

Литературна
мисъл

2

ГОДИНА ЧЕТВЪРТА

1960

МАРТ — АПРИЛ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. IV

КН. 2

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1960

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

90 години от рождението на В. И. Ленин

- Кръстьо Горанов — Ленинската теория на отражението и някои въпроси
на художественото обобщение 3

★

- Стоян Каролев — Творческо своеобразие и художествено богатство 22
Емил Петров — По пътя на социалистическия реализъм 43

15 години от смъртта на Демян Бедни

- Христо Дудевски — Демян Бедни у нас 73

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

- Витали Ив. Злиднев — Из историята на руско-българските научни връзки 93
Боню Ст. Ангелов — Раковски за делото на Кирил и Методи 103

ПРЕГЛЕД

- Борис Делчев — Романтика и жизнена правда 111
Цветана Романска — Нов труд върху българския фолклор 132

СОДЕРЖАНИЕ

90-летие со дня рождения В. И. Ленина

- Крыстйо Горанов — Ленинская теория отражения и некоторые вопросы художественного обобщения 3

★

- Стоян Каролев — Творческое своеобразие и художественное богатство 22
Емил Петров — По пути социалистического реализма 43

15-летие со дня смерти Демьяна Бедного

- Христо Дудевски — Демьян Бедный в Болгарии 73

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

- Виталий Ив. Злыднев — Из истории русско-болгарских научных связей 93
Боню Ст. Ангелов — Г. С. Раковски о деле Кирилла и Мефодия 103

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

- Борис Делчев — Романтика и жизненная правда 111
Цветана Романска — Новый труд о болгарском фольклоре 132

SOMMAIRE

90 ans de la naissance de V. I. Lénine

- Krestiou Goranov — La théorie du reflet de Lénine et certaines questions de la généralisation poétique 3

★

- Stoyan Karolev — Originalité créatrice et richesse artistique 22
Emile Petrov — Sur le chemin du réalisme socialiste 43

15 ans de la mort de Demian Bedny

- Christo Doudevski — Demian Bedny chez nous 73

COMMUNICATIONS, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

- Vitaly Iv. Zlydnev — A travers l'histoire des relations scientifiques russo-bulgares 93
Boniou St. Anghélov — L'oeuvre des Frères Cyrille et Méthode jugée par G. S. Rakovski 103

REVUE

- Boris Deltchev — Atmosphère romantique et vérité de vie 111
Tzvétana Romanska — Un nouvel ouvrage sur le folklore bulgare 132

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 № 837

Тираж — 6000

Формат 72/100/18

Дадена за печат на 15. III. 1960

Печатни коли — 8.75

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



КРЪСТЬО ГОРАНОВ

ЛЕНИНСКАТА ТЕОРИЯ НА ОТРАЖЕНИЕТО И НЯКОИ ВЪПРОСИ НА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ОБОБЩЕНИЕ

Животът на гения не се мери с мярката за средната продължителност на човешкото съществуване. Всеки изминат ден разширява границите на неговото безсмъртие. Делата на съвременниците ни дават възможност по-добре да разберем величието на гения. Геният е съвременен даже след хилядолетия. Но една е съвременността на Аристотел, друга — на Шекспир, трета — на Маркс. А едва ли историята на човечеството познава толкова пълна изява на Човека с главна буква, толкова проникновение в дълбините на бъдещето, без да се напуска реалната основа на настоящето, както това се изяви в делото и личността на Ленин. Изминаха 90 години от рождението му и едва 36 години от неговата смърт, а идеите на ленинизма, идеите на комунизма все повече се превръщат в идеи на цялото трудово човечество, бележат пътя към бъдещето.

Ленинизмът сложи основите на нов етап в марксистическата естетика. До началото на тридесетте години, когато в естетиката господстваха схващанията на Плеханов, това беше трудно да се разбере. Тогава много се злоупотребяваше с отделни изказвания на Ленин, в които се съдържат декларации за „некомпетентността“ му по въпросите на изкуството. Наистина съвременниците на Ленин неведнъж са говорили, че той не е налагал на другите, не е декретирал своите художествени предпочитания и вкусове. Луначарски, който отблизо е знаел отнсяението на Ленин към изкуството, свидетелствува, че „от своите естетически с и м а п а т и и или а н т и п а т и и (подчертано от мене — К. Г.) Владимир Илич никога не е правил ръководещи идеи“ (В. И. Ленин о литературе и искусстве, ГИХЛ, М., 1957 г., стр. 590). В подчертаните думи е ключът за разбирането на Лениновото отношение към художествените ценности.

Не е вярно, че Ленин не е имал твърди естетически разбирания, че е бил безгрижен към естетическите принципи, както искаха да изкарат в миналото някои усърдни ревнители на Плехановите възгледи. Те бяха готови да признаят неговия гений в областта на революционната практика, стратегия и тактика, но не и в областта на философията и естетиката. Затова борбата за ленинизирането на марксистическата естетическа и литературно-критическа мисъл в СССР и у нас започва с критика на подобни заблуди, на слабите страни в Плехановата естетика.

Други, приемайки огромното значение на ленинските идеи за развоя на естетическата материалистическа наука, обясняваха горепосочените свидетелства за мнимата некомпетентност на Ленин по въпросите на изкуството с неговата скромност, незнаеща равна на себе си. Но ако всичко

се изчерпваше само с моралния момент на скромността, отрицателите на ленинския етап в естетиката (а такива има сега в средата на ревизионистите) биха били по-малко уязвими. Твърдението, че Ленин само от скромност бил сдържан в изказванията си по някои отделни въпроси на изкуството, е не съвсем точно.

Струва ми се, че думите на Луначарски хвърлят по-друга светлина върху устно изказваните един-два пъти Ленинови декларации за „некомпетентност“. Те ни говорят за това, че Ленин е бил враг на всеки и всякакъв субективизъм. Критерият „харесва ми — не ми харесва“ е субективен, затова не може да бъде основа на марксистическата естетическа теория и художествена политика.

Но когато е ставало дума за принципи, за научно, марксистическо отношение към художествените явления, Лениновите изказвания имат същата острота и категоричност, както и изказванията му по въпросите на политиката, икономиката, философията. За това говори Лениновото отношение към Пролеткулта, към футуризма и другите модни тогава „изми“, неговото дълбоко разбиране на реализма в миналото (Толстой, Тургенев, Некрасов, Шchedрин, Чехов) и на онзи нов тип реализъм, който се формираше пред очите му главно в могъщото творчество на Горки. Както във философията, така и в естетиката Ленин признава само една линия — марксистическата принципност. Луначарски отбелязва многократно, че Ленин е бил непреклонен и безпощаден в критиката на всичко чуждо и вредно за младото съветско изкуство. Да вземем само един пример. Когато Луначарски не изпълнил поръката на Ленин да изложи партийното становище относно културната политика на съветската власт пред конгреса на Пролеткулта (1920 г.), Ленин пише веднага в ЦК: „Необходимо е с извънредна спешност да се приготви проект за резолюция (на конгреса на Пролеткулта), да се проведе през ЦК и да се успее да се проведе на тази сесия на Пролеткулта. Трябва днес да се проведе от името на ЦК и в колегията на Наркомпроса и на конгреса на Пролеткулта, тъй като конгресът днес завършва“ (цит. книга, стр. 396). Тази бележка е последвана от известната резолюция, написана от Ленин. Четейки тези редове, човек неволно си спомня Лениновите писма в ЦК в навечерието на Октомврийската революция. Като че ли слуша отглас от крилатия повик: „Днес е рано, утре е късно“. Когато става дума за принципна партийна културна и художествена политика, Ленин не знае и не търпи компромиси.

I

Ленинският етап в марксистическата естетическа мисъл, както и ленинският етап във философията, е теоретически израз на нарасналата активно-преобразуваща роля на субективния фактор, на революционната организация, съзнание и теория. Още в „Произход на семейството, частната собственост и държавата“ Енгелс беше забелязал интересна закономерност: отделните общественно-икономически формации съкращават своята продължителност по възходяща линия. Това предполага и прогрес на съзнанието. И още нещо. Начало на новата ера постави онази класа в онази страна, където класовото съзнание и класовата организация бяха достигнали най-високо развитие. Създаването на ленинската партия от нов тип, отначало в Русия, а след това постепенно и в останалите страни, беше най-убедителната демонстрация за огромната,

и, както казва акад. Тодор Павлов, станала вече решаваща роля на субекта, на революционното съзнание и познание за света. „Учението на Маркс е всесилно, защото то е вярно“ — писа Ленин. Въпросът за верността, правилността на теорията, а оттук — и за съответствието и на изкуството с правдата и духа на революционната епоха, придобива първостепенно, решаващо практическо-политическо значение. Проблемата за обективната истина и за новия тип художествена правда е теоретичен израз на нарасналата революционно-пресбразуваща роля на субекта. Не случайно теорията на познанието, „субективната диалектика“ беше онази област, където най-пълно се прояви философският гений на Ленин, не случайно ленинската теория на отражението легна в основата на новия етап от марксистката естетика.

С нарасналата активност на субекта спекулираха и спекулират и всички „модни“ философски течения. В периода между първата и втората руска революция най-широко влияние в Русия получи едно крило от неопозитивизма — субективно-идеалистическото течение на махизма. То намери свои привърженици в лицето на редица руски теоретици и особено в лицето на А. Богданов-Малиновски. Като отрече основните положения на материалистическата теория на познанието, Богданов създаде особена концепция за тъждеството между общественото битие и общественото съзнание. Самото общественото съзнание се разглежда от него не като отражение на общественото битие, а като „организация на социалния опит“. Ленин обстойно показва, че понятието „опит“ у махистите няма нищо общо с материалистическото разбиране на практиката, а е само „комплекс от усещания“.

От махистко-богдановски позиции активният характер на съзнанието получава невярно тълкуване, което довежда до произвол и субективизъм. И наистина какво би означавало от такива позиции например разглеждането на изкуството като „организация на социалния опит“? То би се лишило от обективно жизнено съдържание, би се превърнало само в еманация на „колективната психология“ на масите. Такова превръщане не предполага обективен критерий, чуждо е на жизнената правда. Богданов проповядва абсолютен релативизъм в теорията на познанието и отрича обективната истина.

Изкуството като продукт само на субекта, па бил той и колективен, е чуждо и враждебно на реализма. Не случайно концепцията на Богданов лежеше в основата на антиреалистическото изкуство от двадесетте години, на нихилистическото отношение към великото реалистическо изкуство от миналото, на формалистическия „експериментализъм“ и до голяма степен на вулгарния социологизъм. „Кулата на Татлин“ и чудатостите на архитектурата (от онова време в СССР), „космизмът“ и повикът „да се изгори Рафаел, да се стъпчат цветята на изкуството“, гледището, че пролетариатът трябва да „разруши прекрасното“ (Иезуитов), разбирането на историята като „съвременност, проецирана (опрокинутая) в миналото“ (Покровски), на художествените ценности като мистически предопределени от класовата психология (тук Богдановата „организационна“ концепция подхрани вулгарния социологизъм) — всичко това беше свързано с отричането на теорията на отражението, на обективната истина-правда, на правилно разбраната активност на субекта в творческия процес. От гледна точка на Богдановия субективен идеализъм изкуството и науката не се различават принципиално от религията и суеверията, които също в края на краищата са „организация на социалния

опит“. И не случайно с тази концепция бяха свързани „боготърсачеството“ и „богостроителството“ (Луначарски, Горки), които Ленин безпощадно разобличи.

