия. Възниква въпросът — житиеписецът какъв източник е използувал: гръцкия Кирилов оригинал или негов славянски превод? Като говори за отиването на Кирил и Методий в Южна Русия и тяхната дейност там (гл. VI), проф. Георгиев се спира по-подробно на намереното в Херсон „руско писмо", което според него представлява кирилско писмо. Той пише: „Както вече изнесох в предшествуващите си книги, намерените от Константин евангелие и псалтир са били написани с т. н. кирилско писмо, възникнало у славяните в резултат на исторически процес. В Южна Русия по времето, когато отиват там Кирил и Методий, е имало руско-славянски колонии, между които са били проникнали християнството и кирилската славянска писменост" (стр. 62). Значи, той приема дори съществуването на руско-славянска кирилска писменост, проява на която са били въпросните псалтир и евангелие. Глава VII разглежда въпроса за преводача на познатото старобългарско съчинение „За осемте части на речта", свързано със съчинението „Осемте части на граматиката", за което се говори в Кириловото житие. Тук самият автор говори за хипотеза в случая: „Проучвайки го внимателно, ние откриваме в него податки, които — след тъй ясното посочване на Кириловия житиеписец — позволяват да се създаде х и п о т е з а т а, че неговата първооснова е Кириловият труд — превод на еврейската граматика" (стр. 69). Авторът доста подробно предава изказаните преди него мнения на някои учени във връзка с този граматически труд — Калайдович, Горски, Невоструев, Ламански, Голубински, Ягич и др. Не може да се каже, че в тази си работа той разрешава въпроса за авторството на тези два граматически труда, както и за отношението между тях. Впрочем към такъв

извод водят и някои фрази в изложението на проф. Георгиев, гдето той говори предположително: „В тоя факт — че разглежданото съчинение не се занимава с „осемте части на граматиката“, а само с частите: име, реч, причастие, различие — бихме могли (разр. Б. А.) да видим доказателство, че в основата на това съчинение е легнал преводният труд на Кирил“ (стр. 74). Проф. Ем. Георгиев оставя „открит въпросът“, дали Кириловият граматически превод от еврейски на гръцки не е бил преведен на старобългарски заедно с другите му съчинения скоро след неговата смърт. „Това ни се вижда твърде вероятно“ — добавя той, като изказва предположение, че Методий е извършил този превод.[1]

Като си е поставил за цел да разкрие колкото се може по-пълно книжовното дело на Кирил и Методий, проф. Ем. Георгиев счита всяко известие на Панонските легенди, което дава подобни указания, за автентично, прави опит да докаже истинността на това известие, а също така да разкрие, доколкото това е възможно, разбира се, и самото Кирилово или Методиево произведение. С такива въпроси той се занимава в ред глави на работата — III, V, VI, VII, VIII, IX, X, XII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXIII, XXIV. Централни са естествено въпросите, свързани с Кирил философ — разгледани са като творби на Кирил няколко молитви от житието му, преният му със сарацини и хазари, прението с Йоан Граматик, преводния труд „Осемте части на граматиката“, съчиненията във връзка с откриване мощите на Климент Римски, Азбучната молитва, Прогласът към евангелието и др. Така както са изложени и изтълкувани фактите, човек не навсякъде може да се съгласи с проф. Ем. Георгиев. Обаче трябва да се признае като негова безспорна заслуга и това — усилието му да разясни едни толкоз трудни, преплетени и спорни в науката проблеми, свързани с делото на Кирил и Методий.

При разглеждане на въпроса за книжовните произведения на Кирил, възникнали във връзка с откриването на Климентовите мощи, проф. Георгиев пише: „Интересен е въпросът, дали в славянското „Слово“ за Климентовите мощи, разгледано по-горе, не са влезли части от Кириловия химн в чест на светеца. Също така интересен е и въпросът, дали и в службите, посветени на Климент, не са заети части от Кириловия химн“ (стр. 86). В подкрепа на тази своя мисъл привежда текстов паралел, въз основа на който прави по-категорични изводи за това, че Кирил философ е автор и на службата на Климент Римски. „Изнесеното съвпадение — пише той — ни позволява да отидем и по-далече: да попитаме дали в службата, която съдържа приведения пасаж, не се намира голяма част или дори целият химн в чест на Климент, написан от Кирил и посочен в писмото на Анастасий“ (стр. 87). Изказаните от него заключения са основателни.[2]

Съвсем правилно постъпва проф. Ем. Георгиев, като дири един подготвителен период за Кирилометодиевото дело всред балканските славяни няколко години преди моравската им мисия. Противно на по-раншното си разбиране, сега той приема сочената от Черноризец Храбър 855 г. като начална за славянската писменост. Всичко това — хубаво, но дава ли ни то право да говорим, че Кирил и Методий създават своето дело за балканските славяни? За нас е важен историческият израз на това дело чрез моравската мисия на братята — чрез нея те слагат началото на славянската писменост. „Кирил и Методий — пише В. Червенков — действуваха на времето си като талантливи представители и проводници на източното православното християнство на Византия, като такива те създадоха, по поръка на византийската църква, славянската азбука за политическите и религиозни цели на Византийската империя в средата на славянските народи. Но обстоятелството, че византийската църква се зае да пропагандира и внедрява християнството на славянски език имаше за южните и източните славяни изключително важни последици: то обективно изигра ролята на историческа предпоставка за развитието на самостоятелна национална култура у тези славянски народи, от една страна, и от друга, за тяхното сближение, за приобщаването им към общочовешката култура“[3]. В светлината на тези положения важни са въпросите — какво са мислили Кирил и Методий за южните славяни? Как и де са се готвили за мисионерска дейност всред тях? Какви са връзките им с тях? С тия въпроси Ем. Георгиев се занимава малко по-подробно в гл. X, дето дори има подзаглавие „Дейност сред българските славяни“. Проф. Георгиев е много кате-

---

[1] В друга работа авторът е вече по-категоричен по този въпрос: „Изобщо след тъй ясното посочване на Кириловия житиеписец и като вземем предвид пиетета към славянския просветител у неговите следовници, имаме **достатъчно основание** да свържем старобългарското граматическо съчинение „За осемте части на речта“ с първия преводен труд на Кирил (**Ем. Георгиев**, „Книгите“ на славянския просветител Константин — Кирил, преведени от неговия брат Методий на славянски (старобългарски) език. — Slavistična revija, X, 1957, св. 1—4, стр. 124.

[2] Този въпрос проф. Георгиев разглежда и в Slavistična revija, X, 1957, стр. 125—126.

[3] Вълко Червенков, Делото на братята Кирил и Методий. София 1945 г., стр. 33—34.

горичен, пишейки: „Ако преценим познатите факти, не можем да не заключим, че солунските братя са работили сред българските славяни“ (стр. 97). И понататък привежда ред доказателства. Подобно твърдение обаче, въпреки аргументите, не е убедително — то все още се нуждае от безспорни, преки исторически данни, а не само „общо взето те да водят към реален спомен за многообразна работа на Кирил и Методий сред българските славяни“, както сам авторът пише (стр. 96). Този въпрос той завършва със следната категорична фраза: „Изнесените факти са от такова естество, че тезата за значителна дейност на великите славянски просветители сред българските славяни безусловно не може да бъде „патриотична“ теза на българските изследователи, а теза на науката“ (стр. 100).[1] В дадения случай ние трябва да различаваме два момента — работили ли са Кирил и Методий или пък са мислели да работят всред българските славяни. Второто положение е по-правдоподобно. И само в светлината на такова предположение може да се изясни по-късният исторически факт—възлагането на моравската мисия именно на тях и сравнително бързото справяне със задачата. Ако Кирил и Методий действително са работили сред българските славяни, възниква въпросът — като какви те работят: като византийски мисионери, укрепващи християнството, а чрез него и византийското политическо проникване сред българите, или като организатори и идеологически изразители на борбата на българските феодали срещу Византия? Едва ли може да се приеме подобно твърдение.

В съгласие с предишни свои трудове, особено „Славянская письменность до Кирилла и Мефодия“ (1952 г.), проф. Георгиев говори за три етапа в развитието на славянската писменост. Основна теза, прокарвана последователно от него в цялата му работа, е, че преди Кирил и Методий има славянска писменост — исторически развилите се кирилско писмо и кирилска писменост, които получили значително разпространение не само всред балканските славяни, но също и всред русите. „От писането на гръцкото писмо — казва той — постепенно възниква едно славянизирано гръцко писмо, което се явява като качествено ново писмо в т. нар. кирилица“ (стр. 5). И на друго място: „Използуването на кирилицата при създаването на глаголицата означава, че Кирил е използувал вековния опит на славяните да пишат. Оттук, както отбелязахме, иде и съвършенството на неговата азбука“ (стр. 127). Привежда основателно ред доказателства в полза на тезата, че Кирил е създател на глаголицата, а не на кирилицата, както мислят някои учени. Кирил и Методий използуват до известна степен това дело както за своята азбука — глаголицата, така и за своите преводи от гръцки на славянски език.

Като говори за пристигането на Кирилометодиевите ученици у нас, той пише: „В България вече са били положени основите на славянската писменост и славянската литература, както и на славянското богослужение. В България доста отдавна вече е отбелязала първите си успехи кирилската писменост, възникнала в резултат на исторически процес и преминала вече и в Русия. В България е получило известно разпространение и делото на Кирил и Методий“ (стр. 272). За такова положение обаче, както вече се изтъкна, няма никакво историческо свидетелство. Друг е въпросът за възможното проникване на Кирилометодиевото дело в българските земи преди да дойдат тук някои от учениците на славянските просветители — Климент, Наум, Ангеларий и др. Проф. Георгиев основателно говори по този въпрос (стр. 273). При тая теза трудно е да се твърди, че Кирил и Методий са „създатели на славянската и българската литература“. Сам проф. Ем. Георгиев формулира това положение така: „В областта на славянската писменост, култура и литература значението на Кирил и Методий се определя от факта, че докато преди Кирил и Методий славянската писменост и книга са имали само локално значение и не са добили по-голямо разпространение, Кирил и Методий създават крупно книжовно дело, което получава най-широко разпространение, ето защо с право можем да смятаме двамата солунски братя за създатели на славянската и българската литература“ (стр. 5). Въпреки подчертаното желание на автора да не развенчае славянските просветители, на дело се получава тъкмо това — те не са някакви изключителни творци на славянската писменост и книжнина, те използуват съществуващата преди тях славянска кирилска книжовна традиция и като че ли само я транскрибират на изнамереното от тях глаголическо писмо. А когато ние славим Кирил и Методий, славим ги, както е известно, именно като създатели на славянското писмо и творци на славянската книжнина. Пък такива са те и в съзнанието на техните съвременници. Какво говори обаянието на най-видните старобългарски книжовници към Кирил и

[1] Виж от същия автор изследването „Работили ли са Кирил и Методий като просветители на българските славяни“. — Сборник Стефан Младенов, София 1957, стр. 235—245.