Субективният идеализъм в естетиката силно измени формите си през следващите години, без обаче да измени същината си. Той постепенно загуби сенсуалистическия си характер, махизмът се измести донякъде от логическия позитивизъм и семантиката. Това намери израз в теченията на абстракционизма — в живописа, додекафонизма — в музиката и пр. Наред с еволюцията на субективния идеализъм, неотомизмът, неосхоластиката и неохегелианството оживиха задрямалите в началото на века тенденции на обективния идеализъм. Този идеализъм има опора в творчеството предимно на католическите писатели. Но най-широко влияние върху съвременното буржоазно изкуство оказват не последователните субективно-идеалистически или последователните обективно-идеалистически философски течения, а течения еkleктически, в които — макар и да преобладава субективният идеализъм¹ — е отредено достатъчно място за бога или за абсолютния дух. Сред тях на първо място са фрейдизмът и екзистенциализмът. Именно те подхранват теоретически сюрреализма, екзистенциализма и „модерния психологизъм“ в литературата (линията на Джойс, Пруст и Кафка), сюрреализма в живописа (Дали), те дадоха най-много материал за атаки срещу марксизма и на съвременните ревизионисти в естетиката. Не случайно общо за всички ревизионисти беше отричането на художествената правда, на ролята на мирогледа и художествения метод, абсолютизирането на стихийността, на подсъзнателността и безсъзнателното в творческия процес.

Всички тези разновидности на идеализма имат една обща черта — отричат материалистическата теория на отражението. Оттук невярното обяснение от тях на активността на творческия субект. В края на краищата субектът се превръща в творец на действителността.

Ленинската теория на отражението е единствено възможната научна теория, която правилно разкрива природата, активността и творческия характер на субекта. Творчеството се обяснява не с никакви мистически сили на духа, а със способността на съзнанието вярно и правилно да отразява обективната действителност.

Ленин кратко резюмира основите на теорията на отражението така: „Тука има действително, обективно т р и члена: 1) природа; 2) човешкото познание, човешкият м о з ъ к (като висш продукт на същата тази природа) и 3) формата на отражение на природата в човешкото познание, тази форма е и понятията, законите, категориите и т. н.“ (Философские тетради, 1947 г., стр. 67). Терминът „природа“ предполага обективното обществено битие, през което се пречупва цялата останала действителност. Съзнанието като висш продукт и свойство на материята „носи“ в себе си, по думите на Дицген, „природата на природното цяло“, на всички основни обективни закономерности, но притежава и още една

¹ Тук става дума за тези философски течения, които оказват най-силно влияние върху съвременната буржоазна естетика. Обаче за буржоазната философия в цяло, въпреки нейния електизъм, е характерен отливът от субективния идеализъм (във връзка с проблемите на онтологията, проблемите на битието, новите открития в естествознанието и т. н.), характерно е връщането назад вече не толкова към Кант и Беркли, колкото към Тома Аквински и Платон. Томизмът има свои видни представители също в буржоазната естетика (Жак Маритен и др.), но според нас няма достатъчно основания да виждаме в него преобладаваща насока в съвременните буржоазни естетически теории.

способност в повече: да „удвоява“ света, отначало във фантазията и разума, а след това чрез практическата дейност да ръководи човешката ръка и воля в създаването на нови обективни явления и в преобразованието на съществуващата действителност. Ето тази „способност в повече“, това „удвояване“ беше и е главният обект на идеалистическите спекулации. Когато „удвояването“ се откъсне от „природата на природното цяло“, от обективните закономерности на действителността, тогава става възможно обожествяването или субективизирането на творческия процес, тогава настава времето за „безсъзнателното“, за „изключителността“ на творческия субект, за естетическия волунтаризъм. Но когато пък се игнорира именно „удвояването“, когато творчеството се сведе до външния повод, до обективния източник, както това правеха и правят поклонниците на натурализма в най-различните му варианти, когато изчезне творческата личност като неповторима мяра на епохата — тогава се изразжда и самото творчество, тогава стават обясними „ликвидаторските“ спрямо изкуството настроения на част от съвременната техническа интелигенция.

Лениновата теория на отражението е еднакво непримирима както срещу субективистическия волунтаризъм, така и срещу безкрилия, „обективистичен“ натурализъм. На времето, когато Ленин написа „Материализъм и емпириокритицизъм“, конкретна главна опасност за марксизма беше субективният идеализъм, махисткият неопозитивизъм. Още повече, че от него беше заражена известна част и от марксистическата интелигенция по онова време. Затова в Лениновата книга борбата срещу обективизма не беше на преден план. Но в цялото свое творчество Ленин не е давал никакво „предпочитание“ нито на субективния идеализъм, нито на буржоазния обективизъм. Критикувайки субективизма на народниците, той разобличава „обективиста“ Струве. Цялата Ленинова борба за създаване на партия от нов тип и за партийност във философията и литературата е протичала под знака на борба с обективизма. Пълно отрицание на обективизма е и цялата марксистическа концепция за практиката като източник или основа, цел, критерий и определител на познанието, така талантливо развита от Ленин. Четейки Хегеловата „Логика“, Ленин пише следните думи: „Alias (иначе, с други думи): съзнанието на човека не само отразява обективния свят, но го и твори. . . светът не удовлетворява човека и човек със своето действие решава да го измени“ („Философские тетради“, 1947, стр. 184—185).

Лениновата непримиримост както към субективния идеализъм в неговия неприкрит волунтаристичен вид, така и към обективизма и натурализма като обратна страна на субективно-идеалистическия медал, очисти почвата за правилното разбиране на творческата активност на субекта в изкуството. Лениновите трудове в двояк смисъл станаха основа за новия етап в естетическата наука. Неговите философски и социологически работи, развивайки по-нататък революционния марксизъм, откриха пътя за всестранна разработка на диалектиката на творческия процес, на художествения образ като специфичен субективен образ на обективния свят, на класово-партийния и надстроечен характер на изкуството като относително самостоятелна форма на общественото съзнание.

Но работата не се изчерпва само с разтълкуването на общотеоретическите Ленинови работи и използването им в естетическите изследвания. Ленин има редица дълбоки изказвания върху конкретни проблеми и произведения на изкуството. Особено място сред тях заемат статиите и изказванията му за творчеството на Л. Н. Толстой и А. М. Горки. Това е

показателно. Ленин винаги и навсякъде умее да улови „главното звено“. Толстой е върхът на досоциалистическия реализъм в световната литература, Горки — на зараждащия се социалистически реализъм като нов етап от световното изкуство. Следователно основите на ленинския етап в естетиката трябва да търсим не само във философските и социологическите трудове на Ленин, но и в конкретния анализ на най-високите достижения на световното изкуство. Не случайно Лениновите статии за Толстой изиграха огромна роля за преодоляването на грешките в марксистката литературна теория, история и критика през двадесетте и началото на тридесетте години, възникнали под влиянието на някои слабости в Плехановата естетика. В тези многобройни изказвания, пръснати в различни статии, писма, беседи, сам Ленин, макар на места бегло, фрагментарно, е показал как трябва да се прилага марксистко-ленинската диалектика на познанието, на класовия анализ към явленията на изкуството.

Ако искаме да намерим онова понятие, което като фокус е събрало основното значение на ленинизма за естетиката, богатството на ленинската диалектика, понятие, в което активността на субекта се разкрива свободна от волунтаризъм или натурализъм, струва ми се, че това би било понятието „художествен метод“.

II

Тук се изправяме пред един сложен въпрос. Ленин, пък преди него Маркс и Енгелс, никъде не употребяват това понятие. Терминът „художествен метод“ е изобщо неизвестен в миналата история на естетическата мисъл. Нещо повече, от гледна точка на кантианската естетика той е логически неоправдан. (Вж. напр., Кант, Критика способности суждения, СПб., 1898 г., стр. 192). Хегел говори за исторически форми на художественото обобщение, но и при него терминът „метод“ си остава необходим само за науката и философията. Руските революционни демократи предпочитат да говорят за „школа“ (напр. Гоголевата „натурална школа“), когато става нужда да определят същината на оня тип художествено обобщение, който идва след Пушкин. Терминът „художествен метод“ получи гражданство в края на двадесетте и началото на тридесетте години. При това много от теоретиците, които го въвеждаха в употреба, не бяха чужди на слабостите и грешките, наследени от Пролеткулта и „усъвършенствувани“ от вулгарния социологизъм. Затова някои са склонни да виждат в самия термин белези на родилен порок. Но Ленин още през 90-те години на миналия век подчерта мисълта, че произходът на теорията не може да ѝ се приписва като вина. Още повече, че тук не става дума за теория, а за термин. Цялата работа е в това какво този термин обозначава. За някои раповци например художественият метод на социалистическия реализъм не беше нищо друго, освен философският метод на диалектическия материализъм, умозрително приложен в сферата на изкуството. Съвременната употреба на този термин пък обозначава най-общите закономерности на художественото обобщение през даден исторически период и от гледна точка на дадена класова структура на обществото. Корените на тези закономерности трябва да дирим в действителността, в специфичния източник на изкуството и в естетическите потребности на обществото. Исторически конкретният човек в неговата жизнено-емоционална непосредственост (характер, чувства, мисли,

преживявания, действия и т. н.) и класова определеност е предмет и „потребител“, „адресант“ на изкуството. Художественият метод отразява, правилно или илюзорно, социалните потребности и общия облик на своя предмет от определени обществени позиции, като всичко пречупва през относително самостоятелните общи и специфични (видови и жанрови) закони на изкуството. При това в основата на художествения метод лежи своеобразната активност на творческия субект, която се проявява в подбора на жизнените факти, в оценката и присъдата на действителността, в майсторството и неповторимата индивидуално-творческа мяра. В действителността има естетически страни на човешкия живот, има социални потребности, предпочитания и вкусове, т. е. има обективни основания, които отразява и върху които се опира даден художествен метод. Но художествени методи, както неведнъж е казвал това Тодор Павлов, в природата няма. Тяхното „място“ е в главата и сърцето на художника. Художественият метод е израз на онези закони, по които се „обективизира субективното“ (след като неговото богато и многостранно съдържание е „дошло“ от обективния живот и се е преработило в художниковата глава) в конкретни произведения на изкуството и които закони еволюират и се изменят съобразно историческите колизии на обществения живот. По своето конкретно битие художественият метод е вътрешна форма на творческата личност, характеризираща структурата, качествената определеност и връзка на художника с действителността и изкуството на епохата. Ето защо той е средоточие, в което се преплитат определящото въздействие на действителността като непосредствен източник за художествено обобщение, съвкупността от възгледи и практически опит на художника и неговият специфичен талант и майсторство. Някоя страна от действителността „попада“ пред очите на художника, поражда го с нещо, зарежда го с „взрива“ на първоначалния замисъл. Може още преди това художникът да е „носил“ любимата тема в главата си, да е търсил нейното жизнено многообразие и конкретност. Тази предварителна нагласа е обусловена от общата гледна точка (съвкупност от възгледи) и жизнен опит на художника. Но коригиращата роля принадлежи в края на краищата на действителността, а не на нейния мисловен, повече или по малко „огрубен“, резултат. Художникът трябва да бъде откривател. Това не е възможно без предварителна нагласа, но и не се изчерпва с нея. Когато отсъства правилна предварителна нагласа, художникът може да се хлъзне по повърхността и да се окаже или безпомощен пред сложността на жизнената правда, или да я изврати.

Но има и още един важен момент. Не случайно художественият метод стана централно понятие на марксистко-ленинската естетика. В миналото разкъсаното от антагонистически противоречия общество пораждаше и разкъсано, противоречиво творческо съзнание. В главата на един и същи субект се бореха, а понякога много причудливо съжителстваха свършено различни политически, морални, философски, религиозни, естетически и пр. убеждения, които често пъти влизаха в остър конфликт с житейския опит и наблюденията на художника. По такъв начин се разпадаше цялостната творческа личност и се превръщаше в калейдоскоп от противоречия. Когато художникът беше по-проницателен, по-близък до действителността, повече доверяваше на народния живот, тогава законите на художественото обобщение (художественият метод) действаха стихийно и даваха резултати, често пъти влизащи в рязко противоречие с отделни възгледи и с поведението на художника. Това беше особено ха-

рактерно за преходни епохи. И едва социализмът даде обективните предпоставки за възстановяване целостността на творческата личност. Тази цялостност намери най-пълнен израз в художествения метод на социалистическия реализъм.