Методий и тяхното дело? Нима това обаяние почива на гола легенда, няма реална основа? Едва ли! Освен това, защо всички писатели — славянски и латински, са единни по тоя въпрос? Защо нямаме нито една запазена книга от предкирилометодиевския период, когато има запазени толкоз много гръцки и прабългарски надписи?

Спор не може да има по това, че преди да си създадат свое писмо славяните са използували чужди писмени системи, предимно гръцко и латинско писмо. Сведения за това има, а има и много гръцки паметници. Съвсем естествено е, че тази употреба, успоредно с обществено-политическото развитие на народа, води към изграждане на своя азбука, както действително става след време. Развитието на историческия процес е такова — подражанието води към стремеж за свое. Но въз основа на тая практика да се стигне до твърдението, че славяните преди Кирил и Методий са имали добре изградена и задоволяваща техните жизнени нужди азбука (кирилицата), е твърде пресилено. Нещо повече дори — че те имали и съответна книжнина — кирилическа, към която спадали намерените от Кирил в Херсон евангелие и псалтир. Чудно — толкоз много паметници и то от още по-далечно време са оцелели, а от тази предкирилова кирилска писменост от VIII—IX в. не е оцелял ни един ръкопис, дори никакво косвено известие! От друга страна, всички средновековни—съвременни и по-късни извори, говорещи за Кирил и Методий — са единни: неизменно сочат двамата братя, и по-специално Кирил Философ, като създатели на славянската азбука и писменост.

Въпросът за произхода на двете славянски азбуки, въпреки че е писано извънредно много върху него, все още си остава неразрешен. Преобладава схващането, че Кирил създава глаголицата, а кирилицата възниква по-късно като дело на Кирилометодиев ученик. И двете азбуки имат корените си в съвременните им византийски писмени системи. От новата литература заслужава да се посочат съчиненията: Е. Эпштейн, К вопросу о времени происхождения русской письменности. Ученые записки ЛГУ, вып. 15, Ленинград 1948; Д. С. Лихачев, Исторические предпосылки возникновения русской письменности и русской литературы. Вопросы истории, 1951, кн. 12; Д. С. Лихачев, Возникновение русской литературы, 1952; Е. Э. Гранстрем. О связи кирилловского устава с византийским унциалом. — Византийский временник, III, 1950; Е. Э. Гранстрем, К вопросу о происхождении глаголической азбуки. — Труды ОДРЛ, IX, 1953; Е. Э. Гранстрем, О происхождении глаголической азбуки. — Труды ОДРЛ, XI, 1955; Л. В. Черепнин, Русская палеография, 1956; Н. А. Константинов, Черноморские загадочные знаки и глаголица. Ученые записки МГУ №197, вып. 23, 1957, К. Мирчев, Старобългарските азбуки. сп. „Език и литература“, XII, 1957, кн. 6; В. Сл. Киселков, Най-старата славянска азбука. —Език и литература, X, 1955, кн. 3.

Както и в предишни свои съчинения проф. Георгиев и тук застъпва схващането, че Кирил Философ е творец на известните старобългарски творби „Азбучна молитва“ и „Проглас към евангелието“ (гл. XIII, XIV, XV и XVI). Той поднася аргументи от различно естество, за да докаже своята теза. От цялата му аргументация излиза, че трудовете на Константин Преславски го очертават „най-вече като преводач и само като плах и често безпомощен оригинален автор“ (стр. 161). На друго място той така пише за него: „Невъзможно е Константин Преславски, комуто, както видяхме, не достигат нито сръчност, нито умение — той едва смогва в своя превод, да е бил така добре запознат с теорията на византийския стих“ (стр. 201). В думите на Константин Преславски, че за него е трудно да превежда, проф. Георгиев вижда пряко свидетелство за слабите дарования и слабата подготовка на писателя. Но това е само стилен похват, характерен за епохата. Изобщо Константин Преславски е твърде много подценен в полза на Кирил Философ. Съвсем неоснователно, без всякакви доказателства, се твърди, че Константин Преславски бил записал по памет „Азбучната молитва“, на което именно се дължели известни грешки в запазения текст — нарушаване стройния ред на азбуката в акростиха (стр.143). От такъв характер е и твърдението, че Кирилометодиевите ученици трябвало да заучват наизуст „Азбучната молитва“ като школско помагало (стр. 153), че авторът на Кириловото пространно житие използувал неговата „Азбучна молитва“ и др. Не е ли неправдоподобно да се твърди следното: „Славянският първоучител, създавайки първото славянско стихово творение и бидейки създател и на славянската глаголическа азбука, я е вградил в основата на произведението си, тъй както суеверният българин е вграждал в основите на постройката си жива душа, за да бъде трайна, тъй както днес се вграждат в основите на обществени постройки официални актове“ (стр. 160).

Въпреки многото аргументи, приведени от проф. Георгиев, въпросът за авторството на „Азбучната молитва“ и на „Прогласа към евангелието“ си остава

открит и неразрешен за науката. Заслужава да се признае, че доказателствата му за „Прогласа“ са по-убедителни — тук той дава безспорен принос по въпроса, като гради своето мнение върху предшествуващите го учени. Върху другите аргументи на автора аз не ще се спирам. Щé ми се тук да изнеса само следното възражение. Авторът извънредно много гради своите изводи — и за „Азбучната молитва“, и за „Прогласа“ — въз основа на надсловите на тези произведения, като напр. „Молитва Константина Философа сътворена азбукою“ и „Блаженаго оучителя нашего Константина Философа слово“. Проф. Георгиев пише: „Надсловите, които носят преписите на „Прогласа“, сочат за автор на стихотворението великия славянски просветител Константин Философ — св. Кирил“ (стр. 169). Безспорно, това е важен довод, но надсловът не винаги е автентичен, понякога той може да подведе. В дадения случай изглежда, че имаме подобно положение — на Константин — Кирил Философ, който се е ползувал през средните векове с извънредно голяма почит от южните и източните славяни, са били приписвани впоследствие и съчинения на други писатели, негови съименници — Константин Преславски и Кирил Туровски. Това е безспорно. От друга страна имаме и следните факти:

1. Славянски ръкопис в Оксфордската библиотека сочи като Кирилово произведение „Канон, пѣваем по всѧдѣи, твореніе с҃тго Кирила Философа“ (вж. П. А. Сырку, Известия ОРЯС, XII, 1907, кн. 4, стр. 91).

2. Една преработка на Храбровото „Сказание за буквите“ по Берлинския ръкопис от XIII—XIV в. в заглавието си сочи Кирила за автор: „Слово с҃таго Кырила философа, ѹчителa словеньскоу языку“ (вж. П. А. Лавров, Материалы по истории возникновения древнейщей славянской письменности, Ленинград, 1930, стр. 165).

3. Ръкописно „Учително евангелие“ (от 1407 г. № F. 183 на Погодиновата сбирка) съдържа на първия лист следната бележка от преписвача: „Коньстянтина философа изложенIе еуапгелiи неделныхъ, и два и на гдскаа праздники“ (вж. А. И. Яцимирский, Малкие тексти и заметки. . . Выпуск I, СПБ 1908, стр. III). За автор е посочен Константин Философ, което не отговаря на истината. Съвсем е ясно, че тук е станало преплитане на имената, независимо от това дали съзнателно и несъзнателно е сторено то.

4. Ръкописно учително евангелие от XVI в. като приложение помества: Прелогъ о Христѣ умѣренъ, сказанIе св. евангелья, сътворено Констянтиномъ, и ж е и преложи сказанiе се 50 евангелiй неделныхъ; Молитва Констянтина сътворена азбукою; Предъсловiе тогоже Констянтина“ (вж. Описание славянских рукописей библиотеки Троцкой Сергиевой лавры, ч. I, Москва 1878, стр. 81). Тук съвсем определено се казва, че авторът е превел неделните тълкования на евангелието — пряко се свързва с делото на Константин Преславски. Тези съчинения се сочат като творения на един и същ автор, даден в ръкописа под името Константин. Напълно същото указание срещаме и в друг ръкопис от XVI в., № 373 (157) на бившия Соловецки манастир (вж. Описание рукописей Соловецкого монастыря, ч. I, Казань 1881, стр. 698—699; също рък. № 374, стр. 702; друг ръкопис от XVII в. — вж. Отчеты о заседаниях общества любителей древней письменности в 1907—1910 году. — Памятники, CLXXVI, 1911, стр. 41).

Съпоставката на текстове между „Азбучната молитва“, „Прогласа“ и Кириловото житие не е много убедително доказателство — такива съвпадения често се срещат и в други стари славянски съчинения, напр. в „Повесть временных лет“. От друга страна, те може да се дължат на общите източници, които писателите в дадено време най-много използуват. Сам авторът открива прилики между „Азбучната молитва“ и „Учителното евангелие“ на Константин Преславски, но смята, че те се дължат на литературно въздействие от Кирил върху Константин Преславски (стр. 158). Изкуствено се създава едно по-сложно обяснение пред простото обяснение — приликите в стил и мисли произтичат от факта, че са дело на един и същ автор — Константин Преславски.

Твърде добре е предадена голямата църковно-организационна и книжовна дейност на Методий след смъртта на брат му Кирил. Грижата по опазване на подетото общо културно дело сега лежи преди всичко върху него. Той трябва да организирва борбата, да укрепва делото, да го защищава пред отрицателите му, да се явява пред папата, да подготвя ученици и пр. Тия страници са едни от най-хубавите в книгата, защото те ярко разкриват героичния и твърд характер на славянския просветител Методий, който така смело отговаря на заканите на своите врагове: „Казвам истината пред царя и не се срамувам, а вие направете с мене онова, което желаете“.

Проф. Георгиев основателно отбелязва, че когато потеглили за Цариград (времето той не определя, но то ще е към 881—882 г.), Методий и учениците му, с които дошел тук, носели славянски книги (стр. 254). Този факт, както и факът, че от

учениците му в Цариград останали двама души — поп и дякон — безспорно трябва да се свързва с проникването на Кирилометодиевото дело в българските земи. С право книжовната дейност на Методий е разгледана именно сега след смъртта на Кирил (гл. XXIII). Но струва ми се, че тук за един сравнително кратък период авторът приписва на Методий голяма книжовна продукция, която свързва със завръщането му от Цариград: превод на библейските книги, на патерика и номоканона, на молитви и песнопения (Киевски месал и др.), превод на някои от Кириловите съчинения, участие в написването на Кириловото житие, канон на Димитър Солунски и др. При това нужно е да се имат предвид още две обстоятелства — неговата напреднала възраст и крайно тежките условия на живот в постоянна борба. Приведените от него аргументи за авторството на канона на Дим. Солунски са убедителни и ще трябва вече това произведение да се брои като едно от ценните оригинални творби в нашата стара литература (стр. 264—266). Било е нужно обаче този канон да се подложи на по-задълбочен литературен анализ, както проф. Георгиев постъпва напр. с „Азбучната молитва“ и „Проглас към евангелието“. Говорейки за проникването на Кирилометодиевото дело в съседните славянски страни след разгромяването му във Великоморавия, авторът трябваше да отдели повече внимание на въпроса за проникването му специално в Полша и в Русия, като използува съществуващата сега научна литература.