Но това не означава, че при социалистическия реализъм се ликвидират всякакви противоречия между мирогледа и художествения метод. Да се твърди подобно нещо би означавало да се прокламира пълна тъждественост между тях. А това е пак, в последна сметка, отказ от спецификата на художественото обобщение и свеждането му до една или друга страна от мирогледа. Следователно целостността на творческата личност при социалистическото изкуство е не тъждество, а единство между мироглед и художествен метод, при което единство се запазва тяхната качествена разлика и определеност. Това единство може да се наруши главно по две причини: когато комунистическият мироглед се възприема външно, умозрително, без да е станал вътрешна необходимост, смисъл и съдържание на художниковата личност и когато художникът се отдалечи от народния живот, стеснявайки с това кръгозора на своята жизнена гледна точка и опит.

Съвременното разбиране за природата на художествения метод изобщо и на социалистическо-реалистическия художествен метод в частност като висша проява на комунистическа съзнателност и отговорност на художника пред обществото е рожба на ленинизма. То има в основата си изказванията на Маркс и Енгелс за реализма и особено знаменитото Енгелсово тълкуване на противоречията между легитимистките възгледи на Балзак и обективният смисъл и влияние на творчеството му. Но Ленин разви по-нататък марксистическото разбиране за диалектиката на творческия процес. Централно място в това отношение заемат работите му за Толстой.

Когато говорим за Лениновите статии върху творчеството на Л. Н. Толстой, интересно е да знаем, че другите руски марксисти, които не бяха увлечени от махизма (както например Луначарски в неговите „Основни на позитивната естетика“), главно под влиянието на Плеханов все повече подчиняваха марксистката естетика на една своеобразна вулгарно-социологическа концепция. Плеханов не можа до край да усвои марксистката теория на отражението. Не случайно той известно време защитава странната теория, според която човешките усещания, представи и понятия са не образи на обективния свят, повече или по-малко верни, а йероглифи, символи, условни знаци; те имали само обективен причинител, но тяхното съдържание не носило обективна истина за действителността, било израз на субективната способност към възприемане. Едва когато Плеханов излезе с рязка и талантлива критика срещу неокантианците-ревизионисти, той разбра, че теорията за йероглифите е само нова словесна дреха на стария кантиански агностицизъм и се отрече частично от нея. Но това, което той отрече в гносеологията, остана да живее в неговата естетика. Изходен пункт на неговия „естетически кодекс“ е една своеобразна фаталистическа концепция за класовата предопределеност на изкуството. В последна сметка то не е нищо друго, освен фатално предопределена еманация на класовата психология. Ако изкуството е дворянско, то трябва да бъде и по идейно съдържание дворянско, т. е. да не е в състояние да дава широката историческа правда за народния живот. „Моят извод е: — пише Плеханов — аз не казвам съвременните художници „са длъжни“ да се вдъхновяват от освободителните стремежи на пролетариата. Не, ябълката „трябва“ да роди ябълки, крушата —

круши. Ако мнозинството художници обръщат гръб на тези стремежи, то за това има достатъчно причини: съвременните художници са плът от плътта на буржоазията. . . Буржоазното изкуство трябва да изразява буржоазни идеали и настроения“ („Литературное наследие Г. В. Плеханова“, т. III, стр. 200—201).

Изходният пункт на Плехановия „естетически кодекс“ легна в основата на много трудове още в началото на века (да не говорим за вулгарния социологизъм в 20—30-те години). В сборника „Очерки реалистического мировоззрения“ (СПб, 1904 г.), в който участвуват Богданов, Базаров, Луначарски, Суворов и др., са поместени две статии — на В. Шулятиков и В. Фриче — в които на широк фронт се провежда „долженствование“ на Плеханов. В. Шулятиков така прокламира своя изходен пункт: „Да се разбере литературното течение — значи да се установи неговата зависимост от определена обществена група. Да се оцени то — значи да се извърши неговото отчитане въз основа на тази роля (удельный вес), която дадена група има в общата икономика на социалния живот. Степента на прогресивност на дадената група служи като показател за обективното значение на литературната школа, създадена от тази група, и при разглеждането на въпроса за смяната на школите може да бъде единствено надеждно свидетелство пред съда на критиката“ (цит. книга, стр. 586). Той провежда тази гледна точка комай през цялата история на руската литература от XIX в. и дава много любопитни определения за редица големи художници. В руския романтизъм (Пушкин, Лермонтов, Жуковски и др.) бил намерил израз дворянският аристократически индивидуализъм. Оказало се, че революционните демократи, разночинците „приветствуват зараждащата се буржоазия“, а в лицето на „манифактуристите“, сиреч на капиталистите, те виждат въплъщение на енергия и на идеята за своя „разумен егоизъм“. Разночинците в литературата, „натуралната школа“ били разрушители на естетиката (въпреки че Белински още не бил в състояние да се откаже от дворянското естетство). Тургенев след разрива си със групата около „Съвременник“ бил „интелигент-дворянин, връщащ се назад към заветите на феодалната старина“. Чехов бил представител на еснафското „изкуство-игра“, Горки — идеолог на лумпен-пролетариата. Интересно е обаче, че всред тази невероятна вулгаризация не се е намерило място за творчеството на Л. Н. Толстой и Шулятиков го отминава, без да спомене за него н и т о д у м а. Ушитият с бели конци костюм на вулгарния социологизъм явно се пука само от мисълта да се надене върху могъщата фигура на „първия мужик“ в руската литература.

Плехановият принцип и неговите пропагандисти отричат изцяло художествената правда, обективния критерий в изкуството.¹ От такава по-

¹ Този принцип не изчерпва естетическото дело на Г. В. Плеханов. Поради характера на статията за нас е важно тук да посочим с какви слабости трябваше да се бори ленинизмът в естетиката при по-нататъшното развитие на марксистката естетическа теория. Но не бива да се забравя, че не грешките и слабостите определят характера на сложното и противоречиво Плеханово естетическо дело. Плеханов ни остави блестящи изследвания по широк кръг въпроси на изкуството, естетическата теория и литературна критика. Перифразирайки Ленин, трябва да кажем, че не може да бъде истински марксист в естетиката човек, който не е усвоил ценното в Плехановото наследство, а още повече, който не го познава всестранно. Дилемата „Плеханов или Ленин“ в естетиката е изминат етап и за нас сега представлява само исторически интерес. В такъв аспект ние и го разглеждаме за нуждите на настоящата статия.

зация творческата личност губи своята активност, превръща се в покорен роб на класовата номенклатура, няма място за художествената партийност — така, както Ленин я разбира: като висша степен на съзнателност при художественото обобщение. Но, което е особено важно за нас, художественият метод губи своята самостоятелност, превръща се в прост израз на миогледа и стихийната класова психология. Точно от такива позиции, малко поръсени с невропатологична терминология, разглежда В. Фриче появата и упадъка на натурализма и импресионизма.

Ленин е органично чужд на абстрактно-социологическата логика на Плеханов и неговите епигони. Той изхожда от конкретната диалектика на руската действителност в периода между 1861 г. и 1905 г. „Епохата, към която принадлежи Л. Толстой и която забележително рефлексно се отрази както в неговите гениални художествени произведения, така и в неговото учение (подчертано от мене — К. Г.), е епохата след 1861 г. и до 1905 г. Наистина литературната дейност на Толстой започна по-рано и завърши по-късно, отколкото започна и завърши този период, но Л. Толстой напълно се формира като художник и като мислител (подчертано от мене — К. Г.) именно в този период, преходният характер на който породил в сички (подчертано от Ленин) отличителни черти и на произведенията на Толстой, и на „толстовщината“ (Соч., изд. 4, т. 17, стр. 29). Епохата, предшествуваща и подготвяща първата руска революция, беше дълбоко противоречива. Отделни по-слаби таланти улавяха едни или други страни от нейните противоречия. Могъщият талант на Толстой обхваща извънредно многостранно тези противоречия, изрази най-пълно масовата психология на руското селячество. „Противоречията в произведенията, възгледите, ученията в школата на Толстой са действително крещящи“ — отбелязва Ленин. На времето Плеханов се опита да обясни този факт с противоречия само в миогледа на Толстой, с абстрактния антагонизъм между „християнското“ и „езическото“ начало. В статията си „Герои „оговорочки“ Ленин безпощадно критикува Базаров, който в творчеството на Толстой вижда „обективизация“ на религиозните мечтания на Конт, Фойербах и др., а отражението на реалните противоречия в живота на руското село нарича „субективни елементи“. Тук пак се преувеличава ролята на миогледа и се игнорира източникът и обективното идейно и историческо съдържание на произведенията на Толстой.

Презрително наричайки такива разсъждения „еснафски“, „веховски“, Ленин резюмира: „И така, „субективните мечти“ на Фойербах Толстой е „обективизирал“, а това, че Толстой е отразил и в своите гениални художествени произведения и в своето пълно с противоречия учение отбелязаните от Базаров икономически особености на Русия от миналия век, това са „именно субективни елементи“ в неговото учение. Ето какво се нарича да пипнеш с пръст небето“ (Соч., т. 16, стр. 340).

Не, противоречията в творчеството на Толстой не са субективни, не се коренят само в неговия миоглед, както и досега твърдят това някои теоретици. Още повече пък тяхната сфера не може да се търси само в някакво иманентно (както се струва това на Г. Лукач) или пълно противоречие между миоглед в цяло и художествен метод в цяло. Всички подобни мнения, независимо от желанието на изказващите ги, са родени върху почвата на Плехановата естетика. Ленин търси обективната основа, върху която с необходимост израства противоречивият характер на Толстоевото

творчество и учение. Диалектиката между мироглед и художествен метод не се състои само от посочените два члена. Има трети, определящ член, без който са невъзможни другите два — действителността. Кой знае защо, това, което в общофилософски аспект е безспорно за всеки марксист и изобщо материалист, се забравя понякога в онези случаи, когато се разисква отношението „мироглед—художествен метод“ и което е най-куриозното, това се върши със споменаването на Лениновите статии за Толстой.

А именно тези статии изхождат от определящата роля на действителността в отношението „действителност—мироглед—художествен метод“. За Ленин противоречията във възгледите и творчеството на Толстой не са субективни, не са случайност, „а са израз на тези противоречиви условия, в които беше поставен руският живот от последната трета на XIX век . . . Толстой е оригинален, защото съвкупността на неговие възгледи, взети като цяло, изразява именно особеностите на нашата революция като с е л с к а буржоазна революция. Противоречията във възгледите на Толстой от тази гледна точка са действително огледало на тези противоречиви условия, в които беше поставена историческата действителност на селячеството в нашата революция“.

Само върху основата на обективната жизнена диалектика се разиграва драмата на противоречивото съзнание. Тази драма не бива да се схематизира. А за съжаление това става твърде често. Често в споровете термините „мироглед“ и „художествен метод“ звучат като заклинание, действуват на теоретическата сцена като Ормузд и Ариман, намиращи се във вечна борба един срещу други. От конкретния теоретик зависи какво ще обяви за добро или зло начало: художествения метод или мирогледа. Но ленинската теория на отражението не дава място за никакво опростителство, за никакъв схематизъм. Мирогледът не е само умозрителна теория, но и непосредствен житейски опит, настроения, възпитание, поведение на художника. Някои под „мироглед“ имат предвид съвкупността от философски възгледи, други разширяват сферата на понятието и включват в него всички идеологически съставки на съзнанието — политика, морал, право, религия. Но кой знае защо обикновено се забравят непосредственият житейски опит и естетическите възгледи, конкретните емоционални предпочитания, настроения и нагласа на творческата личност. Ако те не се забравяха, едва ли щеше да бъде възможно абсолютното противопоставяне между мироглед и художествен метод, което у Лукач намери своя идеалистическо-интуитивистки завършек.

Разноезичието, което съществува при определението на художниковия мироглед, е често пъти източник на страстни дискусии. Оттук, естествено, и нашият опит да се присъединим към едно от възможните гледища по този въпрос също не може да не носи поне в известна степен дискуссионен характер. Ние сме съгласни, че терминът „мироглед“ е правомерен само като друго название на философските възгледи и, респективно, на религията като една от разновидностите на обективния идеализъм. Но как да наречем тогава съвкупността от останалите нефилософски възгледи на художника? Политическите или етически възгледи например не са, естествено, художествен метод, но според горното разбиране не са и съставки на мирогледа. Какво са те тогава? В жизнения си път художникът трупа богат житейски опит, който в много случаи играе огромна роля при определянето на неговата гледна точка, при създаването на ця-

лостната му творческа физиономия. Този опит не е систематизиран, не е осъзнат философски или религиозно, често пъти противоречи рязко на философските възгледи на художника. Такъв беше примерът с Гео Милев и с някои други представители на символизма у нас. Техният жизнен опит (войните, войнишките бунтове, Септемврийското въстание и пр.) извърши коренен преврат в цялостното им практически-емоционално и политическо отношение към обществения живот, те преминаха върху позициите на пролетариата, на комунистическата партия. Но този прелом по-бавно се осъществяваше в тяхното художествено творчество и едва ли може да се говори, че беше получил философско, диалектико-материалистическо обоснование. Аз знам, че Ясенов или Гео Милев умряха като комунисти, но не съм убеден, че те бяха съзнателни диалектици-материалисти. Как да наречем този жизнен опит, който изигра такава огромна, решаваща роля в идейното преустройство на цяло поколение български художници? Без да държи сметка за точната употреба на понятието „мироглед“, но държейки точна сметка за действителната сложност на творческата личност, всичко това покойният А. Фадеев нарече „мироглед на писателя“. Възможно е, че тук понятието се разширява неправомерно. Ленин в статиите си за Толстой никъде не употребява термина мироглед, той говори за възгледи — не само философски и религиозни, но и политически, етически, даже педагогически. Тяхната съвкупност той има предвид. Дворянският произход на Толстой, според Ленин, не предопределя неговите възгледи и неговото художествено виждане на действителността. Дворянинът Толстой не само че не е „длъжен“ да бъде дворянин в литературата, както следва от постулата на Плеханов, но той по думите на Ленин е „истински мужик в литературата“. „Толстой отрази накипялата ненавист, съзрялия стремеж към по-добро, желанието да се избави от миналото, . . . и незрялата мечтателност, политическата невъзпитаност, революционната мекотелост“ на селячеството. Критическото начало в Толстоевия реализъм отрази със сила, „която е свойствена само на гениалните художници“, прелома във възгледите на милионите селяни“, които, едва освободили се от крепостното право, попадат под колесницата на капиталистическите ужаси. „Толстой отрази тяхното настроение т а к а в я р н о (подчертаното от мене — К. Г.), че сам в своето учение внася тяхната наивност, тяхното отчуждаване от политиката, техния мистицизъм, желанието да се напусне светът, „непротивлението на злото“, безсилните проклетия по адрес на капитализма и „властта на парите“. Протестът на милионите селяни и тяхното отчаяние — ето какво се сля в учението на Толстой“ (Соч. т. 16, стр. 302).

Така че мирогледът на Толстой е нещо много по-широко от „книжната“ сума от възгледи, той включва жизнения му опит в най-широкия смисъл на думата като отражение на психологията и настроенията на една огромна противоречива социална сила — разлагащото се патриархално селячество.

Но в подчертаните по-горе думи има един важен момент, който свързва мирогледа с художествения метод, с формата на художествено обобщение. Художествената правда има с мирогледната гледна точка на Толстой общи корени в историческите съдбини и психология на най-масовата част от трудовия руски народ. Без да противопоставя абсолютно идеологическите възгледи на художествения метод, Ленин в същото време вижда тяхната нетъждественост. Защо е така? Художествената правда е

правда за човека, за мотивите на неговите постъпки (индивидуални или масови), преживявания, емоции и мисли, за обществените отношения и отношенията към природата, за „духа на епохата“, изразени обаче индивидуално, по законите на дадено изкуство. Художествената правда е неразделна от диалектиката между типично и индивидуално, чрез тяхното взаимодействие си взаимодействуват мирогледът и художественият метод. Възгледите и жизненият опит на художника го тласкат към откриването на един или друг социален тип. Той може да не разбере научното, политико-икономическо същество на социалния тип, но трябва да фиксира поне погледа си върху него. Тук без мироглед, разбран не само като философия и религия, но по-широко, не може. Без него е невъзможна и общата оценка на житейския факт, който ще легне в основата на бъдещето произведение, затруднява се художественото обобщение.

Колко тънко Ленин е чувствувал спецификата на художественото обобщение се вижда от писмата му до Инеса Арманд от 17 и 24 януари 1915 г. Инеса Арманд е искала да напише брошура за работничките, в която да им обясни какво трябва да се разбира под „свобода на любовта“. Но нейните възгледи били теоретически неясни, тя правела не социологически анализ на обществените факти, а ги подменяла с отделни примери. След като Ленин разкрива уязвимостта на гледището ѝ, той пише на Арманд: „Работата не е там, какво Вие с у б е к т и в н о „искате да разбирате“ под това (става дума за „свободата на любовта“ — К. Г.). Работата е в о б е к т и в н а т а л о г и к а на класовите отношения в любовните дела“. В друго писмо Ленин уточнява тази си мисъл: „У Вас се е получило противопоставяне не на класови т и п о в е, а нещо подобно на „казус“, който е възможен, разбира се. Но нима в казусите е работата? Ако се вземе тема: казус, индивидуален случай на мръсни целувки в брака и на чисти в краткотрайната връзка, — тази тема трябва да се разработи в роман (защото тука цялата с ъ щ и н а (г в о з д ъ) е в и н д и в и д у а л н а т а обстановка, в анализа на х а р а к т е р и т е и психиката на дадените типове“).

Приведеното място е много интересно от гледна точка на неразкъсваемостта между типизация и индивидуализация. Това не са два самостоятелни процеси, както това се струва на някои привърженици на тезата за „първосигналния“ характер на художественото обобщение. Социалният тип е абстракция и знанието за него също се изявява в абстрактна форма (понятие, теории и т. н.). Но неговите общи черти съществуват само чрез и в отделните представители на социалния тип. Художникът открива типична индивидуалност (може и сам да си я „създаде“ — да си спомним изказванията на Горки как възниква художественият тип чрез отвлечение на характерното за много индивиди от даден социален род) и в процеса на творчеството, обобщавайки, индивидуализира и, индивидуализирайки, само разширява силата и убедителността на обобщението.

Ленин рязко възразява срещу абсолютизирането на която и да било от тези две страни на художественото обобщение. Той „не изпитва никаква радост“ от абстрактността и умозрителността на „модернистите“ (вж. беседата му с Клара Цеткин). Но той е безпощаден и против натуралистическото абсолютизиране на индивидуализацията, на отделния факт сам по себе си. В писмото си от 5 юни 1914 г. той пише на Инеса Арманд по повод на изпратения му от нея роман на Виниченко „Завети на бащите“: „Поотделно се случват в живота, разбира се, всички тези „ужаси“, които описва Виниченко. Но да ги съединиш всички заедно и по т а к ъ в

начин — значи да разкрасяваш ужасите, да плашиш и своето въображение, и това на читателя, да „забравяш“ себе си и него“. Ленин си спомня за ужасни случаи от живота на свои познати и пише: „Но в двата случая това бяха малки късчета от живота на двамата другари“. Преувеличавайки отделното, несъщественото, може да се изврати действителното събитие и вместо типичен образ, да се получава клевета, „колекция от ужаси“, както това го имало в романа на Винченко. Реалистическият художествен метод предполага мяра, единство на типично и индивидуално. Съвременните методи на абстракционизма и психологическия натурализъм в буржоазното изкуство нарушават именно тази мяра. А това е мярата на художествената правда.

Изкуството не търпи и картинна илюстрация на абстрактните идеи. Особено тежко става положението, когато тези идеи са неверни, реакционни. Ленин дълбоко ценеше и обичаше Горки, но когато той в повестта си „Изповед“ реализира идеите на богостроителството със средствата на изкуството, Ленин безпощадно го разкритикува. Наред с това той разграничава реакционните идеи като съставка на художниковия мироглед от тези същите идеи като материал за разкриване на психологията и духовността на века. Това изключително важно разграничаване беше отминавано почти без внимание в нашата теоретическа литература, докато Лукач не го използва по един повече от странен начин, за да обоснове своето отстъпничество от марксизма и материализма в естетиката. В писмото си до Максим Горки от 25 февруари 1908 г. Ленин пише: „... Освен това, аз смятам, че художникът може да почерпи за себе си много полезни неща от всяка философия. Накрая, аз напълно и безусловно съм съгласен с това, че по въпросите на художественото творчество на Вас всички книги са Ви под ръка и че, извличайки такъв род възгледи и из своя художествен опит, и из философията на марксизма и идеалистическа, Вие можете да дойдете до изводи, които на работническата партия ще донесат огромна полза (подчертано от Ленин)“. На Лукач му се стори, че Ленин тук прокламира безразличие към ролята на мирогледа в творческия процес, възможност за мирно съжителство между реакционни мирогледни идеи и прогресивно реалистично художествено творчество. Това беше необходимо на Лукач, за да може да изкаже своя генерализиран извод: че прогресивният мироглед, особено марксистическият, е в състояние само да пречи и задържа развитието на реализма.¹ Наистина има нещо феноменално в опита да се обосновава интуитивизмът с „прекрасни“ цитати от Ленин — до такива „височини“ не е могъл да стига старият ревизионизъм от началото на века. Но има и друго: — едва ли Лукач щеше да се реши на подобна безпримерна фалсификация, ако нашата марксистко-ленинска теория беше разработила всестранно и обстойно всички страни от ленинското естетическо наследство.

Лениновата мисъл утвърждава нещо точно противоположно на „тълкуването“ на Лукач. В писмото си Ленин критикува една статия на Горки за в. „Пролетарий“, в която великият художник застъпва възгледите на махистката група (Богданов, Луначарски и др.). Ленин му посочва вредността на неговата линия и с приведените думи разграни-

¹ Вж. напр. неговата книга „Balsac und der französische Realismus, Aufbau“, Verlag, Berlin, 1952, S. 14, а също статиите му в „Deutsche Zeitschrift für Philosophie“ 1956, №4, S. 421, и в „Studie Filosoficzue“, 1957, №3 стр. 34,

чава неверните идеи като елемент на мирогледа от философските идеалистически концепции като материал за художествено обобщение. Философските идеи обобщават светоразбирането на съвременниците, фиксират най-характерните общи черти на класовите тенденции и духовността на епохата. Ако иска художникът да даде напр. типичен образ на своя съвременник от „позорното десетилетие“ той не може да отмени онези философски концепции, които оправдаваха ренегатството, еснафството, бягството от революцията. И Горки на дело използва субективно-идеалистическата, релативистическа философия като материал за разкриване на духовния облик на такива герои, като Карамора, Клим Самгин и т. н. С тези и редица други произведения той действително принесе огромна полза на работническата партия. Но я принесе не защото неговият философски мироглед беше субективно-идеалистически и неговите политически възгледи бяха ревизионистични, ликвидаторски, а въпреки отделните грешки на своя в цялост правилен марксистически мироглед и своята в цяло правилна политическа линия. Лукач се постара да замълчи последните Ленинови думи за ползата, която трябва да донася художественото творчество не на някого друго, а на работническата, т. е. болшевишката партия. За да може действително успешно и безопасно художникът да използва реакционен идеен материал като материал за художествено обобщение, той трябва да се опира върху твърд и ясен критерий — да бъде полезен със своето творчество на партията, на социализма. Ако се махне този критерий, тогава се открива пътят към интуитивизма, към отричането на метода на социалистическия реализъм.