Последните две глави на своя труд (XXVI и XXVII) проф. Емил Георгиев посвещава на специалните въпроси: 1) разпространение и влияние на Кирилометодиевата писменост в славянските земи и 2) проникване на Кирилометодиевото дело в България, Сърбия, Хърватско, Русия, говори за Кирилометодиевата традиция в Моравия, Чехия, Словакия, Словенско, Полша. Съобразно заглавието на своята работа той трябваше да обърне поголямо внимание на този проблем — доколко и как Кирилометодиевото дело се включва в литературите на отделните славянски народи, доколко имаме право да считаме Кирил и Методий като създатели на литературите на чехи, поляци, руси и пр. Добре е използуван познатият материал, свързан с горните два въпроса, също така е използувана и досегашната специална научна литература.

Канонизирането на Кирил и Методий е извънредно важен момент в историята на славянската писменост, в борбата за нейното укрепване. Издигането на славянски светци през Средновековието играе твърде активна роля за опазване съзнанието на отделните славянски народи. Особено отбелязване заслужава фактът, че Кирил и Методий са дейци, почитани от всички славяни — православни и католици. Като се говори за голямата популярност на Кирил и Методий през средните векове, намерила отражение в старите славянски литератури, трябва да се изтъкне, че това важи преди всичко за старата българска, руска и сръбска литература. Редом с това нужно е да се посочи причината за тази популярност. У поляците напр. не може да се говори за популярност на Кирил и Методий, особено през Средновековието. Все тук трябваше да се разгледат въпросите: 1) образи на Кирил и Методий (иконопис и живопис) през средните векове и през Възраждането; 2) известията за Кирил и Методий в летописите — руски и сръбски. Добре е очертана връзката и ролята на Кирилометодиевото дело с възраждането на отделните славянски народи през XVIII—XIX в. „Но със самата зора на възраждането образите на Кирил и Методий оживяват отново, те вдъхновяват за борба, за пробуждане на националното съзнание в епохата на формирането на славянските нации“ (стр. 287). Твърде важен е и следният факт — съчиненията за Кирил и Методий са предимно от български произход; съвсем малко е числото на оригиналните сръбски и руски творби, свързани с тях, представляващи най-вече компилации.

Твърде често проф. Георгиев приема безрезервно всяко известие на старославянски или гръцки, особено славянски паметник, свързан с делото на Кирил и Методий, когато може да има съмнение в неговата достоверност — напр. Солунска легенда и др. Прави впечатление също така голямата склонност на автора към предположения, които после залягат в неговите изводи.

Накрай трябва да се отбележи, че в тази своя работа проф. Ем. Георгиев широко е използувал свои публикувани трудове върху Кирил и Методий, главно: Книжовното дело на славянските просветители Кирил и Методий (1943 г.), Произведенията приписвани на св. Кирил (1939 г.), Две произведения на св. Кирила (1938 г.), Славянская письменность до Кирилла и Мефодия (1952 г.).

Работата на проф. Ем. Георгиев, плод на многогодишни упорити занимания върху проблеми, свързани с живота и делото на славянските просветители Кирил и Методий, представлява сериозен принос в тази област. Авторът излиза със свои разбирания по ред проблеми, които отстоява, като привежда възможните в настоящия момент исторически и филологически аргументи, въз основа на които

гради своите обобщения и изводи. Човек може да не се съгласи навсякъде с неговите изводи, може да не се убеди също в застъпваната теза, но това не е и необходимо. Ценен в случая е самият постоянен стремеж към разрешаване на важни проблеми из нашето културно и литературно развитие, които са били повод за изказване на различни мнения в науката. У нас отдавна не е публикуван по-голям труд върху Кирил и Методий — тази работа на проф. Ем. Георгиев запознава читателя с последните постижения на славистиката. Тя ще бъде полезна книга за всички — и научни работници, и културни читатели.

БОНЮ СТ. АНГЕЛОВ

☆

КРАТКИ БЕЛЕЖКИ ЗА АМЕРИКАНСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Книгоиздаването в САЩ е цяла индустрия. През 1955 г., когато то достигна връхната си точка, бяха издадени 10.000 заглавия. Ала като популярно четиво книгата отстъпва първенството на списанията. Големите фирми, в чийто ресор влиза периодичният печат, издават 90 популярни списания. Тук не се броят специализираните списания, а само тези, които съдържат популярно четиво. Някои от тях представляват интерес за всеки, а други са предназначени за определен кръг читатели — жени, учащи се от колежите, мъже, любители на спорта, на киното, интелектуалци и др. Най-големи печалби носи списанието „Ридърс Дайджест“ с тираж над 10 милиона, а на второ място сп. „Лайф“, което се издава в тираж 5 милиона и половина. Нито едно от списанията, предлагащи популярно четиво, нямат тираж по-малък от 300.000. Разбира се, всички тези списания печелят не само от големия си тираж, но и от сумите, които получават за рекламите, поместени на техните страници.