III

Като подчертава решаващата роля на обществената действителност при определяне характера на художественото обобщение, Ленин обръща голямо внимание на наблюдението и отбора на жизнения материал. При това за него наблюдението не е пасивна регистрация на онова, което повърхностно може да изглежда най-масово. Много е важна гледната точка, от която се води наблюдението, хоризонтът, който се открива от нея. Забележително в това отношение е писмото на Ленин до Горки от 31 юли 1919 г. В бурните години на революцията и интервенцията, чувствителната душа на художника Горки, живеещ в тясна, затворена петроградска среда, е смутена и обърквана. Той спира художественото си творчество, става изразител на неправилни възгледи. Ленин, който винаги е проявявал огромни грижи към великия пролетарски поет, бърза да му се притече на помощ. Той му сочи, че главна вина има неговото затворено обкръжение, откъснатостта му от творчеството на най-широките народни маси. Като говори за причините на самочувствието му, Ленин пише: „Това е изцяло болна психология, изострила се в обстановката на озлобени буржоазни интелегенти“. В Петербург, където борбата е особено изострена и в това озлобено обкръжение Горки не е в състояние да види, при неговата слаба политическа осведоменост и проникателност, характерните черти на новия живот. „Ако се наблюдава, трябва да се наблюдава долу, където може да се обхване (обозреть) работата по новото строителство на живота, в работническото поселение от провинцията или в селото, — там не е нужно политически да се обхваща сума от най-сложни данни, там може само да се наблюда-

дава. Вместо това, Вие сте се поставили в положението на професионален редактор на преводи и тем подобни, положение, при което да се наблюдава новото строителство на новия живот не може, положение, при което всички сили се губят (ухлопываються) за слушане на болното мърморене (брюзжание) на болната интелигенция, за наблюдение на „бившата“ столица в условията на отчаяна военна опасност и свирепа нужда“.

Ленин дълбоко е разтревожен за творческата съдба на Горки, подробно му обяснява обстановката, мъчи се да го убеди каква трябва да бъде неговата жизнена гледна точка като художник. Щом той не е в състояние да живее като активен политик, то трябва „да наблюдава как строят новият живот там, където не е центърът на бясна атака срещу столицата, на бясна борба със заговорите, на бясна злоба от страна на столичната интелигенция, — в селото или в провинциалната фабрика (или на фронта). Там е лесно с просто наблюдение да се отдели разлагането на старото от кълновете на новото“. Тези толкова важни съвети на Ленин не би трябвало да се разглеждат само като породени от конкретната и неповторима обстановка през първите години след Октомврийската революция. Те имат непреходно значение за всеки литературен процес изобщо. В тях е изразена идеята за определящата роля на живата действителност, на народния живот в литературния процес, която си остава ръководно начало в цялата художествена политика на нашата партия и днес, и за в бъдеще. Освен това остава си в пълна сила разбирането за характера на наблюдението и ролята на жизнената гледна точка на художника като изходен пункт на художественото обобщение.

Изобщо дълбокото и всестранно познаване на действителността, на живота на всички социални слоеве и предимно на народния живот е, според Ленин, първата характерна черта на художествения талант. На въпроса за възпитанието и развитието на таланта Ленин е отделял винаги огромно внимание. В беседата си с Клара Цеткин той подчертава, че една от задачите на новото социалистическо изкуство е да пробужда народните таланти и да ги развива. В писмо до редакцията на „Правда“ той се изказва в подкрепа на Демян Бедни и пише: „Талантът е рядкост. Него трябва систематически и внимателно да го поддържаме“. Талантът е неотделим от правдата и там, където той влиза в противоречие с нея, губи. И обратно, когато познаването на живота, правдивата жизнена картина вървят ръка за ръка с таланта, могат да се получат сериозни художествени резултати, които да противоречат даже на редица реакционни политически или етически възгледи на автора. Любопитно и крайно важно доказателство на тази мисъл се съдържа в малката бележка на Ленин „Талантлива книжка“, напечатана на 22 ноември 1921 г. Тази бележка е показателна за цялостното отношение на Ленин към изкуството. В трудните първи години на съветската власт, когато буржоазията не подбира средства, за да унищожи и оклевети първото свободно отечество на работниците, вождът на болшевиките намира време и потребност да напише рецензия за книгата на злобния враг на съветската страна, белогвардейския писател Аркадий Аверченко „Дузина ножове в гърба на революцията“. Ленин посочва „ненавистта“ като важна черта на таланта. „Ненавистта“ в широк смисъл на думата в изкуството не е само омраза. Художниците трябва да притежават в най-висока степен способността — да се възползуваме от стиха на Ботев — „страстно да любят и мразят“. Това е само друго образно име за художествената тенденция, за оценката и присъдата над действителността. Но в дадения случай Ленин подчер-

тава, че „до кипение дошлата ненавист“ (в точния смисъл на тази дума, като омраза — К. Г.) е предизвикала и забележително силните, и забележително слабите места от тази високоталантлива книжка“. Обяснявайки неуспеха при описанието на личния живот на Ленин и Троцки, Ленин отбелязва: „Злобата е много, не само че няма подобие, любезен гражданино Аверченко! Уверявам ви, че недостатъци у Ленин и Троцки има много във всеки, в това число, значи, и в домашния живот. Само че, за да се напише за тях талантливо, те трябва да се знаят. А вие ги не знаете“. Никакъв талант, никаква „ненавист“-тенденция, няма да спаси художественото произведение от фалшивост, ако то не е правдиво, ако не се опира върху действително знание на живота. Това положение е важно, когато ще говорим за реакционната партийност на буржоазната литература. Буржоазният литератор напуска понякога химеричната почва на обективизма и става страстен и съзнателен боец, „винтче“ от механизма на своята класа. Но отличителната черта между съвременната буржоазна и социалистическата партийност е диаметрално противоположното им отношение към обективната логика на живота, към жизнената правда. Хората, подобни на Аверченко, не само че не знаят, но и не искат да знаят правдата. В това е основата на войнствуващата реакционна буржоазна партийност.

Но там, където Аверченко правдиво изобразява „впечатленията и настроенията на представителя на старата, помещническа и фабрикантска, преяла и преяждаща Русия“ се е получило много вярно и художествено убедително, защото всичко това Аверченко „великолепно“ знае, преживял го е, премислил го е“. И тук Ленин прави разлика между реакционните идеи като основа на миогледа и същите тези идеи като обект за художествено обобщение, които разкриват правдата за психологията на дадена класа, независимо от желанието на самия автор. „Така, именно така трябва да изглежда революцията на представителите на командващите класи“. Особено се удават на Аверченко описанията на яденето, там той достига до истински „патос“, „тук вече той грешка не ще допусне“. И пред очите на трудова Русия се възправят образите на онези, които ядоха хляба и труда ѝ, и които сега „не разбират“ защо историята ги изхвърли на бунцето. Тези образи са толкова правдиви, че работническата класа, която много добре разбира защо пропадна старата Русия, ще извлече полезни поуки от тях. И затова Ленин предлага: „Някои разкази, по моему, заслужават препечатване. Талантът трябва да се поощрява“. Тук думите за поощряване на таланта имат известен ироничен подтекст, но в тях е заключен и сериозен смисъл. Правдивият талант трябва действително да се поощрява, защото той обективно служи на социализма, даже тогава, когато субективно е против него.

Само с няколко думи на Ленин се е удало да изрази най-съществениите предпоставки за художествения талант. „Познаване на работата (т. е. на живота — К. Г.) и искреност — извънредни (из реда нов выходящие)“. Тези думи, разбира се, не се отнасят само до таланта на Аверченко, а характеризират художествения талант изобщо. И особено съществено е неразделното единство между „знанието на работата“ (жизнената правда) и искреността. Неискреният творец не може да бъде правдив, даже когато говори за най-велики и правилни идеи. Голямото изкуство не търпи неискреност, независимо от добрите намерения на този или онзи. Но ние сме и против неправдивата, реакционната искреност. Преди няколко години един теоретик (Померанцев) обяви искреността

изобщо за първи принцип на нашето изкуство. Но въпросът е за каква искреност става дума? За реакционната искреност на Аверченко или на неговия фашистически събрат от по-ново време Селин? Срещу такава човеконенавистническа искреност марксистите водят безпощадна борба. Това е искреност, която се е скарала с художествената правда, това е реакционна, войнствуваща буржоазна партийност.

Искреността на социалистическия художник е неразделна от своя критерий—жизнената правда. Правдата-искреност и искреността-правда, отразяваща социалистическата действителност и стремежа към комунистическия естетически идеал — това е, собствено, сферата на художествената комунистическа партийност, на проявата на ленинския принцип за партийността, така, както те са вплътени в най-добрите произведения на социалистическо-реалистическата литература. Великият съвременен поет на народния социалистически живот Михаил Шолохов току-що приключи втората част на „Разораната целина“ със страници, искрени и вълнуващи като страдание, правдиви и възвисяващи със своята героичност. Загинаха Давидов и Нагулнов, но застава на стража край тяхното безсмъртие побеждаващият народ. Колко сурова и поетична е правдата, която пулсира в заключителните редове на книгата! „... Ето че отпяха донските славеи за скъпите на моето сърце Давидов и Нагулнов, отшептя им наливащата се пшеница, отзвъня по камъните безименната рекичка, течеца някъде от върхарите на Гремячий буерак... И това е всичко!“ Тука звучи тази правдива искреност, която иде от дълбините на едно сърце, принадлежащо в радост и скръб на партията, на комунистическото утре. В това е същината на художествения талант при социализма.

★

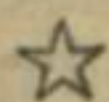
Ние споменахме накратко някои Ленинови мисли относно природата и страните на художественото обобщение. А колко важни въпроси, получения тук нямаме възможност да разгледаме! Колко дълбоко и всестранино са разкрити например общото и в същото време специфичното в класовия, партиен и надстроечен характер на различните разновидности на общественото съзнание! Ленин даде марксистическа формулировка на народността в художественото творчество, разкри в своето учение за „две култури“ в рамките на една нация диалектиката между националното и интернационалното в изкуството, осветли със своята философска теория източниците на творческата активност на субекта, проблемите за художествения критерий, за неразделната връзка на изкуството с живота на народа и строителството на социализма, на комунизма.

Всичко това и още много други безсмъртни Ленинови мисли трябва да се имат предвид при обяснението на социалните и гносеологическите корени на художествения метод като висша проява на художественото обобщение. И наистина художественият метод предполага цялостно, истинско, житейско-практическо, естетическо и т. н.) на художника към света — определена идейно-политическа, класово-партийна гледна точка и с определена индивидуално-творческа неповторима мяра по законите на дадения вид и жанр изкуство. Художественият метод от ленински позиции е проява на специфична човешка творческа активност, е отраже-

ние в съзнанието на художника на общите, исторически изменящи се естетически закони на обективния човешки живот и на законите на исторически определеното взаимодействие на изкуството с другите форми на общественото съзнание.

Ленин ни завеща образци на историзъм и диалектика при разглеждането на най-сложните социални явления и тази диалектическа гъвкавост, принципиалност, последователност, страстна партийност и научност лежи и в основата на ленинския етап от историята на марксистическата естетика.

Ленинизмът като синоним на висша правда, като единствено вярна теория и метод за познание и изменение на действителността значи творчество, истинско революционно новаторство. За кратък исторически период ръководеното от ленински идеи трудово човечество направи такъв колосален разбег, че скокът му започва да достига звездите. Но това е още само начало. В началото на своя разбег е и науката за човешкото творчество по законите на красотата, строяща се върху ленински основи. Нея също, както и социалистическото изкуство, ги чакат свои звезди, които те трябва да достигнат.



СТОЯН КАРОЛЕВ

ТВОРЧЕСКО СВОЕОБРАЗИЕ И ХУДОЖЕСТВЕНО БОГАТСТВО

(НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СТИЛА НА НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ БЕЛЕТРИСТИ)

Литературата отразява толкова по-многогранно и дълбоко живота, колкото по-ярки творчески индивидуалности работят в нея — с богат жизнен опит, с проникновен идеен поглед, с неповторим начин на художествено възприемане и изображение. Без творческото своеобразие на отделните автори е немислимо художественото богатство на литературата като цяло.

Действителността е безкрайно разнообразна. Тя, според изрече на Достоевски, е и неочаквана, и фантастична, а понякога дори и невероятна. (Русские писатели о литературном труде. Ленинград, 1955 г., т. III, стр. 151). Струва ми се, че тези думи особено прилягат за нашата съвременна действителност, с чудотворните преобразования, които стават в нея. И какъв дълбок смисъл, каква красота в тази наша жизнена „фантастика“. Стига писателят да умее да вниква в нея.

За да се обгърне що-годе удивителното богатство на живота, е необходимо голямо разнообразие от творчески индивидуалности — със свой поглед и подход към жизнените явления, със свой оригинален стил. Гласовете, които се разнасят на Запад, за някакъв единен, общ стил на „модерния роман“ в пряка и единствена зависимост от „динамичния ритъм“ на времето, отразяват и упадък на съвременния буржоазен роман, и теоретическото убожество на някои негови представители и критици. „Общ“ стил — това означава едностранчиво и плитко изобразяване на живота, липса на ярки и разнообразни творби.

Наистина творческото своеобразие не е равнозначно на стила — в него се включват и мирогледът, и методът на писателя, ако те не се разбират опростено. Мирогледът на писателя не се покрива с общите идейно-политически и философски принципи, макар те да са негов гръбнак. Той обхваща цялото богатство от възгледи, понятия, представи, дошли и от допира с живота, а не само по литературен път. В този смисъл може да се говори и за индивидуални различия в мирогледа на писатели с общи, еднотипни общественно-политически и философски възгледи. А общността на тези възгледи не означава идентичност, защото не всички, които споделят едно учение, владеят в еднаква степен същността и богатството му.

Също така принадлежността на писателите към едно литературно направление, към един общ тип метод не означава, че всеки поотделно няма свой индивидуален метод. Ако общият, еднотипен метод изключваше индивидуалния, той щеше да се обърне в мъртва и пуста абстракция,

щеше да застине на вечни времена на едно място, да престане да се развива. Ако отделните писатели притежават само свой индивидуален стил, но не и индивидуален метод, необяснимо е как от индивидуалните стилове се ражда общият метод, как и къде се извършва тази мистериозна трансформация на стила в метод.

Теорията, че съществува само общ, а не и индивидуален художествен метод, не е от полза нито за литературната история и критика, нито за художествената практика. В литературната история и критика тя води до вулгаризиране на литературния процес в творчеството на отделните автори, а в художествената практика подтиква към нетворческо „прилагане“ общите принципи на метода. „Осветлен“ от тази теория, методът на социалистическия реализъм например изглежда като сбор от правила и постулати, старателно подредени, номерирани и поставени на литературната лавица за общо ползуване. Достатъчно е писателят да присегне и ще вземе това, което му е необходимо за изобразяване на живота. Той ще има в ръцете си готов и усъвършенствуван инструмент с почти магически „художествени качества“. Няма защо например много-много да му мисли за подбора и оценката на изобразяваните явления, за художественото обобщение — известно е как става това от общите принципи на метода. Тук индивидуалното няма думата, то ще се изяви другаде, в оформяването. . .

И все пак индивидуалното у твореца се проявява наистина повече в стила, макар че основателно говорим за стилови течения въз основа на общото в стила на група автори. Каквито и да са различията в индивидуалните методи на представителите на социалистическия реализъм, несъмнено тук изпъкват преди всичко приликите, защото типът метод е един и същ. А в стилово отношение на преден план изпъкват разликите. Огромно е стиловото разнообразие в литературата на социалистическия реализъм. Наистина общият тип метод все пак поставя известни граници — например типично символистични похвати и изразни средства нямат почва в нашата съвременна поезия. Но тези граници са извънредно широки, необозрими. Всеки значителен талант си има свой ярко своеобразен, неповторим стил, каквито и да са приликите със сходни нему дарования.

Макар и условно, ние все пак с известно основание говорим за усвояване метода на социалистическия реализъм от един или друг писател, като имаме предвид тъкмо общото, типовото в подхода към жизнените явления, в тяхната оценка. Но за усвояване на един или друг стил е неуместно да се мисли и приказва дори в условен смисъл. Такова „усвояване“ означава обезличаване на твореца. Тъкмо защото стилът е преди всичко индивидуален, той не може да се усвоява. А неговата неповторимост е белег на безспорен талант.

В нашата белетристика и по-специално в областта на романа, който особено ни интересува тук, работят ярки и своеобразни творчески индивидуалности: Людмил Стоянов, Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Димитър Димов, Гьончо Белев, Андрей Гуляшки, Стоян Даскалов и др. — всеки със свой подход и начин на обобщение, със своя художествена идейност, със свой неповторим стил.

Ако сравним например най-бегло творчеството на Георги Караславов и Димитър Талев, веднага ще забележим стиловото им своеобразие и различие.

Стилът в най-значителните творби на Георги Караславов се отличава с една свежа и уравновесена земна красота, той е ясен, прост и зрим. В художественото изображение на този белетрист с остър и ведър поглед няма нищо смътно, неопределено, заплетено; в него се разкриват непосредствено, непринудено и ярко богатствата на простите селски души. Езикът е точен, чист, звучен и богат. Авторът владее прекрасно народната реч, но никога не заличава границата между нея и литературната, употребява с голямо чувство за мярка диалектизмите, строи промислено и хармонично фразата. Тонът е епичен, спокоен, макар често да не е лишен от вътрешен драматизъм. Повествованието тече широко, плавно, като пълноводна река в равнината, в успокоените води на която се таи голяма сила.

Често, като четем творби на Караславов, в съзнанието ни така ясно се отпечатват сцени и картини, сякаш сами сме ги наблюдавали и то в минути на изострено внимание, на духовно напрежение. Но случва се в момента да не съзнаваме напълно истинската им стойност. Тяхната голяма художествена естественост и непосредственост е скрила от погледа ни високото майсторство на писателя, сякаш постигнатото е „в реда на нещата“, не блести с нищо особено. Но после, постепенно ние проникваме в голямото изкуство на белетриста. Образите живеят в душата ни ярки и близки и ние разбираме какво художествено умение се е изисквало, за да бъдат изваяни. Ние например непременно ще се развълнуваме и натъжим, като четем за изпращането на Тъкачев от Станка и родителите ѝ на малката и пуста гара в студения, навъсен ден. И може би тъкмо възмущението ще заслони от погледа ни майсторството на изображението. С удивителна простота и правдивост е разкрил писателят преживяванията на своите герои, непреодолимата и неизказана мъка на раздялата, която гнети душите им.

Ето момент от раздялата. Задава се влакът.

„— Иде — каза някак тревожно Тъкачев и отмести без причини куфара си.

Станка се разтрепери. Овладея я противно и непреодолимо малодушие. Очите ѝ се наляха със сълзи, идеше ѝ да заплаче и избяга. Тук, на тази гара, когато шумът на влака вече се чуваше съвсем ясно, тя се чувствуваше недостойна за такъв учен мъж, който заминава някъде в големия свят сред големи хора. И той, нейния Борис, когото у дома си, в скромната и схлупена гостна чувствуваше толкова близък и свой, сега ѝ изглеждаше далечен и като че чужд.

... Станка стоеше като закована на мястото си, гледаше занесено и не знаеше какво да продума. Кръстю смучеше с остървение цигарата и постоянно тикаше табакерата в ръцете на Тъкачев. Само Кръстевица, макар че сърцето ѝ беше преломено, се мъчеше да крепи разговора.

Под външно обикновените думи, изрази, пасажии се крие психологическа проникновеност, художествена дълбочина.

Изображението на Димитър Талев е по-раздвижено, по-развълнувано и драматично, макар че драматизмът е също така, общо взето, съдържан и се съчетава с епическа широта и плавност. Талев строи по-разнообразно фразата, служи си често с инверсии и повторения, към които Караславов не проявява влечение, и постига своеобразна епична мелодичност, която таи вътрешно напрежение, употребява много словесни образи — дори в прекия психологически анализ. Но речта му не е така кристално ясна, прозрачна, чиста. Тя е по-ефектна и пъстра, макар често,

особено в изобразяването на трагичните сцени, авторът да постига чудна простота — като в народното творчество. Стилът и на Георги Караславов е дълбоко народен по съдържание и форма, но влиянието на народното творчество върху изразните средства, върху интонацията и ритъма се чувства повече у Димитър Талев. Авторът на „Железният светилник“ умее да съчетава в повествованието суровата правда със задушевна поетическа емоционалност. Творчеството му има своеобразна романтична стилова окраска, за разлика от творчеството на Караславов, което е по-строго реалистично и в стилово отношение.

Ако се обърнем към творчеството на Емилиян Станев, друг от най-големите наши съвременни белетристи, ще ни очарова една красота колкото земна и ясна, зрима, толкова и духовна, вгълбена, поетична. Общо взето с кристалната си чистота и простота стилът на Емилиян Станев е по-близък до стила на Георги Караславов. Изразните средства и на двамата обикновено не се хвърлят в очи, те са, според думите на Нексьо, като чист прозорец — не се забелязват, а чрез тях ни се разкрива животът, светът. Но, разбира се, има и не малко различия. Така например у Емилиян Станев значително по-голяма роля играе подтекстът, поетическата недоизказаност; изображението е обикновено по-богато на полусенки и полутонове, но понякога не е така ярко целенасочено като повествованието на Караславов.

В сравнение с Димитър Талев Емилиян Станев е, така да се каже, по-обективен автор, изобразява героите си сякаш от някаква художествена далечина, отдръпнат настрана. Той няма особена склоност към вътрешните монолози, неговият глас рядко се преплита и прелива в психологическите характеристики с гласовете на героите. Те — героите — живеят отделен, съвсем самостоятелен живот, авторът ги „оставя“ да се саморазкрият, да се самоизявят. В интонацията на разказвача, когато възсъздава обществената атмосфера, когато характеризира жизнените явления, никога не прозвучава интонацията на една или друга категория хора от съответното време, както често се случва в повествованието на Талев.

Ако стилът на Димитър Талев, условно казано, в най-общите си черти е по-духовен и емоционално възвишен, въпреки че понякога в него се срещат дори натуралистически похвати, стилът на Емилиян Станев е по-земен и многостранен. Изображението на Талев е по-условно, в него нерядко играят голяма роля алегорията и символиката.

Емилиян Станев пише прямо, словесните образи, с които не си служи толкова много, целят преди всичко да разяснят предмета на художественото познание, докато у Талев те често придобиват ярък символен смисъл. Например писателят оприличава ябълките в ръцете на болната Ния като „две капки едър живот“. Дори заглавията на първите две книги от поредицата романи — „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ представляват такива символни образи на епохата, на времето, чийто дълбок смисъл ни се разкрива все повече в процеса на четенето. Димитър Талев си служи на места дори със стилизация, макар и уместна за изобразяваните явления, красива, постигната с голямо чувство за мярка, докато в творчеството на Емилиян Станев няма и следа от стилизация — точно като в творчеството на Георги Караславов. Обикновено тук всичко е удивително естествено, непринудено — сякаш писателят без всякакви усилия е изобразил живота, вземайки „наготово“ неговите

форми и багри. А всъщност в тази простота и непринуденост има високо художествено майсторство.