Разказът в съдружество с рекламата

Ясно е, че в ръцете на американския читател попадат много повече списания, отколкото книги. Ето защо не е зле да видим какво става с американския разказ. Броят на разказите с литературна стойност намалява от година на година. По-рано в популярните списания се поместваха доста разкази, наред с една-две статии, предизвикващи общ интерес. Сега съотношението се изменя — статиите преобладават и са повече от разказите. Освен това разказите, поместени в списанията, предназначени за широката читателска публика, са най-посредствени и от случайни автори. Разкази с литературна стойност, съдържащи сериозни мисли, се появяват в малки списания със съвсем ограничен тираж. Отдавна минаха дните, когато американският разказ седеше на царския престол в литературата, когато Джек Лондон спечели световно признание с разказите, поместени в широката мрежа от списания и вестници на издателя-милиоер Рандолф Хъртс. Днес нито един от изтъкнатите американски писатели не е в такива отношения големи по тираж списания. Някога, през 1925 г., почти половината от разказите, поместени в „Уимен'с хоум къмпениън“, ежеседмично списание с няколко милиона тираж, бяха от най-видните писатели и се смятаха за произведения с висока литературна стойност. А сега, в антологията „Най-хубавите американски разкази за 1956 г.“ са подбрани разкази от списания с малък тираж, при това повечето тримесечни.

Разбира се, причините за подобно положение са многобройни. При поместването на разкази редакторите на списанията трябва неизбежно да се съобразяват с вкусовете на тези, които поместват реклами и плащат за тях. Това означава, че разказът не трябва да съдържа нищо, което да вълнува по-дълбоко читателя, като го кара да се замисли за действителността. Рекламата винаги е била от голямо значение за финансовото положение на едно списание. Разликата между 1925 и 1958 г. е тая, че рекламното дело израсна бързо като гъба и се превърна в делово предприятие, което днес изразходва десет милиарда долара годишно, за да смайва и убеждава американците да купят една или друга стока. В писаната история на човечеството не е имало властвуваща институция, съсредоточила в ръцете си такова състояние, такива мощни средства за пропаганда (към които сега се прибавя и телевизията) и такава усъвършенствувана техника, с която да кара хората да мислят и реагират по един или друг начин. Изправен пред този опасен съперник, съдържателният разказ, който притежава и литературна стойност, няма почти никакви шансове да се появи върху страниците на списанията, предназначени за най-широк кръг читатели.

Естествено, по-малките списания, чийто издатели биха купили един добър разказ, не могат да заплатят на автора за неговата творба. Всичко това изправя младия писател пред понятна дилема. Той няма стимул за сериозно творчество. Писателят

желае да има читатели и да получава достатъчно, за да задоволява културните си нужди. Ако иска да запази независимостта си на художник, пътят към постигането на целта му ще е препречен от влиятелните дейци на рекламното дело и от редица обстоятелства, типични за днешната американска действителност. Все повече и повече млади писатели полагат усилия да овладеят техниката на разказа, който се търси „на пазара“ и все по-малко се интересуват от изкуство.

Такава незавидна участ има разказът, този по-рано толкова популярен в Америка жанр. Поставен в съжителство с рекламата, той постепенно се задушава от нея.

Романи за „добродетелния“ безнесмен

Американският роман е сам по себе си показателен за живота в Съединените щати. След войната читатели и издатели с нетърпение очакваха да се появят в изобилие романи с военна тематика. В двете произведения, които бяха посрещнати с най-голямо внимание — „Голите и мъртвите“, 1948 г. и „Бунтът на Каин“, 1951 г. — действието се развива в японския боен театър.

Авторът на „Голите и мъртвите“ Норман Мейлър, завършил Харвард, беше само на 25 години, когато написа този първи свой роман и бе обявен за най-големия писател на своето поколение и то от писател като Синклер Луис. От страниците на кливлъндския печат един критик заяви, че книгата няма равна на себе си в американската литература що се отнася до „поддържаното ниво на напрежението и точното предаване на окончателното физическо изтощение“. В романа може наистина да се види страхът във всичките му степени, успоредно с едно почти клинично описание на физиологическите реакции, които го съпровождат. Действието се развива на тихоокеанския остров Анопопей, описан като горещо, дъждовно, маларично парче земя, покрито с недостъпни тресавища и лепкава кал.

Обреченият на гибел взвод американски войници, които слизат на острова, виждат в замъгленатa от изпарения джунгла и в предателските гънки на терена неприятел не по-малко опасен от човека. Повествованието е за шепа изтощени мъже, на които е заповядано да изпълнят една невъзможна и безполезна мисия — да разузнаят острова. Командир на поделението е генерал Къмингс, арогантен и некадърен тиранин, който се хвали: „Не ме интересува какъв човек ще ми дадете. Ако го командувам достатъчно дълго време, ще го накарам да се страхува“. Генералът е човек жесток, студен, безмилостен, измъчван от жалкия си провал: той командува незначително поделение, а търпеливо е градил целия си живот с оглед на войната, в която се надява да получи високи бойни отличия. „Намирам, че Фройд може да послужи за стимул. Идеята е, че човекът е негодник и единственият проблем е как най-добре да му поставим юздите“.

Сержантът, който командува взвода, е в състояние да забрави омразата си към невярната си жена единствено когато убива с настървение. Срещу тези двама садисти е изправен героят лейтенант Хърн, добронамерен, завършил колежа офицер, чиито подчинени посрещат с насмешка заповедта му. Те се боят от сержанта и го уважават, защото не е физически слаб интелектуалец с налудничави идеи. Между редниците са Голтстайн, тих редник с уплашен вид, който мрази да убива, обаче показва сила в непоносимите страдания; Уилсън, беден бял южняк, почти неграмотен, който мисли само за жени и алкохол. Това са само два образа от цялата галерия. Всички те действуват, изхождайки от типични предразсъдъци и различни идеи, свързани с техния местен и национален произход. Мейлър хвърля обилна светлина върху тъпоумния манталитет на висшите офицери от американската армия, произхождащи от средната класа. Авторът ни показва, че на тях противостоят малцина младши офицери като лейтенант Хърн. Младите, пропити от либерални идеи, принудени да живеят в непосредствена близост с нетърпими вулгарни типове като Кон, не разбират все още, че по-голямата част от тяхното собствено поколение са бъдещи коновци. Хърн брани мъжки убежденията си и е готов да се изправи пред военния трибунал и да разкрие лъжата във вулгарните твърдения на своя началник. Но младият Норман Мейлър не си прави илюзии относно бъдещето на своя либерално настроен герой: „Накрая човек или започва да им угодничи, или се завира страхливо в малката миша дупка, която все още му е оставена“. В края на романа героят е предаден от своя разузнавач — дребен млад американец от мексикански произход, от онзи тип американци, за които Хърн би могъл да бъде единственият защитник от генерала. Страхът от грубия сержант кара разузнавача да даде погрешни сведения на Хърн, което довежда до смъртта на лейтенанта.

Така завършва първият значителен американски роман със сюжет от войната. Героите на Мейлър не оживяват истински, а на сюжетната линия липсва целенасоченост, защото авторът прави твърде много експерименти със стила. Творбата му обаче е честна, силна, проникновена.

Следващият роман с военна тематика, на който трябва да се спрем, е „Бунтът на Каин“ от Хърман Уаук. В тази творба също има един жесток офицер, този път капитан на бойна морска единица. Героят

е пак младеж, излязъл от колежа. И тук американските моряци водят странна война, но неприятелят е не японската военна машина, а капитанът. В началото младежът е уплашен, както и другите, но постепенно се справя с невероятното положение и когато след един развилнял се тайфун заповяда на хората да отведат капитана и сам поема командуването на кораба, той се издига до пиедестала на истински герой. Но тук има и друго нещо: накрая авторът се постарава да „спаси“ правилото, че всеки трябва да се подчинява всякога на висшестоящия офицер. След завръщането на кораба в Съединените щати авторът изпраща героя пред военния трибунал. Наистина не отвеждат младежа в окови, но той получава надлежно мъмрене. . .

Може би умереният тон на автора помогна също през 1952 г. книгата да получи наградата „Пулицер“, отличие, с каквото книгата на Мейлър не бе удостоена, въпреки че между двете тя очевидно е по-добрата.

Всъщност награденият автор Хърман Уаук и днес печели аплодисментите на официалния издателски свят в САЩ по причини, които с всеки изминат ден стават все по-ясни. През 1935 г. той доказа, че е тъкмо от този тип автори, какъвто иска Хенри Люс, издателят на списанията „Лайф“ и „Тайм“. Романът на Уаук „Марджори Морнингстар“ се нареди между най-търсените на пазара книги и остана сред тях сякаш, за да оправдае казаното от Хенри Люс за въжделенията на американския читател — връщане към „някогашните“ нрави и навици. Стига вече писателите са се занимавали с разните видове еманципация, стига са отричали утъпканите пътища на капитализма! Нека се сложи край на целия този шум около психоанализата, нездравите емоции и болезненото самонаблюдение! Люс надушва правилно, че на читателите е омръзнал потокът от военни романи, в които се анализира лудостта във всички нейни степени. Дотук нищо лошо, но отзовавайки се ревностно на тръбния зов на Люс, Уаук нагазва така дълбоко във водите на идеализираните стари буржоазни нрави, че няма да е чудно, ако той вече е замислил книга, с която да обезсмърти пуританите-гонители на вещици, защото в своето творческо виждане Уаук може би е решил, че те (гонителите на вещици) твърде дълго стоят на позорния стълб.

Но тази идея ще трябва да почака. Засега авторът се е върнал само към солидните традиционни възгледи по отношение на жените и „бунтарски“ настроените интелектуалци. Но какъв портрет на интелектуалец-„бунтар“ ни поднася той?! Всяко сходство между Ноел Еърман („интелектуалеца“ на Уаук) и всички искрени американски студенти, които търсят нови пътища и нови отговори, е чиста пародия. Да, Еърман е „бунтар“, но какъв! Той яде свинско, живее незаконно с една германка в Париж и. . . с това показва пренебрежителното си отношение към своите родители евреи и към еврейските традиции.

Този интелектуалец действително е истински негодник, от когото човек трябва да се отвърне с погнуса. Но авторът го среща с девойката Марджори за да стане неин идеен „наставник“. Уаук съветва мъдро Марджори и наред с нея американската жена, да иска това, което всяка жена е искала, иска и винаги ще иска — годежен пръстен с голям диамант, къща в хубав квартал, мебелировка, деца, добре ушити дрехи, кожени палта. . .“

И така Уаук, верен на призива на Хенри Люс за връщане към традициите, ловко поставя американската жена в окръжението на църквата, кухнята и децата. И той отново издига любимото традиционно схващане за предбрачната девственост на жената, а колкото за мъжете. . . е, мъжете си остават мъже. Важното е да бъдат завоалирани социалните противоречия и стълкновения, а за това понякога може да влезе в работа и старото схващане за предбрачното целомъдрие.

Все повече се правят опити да се отрече решителният напредък, който отбеляза американската литература през изминалите 30 години, а Теодор Драйзер и Синклер Луис, както и силно въздействуващите образи, които те създадоха, да бъдат засенчени от подобно връщане в „традиционните води“.