Разбира се, и Емилиян Станев подбира, подчертава едни или други черти на изобразяваните явления, за да разкрие по-нагледно преживяванията, характерите, отношенията на героите и пр. Следователно и той заостря, хиперболизира, но в сравнение с Димитър Талев прави това по-незабележимо за непосредственото възприемане.

Талев заостря по-видимо, по ефектно и волно. Например за болната Божана той пише: „Косите ѝ върху възглавницата бяха събрали всичкия блясък на светилника в стаята“. Девојката е руса и слабата светлина на железния светилник изглежда ярка върху главата ѝ. Така се открояват златистите ѝ коси, че сякаш наоколо е пълен мрак. Писателят силно е заострил, за да си представим по-ясно сиянието на косите на Божана, която е чудно хубава и сега, повалена от смъртоносната болест. Или — събужда се Катерина, след като е изпила гибелното лекарство: „Внезапно тя отвори огромни безумни очи, тъмни, без блясък, две страшни, черни дупки. . .“ Ето я смъртта в очите на нещастната девојка, ние я чувствуваме с цялото си същество благодарение на хиперболичните епитети.

Стилът в най-хубавите творби на Талев е образен, емоционален и красив, макар понякога да е претрупан като клонка, увиснала от плод. Емилиян Станев пише по-пестеливо, по-икономично и сдържано. И все пак постига светла поетична красота — дори когато разказва най-простишко за съвсем обикновени неща. Ето, наслуки взето, описание на една привечер в малко провинциално градче: „Кротка вечер забулваше града и отвред се долавяха познати звуци — хлопане на врати, дрънкане на съдове, лай на кучета и детски гласове. Лъскавата река отразяваше светлото като огледало небе. Нагоре, между тъмните силуети на къщите, дето се губеше мекият ѝ блясък, като копие стърчеше висока топола. Край нея се изпепеляваше залезът.“

Емилиян Станев описва винаги така, сякаш в момента наблюдава със зорки очи природната картина или героя. С такава прекрасна яснота изпъква всичко в неговото въображение. Но той, разбира се, е далече от копирането, в простатата на неговото изображение има поезия, има дълбок смисъл. Художественото обобщение се извършва по най-незабележимия и затова най-труден начин.

Често пъти така просто разказва Емилиян Станев, така обикновени изглеждат изразните му средства, че е чудно откъде се излъчва тази позната на читателя светла и дълбока красота. Костадин и Христина се връщат призори от вечеринка: „Заспалата и неизметена улица се губеше в сутришния здрач. Зад белите пердета продължаваше сладкият покой на къщите, улицата изглеждаше като омагьосана. Плясъкът на реката се чуваше издалече — равен и успокояващ. Въздухът синееше, все повече белееха стените и лъщеше небето“. Тези прости и точни редове са пропити с някаква особена омая, с поетичен покой — в унисон със светлата радост на двамата влюбени, които са прекарвали нощта в танци, упоени от своята близост, и сега се връщат уморени и щастливи.

А ето три-четири още по-обикновени редове, в които все пак има красота и поезия. Костадин е излязъл през летен ден в полето да огледа посевите: „Слънцето напече. Конят влачеше изскубани житни стръкове, дъвчеше ги и тракаше с юздата между зъбите си. Над пиринчената обкова

на седлото слънцето чупеше златисти отблясъци. Реката шепнеше нещо на бреговете“.

Дори такива между другото написани редове, в които талантът не може да се разгърне с цялата си дълбочина и сила, навяват художествен размисъл, съдържат поетичен подтекст. А какви простори за ума и въображението на читателя разкрива изображението на сложни човешки преживявания и отношения в творчеството на Емилиян Станев и по-специално в „Иван Кондарев“! Какъв дълбок смисъл откриваме например в редица диалози, които на пръв поглед не съдържат нищо особено! Повествованието е ясно, но обикновено по-перспективно, по-богато и проникновено, отколкото може да изглежда на пръв поглед. Неговите граници се разширяват в зависимост от зоркостта на нашия духовен поглед. Емилиян Станев е писател, който много дава на читателя в проста и достъпна форма, но и много изисква от този, който желае да прозре в дълбокия смисъл на творбите му, в най-съкровения му художествени идеи. Ние не всякога схващаме идейния обхват на изображението.

Белетристичните жанрове и особено романът дават по-големи възможности за многостранно обективно изображение на живота, отколкото поезията и по-специално лириката. Лирикът отразява живота, така да се каже, косвено — чрез художественото възсъздаване на собствените си чувства, размисли, блянове, идеали. Наистина, ако той е талантлив и проникновен в своето изкуство, ако личността му е ярка и богата, в неговите поетически картини ще се оглеждат дълбоки истини за преживяванията и отношенията на хората, за духа на времето. И все пак романистът, който отразява живота пряко, който създава най-разнообразни типове, има предимства в обективността и многостранността на изображението, макар често да не постига вдъхновената емоционалност на родения поет. Колкото и да са разнообразни и типични преживяванията на лириката, „въплътени“ в неговото творчество, техният жизнен обхват ще бъде по-тесен от жизнения обхват, който имат преживяванията на различните герои в творчеството на романиста. Колкото и да е богата личността на лирическият герой, не може да има всички черти и свойства на многобройните герои в произведенията на романиста — и положителни, и отрицателни, и противоречиви.

И въпреки тази обективност и многостранност на изображението в романа личността на талантливия белетрист се отразява с цялото си своеобразие във всички негови произведения, слага своя ярък печат върху творчеството му. Различия, разбира се, и в това отношение съществуват. Творческите индивидуалности на едни романисти по-осезателно изпъкват в произведенията им, докато на други те са по-трудно доловими.

Ако сравним от тази гледна точка Георги Караславов и Емилиян Станев, от една страна, и Димитър Димов и Андрей Гуляшки, от друга, можем да определим, условно казано, първите белетристи като по-обективни, а вторите — като по-субективни. В произведенията на Караславов и Станев животът е отразен по-богато и многостранно, а личностите на белетристите сякаш се губят в това многообразие, не се хвърлят в очи, макар да са създатели на художествените богатства, от които се възхищаваме. Разбира се, и в творчеството на Димов и Гуляшки ние откриваме пъстър свят от герои, отразени са различни страни на многоликия живот, но все пак художествените хоризонти са по-тесни, по-малко

е разнообразието от пълноценни герои, по-често и по-пряко намирани и отразени в едни или други характерни черти, белези, свойства на авторите личности.

Но колкото и да е обективно художественото изображение на един романист, то е все пак индивидуално, носи белезите на определена творческа личност; колкото и разнообразни да са героите, колкото и далечни да са мнозина от тях на авторовата индивидуалност, все пак те не могат да не носят в себе си, макар и в по-„скрит“ вид някои черти на своите създатели. Не случайно Лев Толстой казва, че душата на художника прозира през душата на всеки герой.

Тази истина се потвърждава и от нашия съвременен роман. А това между другото означава, че имаме талантливи и оригинални романисти със свой художествен поглед върху човека и обществото.

В творчеството на Стоян Даскалов например срещаме най-разнообразни герои, представители на различни класи и прослойки, със своеобразни нрави и характери. И все пак, въпреки това голямо разнообразие, по-внимателният читател непременно ще забележи някои общи черти, известно сходство у повечето герои на белетриста — своеобразна жизненост, с елементи на стихийност, кипяща виталност. Това са предимно енергични характери, които нямат особена склонност към размисъл и съзерцание, към по-вгълбено, философско светоотношение, но са дейни, борят се за своите права, за интересите и разбиранията си. Обикновено те, особено положителните герои, са непосредствени и волеви натури, с буйно бликаща, макар и не особено богата на багри емоционалност. Несъмнено тук се отразяват типични черти на творческото своеобразие на Стоян Даскалов, на неговия художествен поглед. Даскалов възприема жизнените явления в тяхната пъстрота, в непрестанното им движение, макар често да не се замисля достатъчно върху техните причини, да не вниква по-дълбоко в скрития им смисъл. Оттук силните и слабите страни на творчеството му — жизненост, често живописност, непосредност, но недостатъчна вгълбеност, недостатъчна дълбочина и сила на художественото обобщение. Достойнствата и слабостите са твърде различно съотношение в различните произведения.

Стоян Даскалов е един от нашите белетристи с постоянен интерес към съвременния живот. Неговият буден, вечно жив художнически поглед, жаден за нови и нови впечатления, не може да се задоволи само с миналото, колкото и дълбоко да е свързано то с настоящето, каквито и жизнени богатства да съдържа. Това е голямо достойнство и в хармония с интересите на читателите, които жадуват да видят отразено нашето време в широките художествени платна на романа. И някои особености на творческата индивидуалност на Даскалов разкриват хубави възможности за изобразяване на характерни черти на нашата съвременност. Може да се каже, че бурният кипнеж на съвременния обществен живот, бързите преобразования в бита и отношенията на хората, динамичният стил на нашето време допадат на художествения „натюрел“ на Даскалов. Това е улеснило успехите му в романа като „Своя земя“ и „Мелината Липовански“, които несъмнено обогатяват нашите представи за едни или други съвременни явления. Но същевременно дълбочината на нашия съвременен живот остава недостатъчно разкрита в творчеството на белетриста, комуто недостига угълбеност и проникновеност на художественото мислене.

В романите на Гьончо Белев също се запознаваме с най-различни герои — една много пъстра галерия от темпераменти, характери, личности. И също така съзираме редица общи черти у тези толкова разнообразни хора. Героите на Гьончо Белев са например твърде разговорливи, общителни, лесно се сближават помежду си, леко завързват и приятелство, готови са веднага да си разкрият убежденията, обичат да влизат в спорове, много са впечатлителни и същевременно бързо изживяват всичко, често менят настроенията си и т. н. Такова впечатление оставят по-специално много герои от поредицата романи „Случки из живота на Минко Минин“. Тук намират, разбира се, отражение и някои обективни черти на живота — балканската фамилиарност и непринуденост, идейния кипез в младото българско общество след Освобождението, когато ускорените процеси на социално разслоение и силните и противоречиви чужди влияния се пречупват пъстро в съзнанието на хората и особено на интелегентите. Но за обяснението на това своеобразие съвсем не трябва да се пренебрегва и личността на белетриста. Не случайно Гьончо Белев акцентира върху определени черти на отношенията между хората, на общественния живот и духовната атмосфера от онова време — тях най-зорко вижда погледът му на художник. По-нататък своеобразието се създава и от начина на изображение, от това как авторът художествено отразява видяното в живота. Естествено, „какво“ и „как“ се намират в здраво, органическо единство и само условно, за целите на критическия анализ ние можем да разграничаваме едното от другото.

Гьончо Белев има жив и жизнерадостен поглед върху живота, привличан от пъстрото, приключенското, забавното. Ето защо той с такава охота рисува всевъзможни епизоди, приключения, „случки“. Неговите герои не само много говорят изобщо, но и непрекъснато разказват интригуващи преживявания, събития, произшествия. Писателят има влечение към ефектите, но не към величавите, грандиозните или помпозните и гръмогласните, а към лирично-сентименталните и забавно-хумористичните. Сякаш той непринудено и без особен подбор разказва пред насъбрани слушатели спомени, весели и тъжни „историйки“. В това съчетание на лирично-занимателна ефектност с непринуденост, делничност на разказа се крие една от най-характерните черти на авторския стил.