Мнозина вече започнаха настойчиво да искат да се отдаде дължимото уважение на хората, които придържат Съединените щати към системата на печалбата. В отговор на призива на хората на Люс, Камерън Холи написа „Кеш Маккол“, а Слоун Уилсън създаде „Човекът в сивия фланелен костюм“, за да постави американския читател в непосредствена близост с хората на едрия капитал. „Нашата нация има особено отношение към печеленото на пари“, заявява героят безнесмен от „Кеш Маккол“. „Ние твърдим, че основата на нашия начин на живот е това, което наричаме частна инициатива — системата за печалба, но когато някой от нашите сънародници — продължава той с негодувание — прояви достатъчно инициатива, за да трупа печалби, ние правим всичко възможно, за да го накараме да се засрами от себе си. Новата тенденция в американската литература е да се представи бизнесмена в добра светлина, като истински герой. Сега в такива книги този „гений на частната инициатива“ се представя като човек, който неуморно се труди зад бюрото си, прави всички възможни лични жертви

и не е в състояние да откъсне малко време, само защото трябва да кара колелата на индустрията да се въртят с пълно темпо.

Така предписанията, дадени преди около девет години от едрия капитал и предназначени за тружениците на перото, се изпълняват на дело в романите от 1955 г. та досега. Тази кампания съвсем не беше половинчата. Капиталистите се оплакваха, че детските писатели създават чудесни произведения, в които разказват на своите малки читатели за дърводелци, пощальони, шофьори, кондуктори, изобщо за всички хора под слънцето, но не казват нито дума за човека зад бюрото, за бизнесмена. Та ако не е неговата „работа“ целият американски свят щял да рухне. Защо пък да не се каже на дечицата нещо и за него?

Във връзка с този проблем трябва да споменем и за една детска книга, написана от моя приятелка, която изостави живописта и се залови с писане, защото не можеше да продава картините си, тъй като не беше привърженица на абстрактното изкуство. В книгата, която тя ми изпрати, авторката черпи материал от детинството си и личния си опит, който има като дъщеря на миньор в областта на Питсбург. За моя изненада цялата книга се разтваря в един сладникав край, при който един от шефовете на минната компания дава възможност на миньора да се измъкне ведно със семейството си от калта на миньорския град и да се оттегли в една ферма, след като е бил осакатен при един от така честите нещастни случаи в мините. Тази книга беше наградена.

В произведенията с исторически теми Линколн, Джеферсън и Пейн са оставени на второ и трето място. Изтъква се сега, че истинските герои в изграждането на Америка са рокфелеровци и тяхната банда.

Такива идеи се набиват на милионите американци било чрез книгите, било чрез киното. Пишат се обаче и други книги, които се четат от по-ограничен кръг читатели, защото не се ползуват от скъпата реклама, която облагодетелствува споменатите тук произведения. Тези книги се придържат към най-доброто, създадено от американската литература през последните 30 години, когато тя зае своето справедливо място в световната литература. Те заслужават да бъдат разгледани в нарочна статия.

ПОЛИН ПИРИНСКА

☆

„KUNST UND LITERATUR“ ЗА ПРИНОСА НА ТОДОР ПАВЛОВ В ЕСТЕТИКАТА

Авторитетното немско списание „Kunst und Literatur“ (ГДР) помести на уводно място отзив за трудовете на акад. Тодор Павлов в областта на естетиката. Отзивът е написан от д-р Ерхард Йон. „Една личност, без чието познаване не може да се говори за пълен преглед на сегашното състояние на марксистко-ленинската естетика, е председателят на БАН Тодор Павлов“ — отбелязва авторът. По-нататък той проследява някои основни моменти в половинвековната творческа работа на акад. Павлов, като подчертава: „Значителното във всички негови трудове е обстоятелството, че те изхождат от задълбочени познания върху историята на естетиката, от творческо приложение на диалектическия и историческия материализъм, от широки наблюдения върху художествената практика и от истински усет за изкуството. Това са плодовете на една многостранна научна дейност в областта на философията, педагогиката и др.“

Д-р Е. Йон се спира последователно на възгледите на Т. Павлов за предмета на естетиката, върху определението на изкуството, за характера на художествения образ и т. н. В отзива се изтъква: „Всички тези мисли са пронизани от стремежа да се превъзмогне ограничеността на вулгарно-социалистическите възгледи. Тяхното историческо значение е толкова по-голямо, тъй като по времето, когато са били първоначално развити (30-те години), вулгарно-социологическите възгледи са играели голяма роля и в Съветския съюз“.

Особено внимание авторът на отзива отделя на студията на акад. Павлов за Хегелевата естетика. Списанието е поместило тази студия с цел „да запознае германския читател с творчеството на този голям български учен, който се ползува далеч извън границите на страната си с почит и висока оценка“.

☆

БЕЛЕЖКА НА РЕДАКЦИЯТА

В кн. 3 на сп. „Литературна мисъл“ и кн. 1 на сп. „Език и литература“ проф. Велчо Велчев е публикувал „две“ статии, едната— „Пушкин в българската литература“, а другата — „А. С. Пушкин и българската литература“. Кориците ни уверяват, че книжките са дадени за печат **в един и същи ден**, а текстът — че авторът е имал доброто желание да вземе хонорар от две места, без, разбира се, да сподели желанието си с редакторите. „Двете“ статии се различават предимно по това, че тук-там някое „и“ се е превърнало в „но“ или някое „макар“ в „при все че“, както и по някои незначителни изменения и съкращения. Главната заслуга на проф. Велчев към „Литературна мисъл“ е, че е удължил статията с две страници.

Подведена от Велчо Велчев, редакцията на списание „Литературна мисъл“ е поднесла на читателите печатан и другаде материал. Ето защо тя счита за свой дълг да им се извини, макар вината да пада изцяло върху етиката на професора.

14690-9590

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