Тази непринуденост на разказа Гьончо Белев се стреми да постигне и чрез строежа и изобщо характера на фразата. Изреченията обикновено са къси, без много епитети и други словесни образи, мисълта се изказва стегнато, лаконично, без сложни литературни обрати. В интонацията и ритмиката долавяме своеобразна начупеност и неравномерност, характерни за човек, който говори, а не пише съобразно със строги и сложни литературни правила. Наистина на места (и не твърде рядко!) ние чувствуваме, че авторът се е стремил към лаконичност и раздвиженост и тогава представата за естествена устна реч се заменя от впечатлението за книжност. Но в най-сполучливите, най-„белевски“ страници ние не забелязваме усилията на белетриста.

Своеобразна е и емоционалността в творчеството на Гьончо Белев — пъстрокрила, лекоструйна, мимолетна. Авторът често описва тежък, нерадостен живот, но за разлика от писатели като Димитър Димов няма склонност към трагедийно изображение. Нерядко повествованието е тъжно, пропито с печал, но лека, скоропреходна, колкото и да е тежко събитието, което се изобразява. Подобни белези има и хуморът — лек, занимателен, макар на места да е дълбоко осмислен и изобличителен.

Някъде, за съжаление, той е празно-анекдотичен, повече или по-малко самоцелен.

Тези особености на стила намират израз и в характеристиката на героите. Гьончо Белев сякаш и не си поставя за цел да обрисова по-пълно своите герои, задоволява се само да набележи, да нахвърли техните образи и бърза да мине към нови случки и епизоди, които според него най-добре характеризират нравите, духа на времето, обществената атмосфера. Белетристът по-скоро щрихира, отколкото разгръща душевността на хората и очевидно предпочита пъстроцветния, па макар и не толкова углубен рисунък, пред проникновеното изображение.

Такъв стил крие, разбира се, и опасности. Лекотата на повествованието може да премине в лековатост, простотата — в опростеност, приключенските и емоционални ефекти — в празна занимателност и сантиментална жалостивост. В творчеството на Гьончо Белев тези опасни възможности са реализирани не на едно място. Но този стил си има и предимствата, които читателят ясно чувства. Всъщност всеки стил представлява единство на достоинства и недостатъци. Но съотношенията между положително и отрицателно са най-различни — според степента и своеобразието на таланта, разбран в неговия най-дълбок смисъл.

Стильот на Гьончо Белев не е от най-блестящите и дълбоките, страда от редица недостатъци, но има своя красота, своя прелест, която е изявена в най-хубавите творби на писателя. Той е пропит със специфична романтика — не величава и мощна, но все пак увличаща, поетична. Писателят се старае да долавя и художествено изразява духа, атмосферата, „аромата“ на епохата. За тази цел, между другото, той обръща особено внимание на идейните веяния, брожения, дирения в средата на интелигенцията и често успява да ги възкреси с поетична лекота и непосредственост. Наистина той не прониква като Емилиян Станев по-дълбоко във философския смисъл на тези идейни движения, но долавя социалното им съдържание живо, образно възсъздава емоционалната им атмосфера, с нейната романтична обогрениост. Когато Гьончо Белев е, така да се каже, на висотата на своя стил, той ни разкрива такива черти от безкрайно разнообразния, неизчерпаемо богатия живот, които другаде, в творчеството на други романисти не можем да открием. Тъкмо за това са необходими във всяка литература разнообразни индивидуалности — за да ни разкриват разнообразни истини за живота, различни художествени ценности. Всеки талант — по-голям или по-малък — дава нещо неповторимо, несътворимо от друго и затова е необходим за литературата. Стилните различия между отделните автори трябва да ни радват, защото те са сигурен белег за богата литература.

Колко различен е светът например в романите на Димитър Талев и Димитър Димов, макар и двамата да отразяват обикновено дълбоко правдиво жизнените явления, да изобразяват с проникновеност душевния живот на своите герои.

Ето — женските образи на тези двама високоталантливи писатели. Свообразието веднага се хвърля в очи. Димитър Талев набляга върху светлото у жената, изобразява поезията, красотата, чудесната сила на любовта; разкрива благородството на съпругата, майката, нейната жертвеност за благото на любимия, на семейството, на децата. Ния, Божана, Катерина, Иванка Руменова, Дона и т. н. — каква богата галерия от нравствено чисти, душевно светли женски образи, носители на високи добродетели, на дълбока човешка красота. И телесно грубата, глуповата

Стойна е душевно красива в жертвата си за любимия, за Лазар Глаушев, когото спасява от сигурна смърт. Дори у Султана, въпреки всичките ѝ тъмни и страшни предразсъдъци, има голяма нравствена красота. Животът на тази силна духом жена минава във вечни и неуморни грижи за семейното гнездо, за децата — без покой, без свои радости извън радостите на близките.

Други са женските типове на Димитър Димов. Авторът на „Осъдени души“ и „Тютюн“ също обича да рисува ярки и самостоятелни женски характери, но обикновено — разяждани от страсти, порочни. Такива са главните героини и на двата романа — Фани Хорн и Ирина. Те и загиват, опустошени духовно от своите пороци, от начина си на живот. Димитър Димов акцентира върху еротичното у жената, върху тъмните сили на пола. В неговите романи няма нито една по-светла, по-възвишена и чиста любов. Нежността и очарованието на жената почти липсват в тях, но затова пък е разкрита чудесно силата на страстта.

Разбира се, и у Талев, и у Димов има различни женски образи — и двамата са даровити белетристи и изобразяват многостранно живота. Но те обикновено наблягат върху определени черти на „женската природа“, имат свои предпочитания и в подбора, и в обрисовката на женските типове. Това е своеобразие, което обогатява литературата и ни дава възможност да надникнем по-дълбоко в различни страни на женската душевност, да опознаем повече женски характери.

Разликите в изобразяването на човека у Талев и Димов не засягат, естествено, само женските образи и по-специално любовния и семеен живот на жената. Щом пред нас са ярко оригинални автори, различията ще имат по-широк обхват, въпреки всички допирни точки в методологическо отношение, „неизбежни“ за двама челни представители на нашия съвременен роман. Съществени отлики има например в начина, по който Талев и Димов изобразяват положителните си герои — мъже и жени.

Въпреки че положителните характери в творчеството на Талев се отличават с голямо разнообразие и са обрисувани многостранно, те са общо взето по-цялостни, по-монолитни и по-обаятелни от положителните герои на Димов. У автора на „Железният светилник“, „Преспанските камбани“ и „Илинден“ има тенденция към създаване на идеални, в положителния смисъл на думата, герои, които са същевременно напълно реални: Ния, Лазар Глаушев, Дона, до голяма степен Вардарски и др. У Димов няма и следа от такава тенденция. Той набляга върху противоречията в душевността и на положителните си герои, в многообразието на тяхната характеристика включва обикновено и недостатъците им.

Във връзка с това представляват интерес и различията в изобразяването на революционерите и революционните борби. Тук не става въпрос за отликите, които произтичат от обекта на изображението — национално-възрожденските или антифашистките борби, — а за своеобразието на художествения подход и поглед. Димов обръща особено внимание на суровата неумолимост и трагичната жестокост на борбата. Талев в по-голяма степен разкрива поезията и мъжествената красота на революционната борба, без да отстъпва на Димитър Димов по сила на художественото внушение в изобразяването на суровата и тежка жизнена правда. Ето защо Талевите революционери са обикновено по-целеустремени и светли личности, по-силно ни завладяват с героичния си патос.

В революционната борба има, разбира се, и много трагизъм и той, намира ярко художествено отражение в творбите и на Димитър Талев

и на Димитър Димов. У Димов трагизмът е по-мрачно обагрен, тъкмо защото не е разкрита достатъчно героичната красота на борбата. Но в отделни сцени, като например смъртта на Шишко писателят е постигнал високи образци и на оптимистична трагедийност — така характерна за социалистическия реализъм.

Все пак другаде е силата на Димитър Димов, в друга област неговият талант се разгръща най-пълно, с цялото си своеобразие — в изобразяването на трагедиите на отрицателните и противоречивите герои. Ако в романите на Димитър Талев преобладава героично обагреният трагизъм, в романите на Димитър Димов има превес друг вид трагизъм, който условно можем да наречем сатиричен — според характера му. Авторът проникновено описва трагедиите, духовната разруха на герои като Борис Морев — силни, умни, способни, но егоисти, нравствено изродени представители на реакционните обществени сили, осъдени от историята на гибел. Той не опростява душевността на тези герои, разкрива ни я всестранно и това само подпомага художественото изобличение. С още по-голямо вътрешно предразположение Димитър Димов изобразява противоречиви характери като Фани Хорн или Ирина — нравствено затънали и духовно опустошени, но запазили някои чисти пориви на сърцето си, частици съвест, която просветлява от време на време погледа им за обществените злини, за покварата и античовешката същност на света, в който живеят и ги подтиква към самоанализ и самобичуване. Ние тъжим за тези умни героини, с богати духовни заложи, от които са останали само искрици, защото са изгаснали в тъмната и душна атмосфера на средата им. Разказът за тяхната участ нерядко ни трогва дълбоко. И същевременно не по-рядко ние се възмущаваме и негодуваме от техните помисли и дела. В изображението на тези герои своеобразно се съчетават трагедийните с изобличителните, сатиричните елементи. И именно в това съчетание се „таи“ един от най-характерните белези на стила на Димитър Димов и на творческото му своеобразие изобщо. Макар и най-общо, стилът на Димитър Димов може да бъде охарактеризиран като трагедийно-сатиричен.

Този стил има големи предимства и чрез него писателят е завоювал значителни художествени богатства за нашата литература, открил ни е нови области на човешката душевност, на живота. Но той крие и някои опасности. Така например, ако трагедийните елементи неуместно засенчат изобличителните, ще се накърни жизнената правда. Така се е получило на места — тъжната поезия, „сладостната печал“ на разрухата, на отчаянието, към която Димов има склонност, замъглява сатирата, създава впечатление за своеобразно опоетизиране там, където би трябвало да има изобличение. Тези слабости обаче, както и претрупаността на фразата, недостатъчната грижа за чистотата и яснотата на езика отстъпват на заден план пред психологическата дълбочина и драматизма на изображението.

В творбите на Димитър Димов ясно се откроява един от типичните белези на съвременния роман — драматизмът. Но колко се отличава драматизмът на Димов — със своя остър, ефектен, „открит“ характер — от съдържания драматизъм на Георги Караславов и Емилиян Станев, които отразяват живота с по-голямо художествено спокойствие, макар съвсем да не заобикалят развълнуваните му дълбини. Изобщо драматизмът в творчеството на нашите романисти е също така от твърде различно естество, тъй като преди всичко отразява различни страни

на обективния жизнен драматизъм. Разбира се, съвпадение на известни драматически черти, които идват от живота, може да има, но всеки истински талант изобразява всичко по свой неповторим начин. Ето например романите на Гьончо Белев, за които вече стана дума. Те също са драматични — отразяват живота в неговото революционно развитие, в неговите конфликти и сблъсъци. Другояче не може и да бъде в романи на социалистическия реализъм. Но техният драматизъм е лирически оцветен и, може да се каже, смекчен. Изобщо творбите на този белетрист са лирично обогатени.

Още по-силна лирична струя има в романите на Андрей Гуляшки. Авторът на „Златното руно“ и „Ведрово“ обръща особено внимание на емоционалната оцветеност на своите произведения. Той цени емоционалния ефект и се старае да го постигне. Гуляшки е често лиричен в изобразяването и на хората, и на обстановката, и на природата.

Да разгърнем „Златното руно“. Мечтателният юноша Исай, комуто липсват по-дълбоки жизнени впечатления и цели, започва да чувства душевна умора и пустота в своята удобна квартира: „Не ме радваше слънцето, което се смееше в прозорците, не чувах вятъра, който развяваше пердето. Всички цветове се сливаха в един мъртъв сив цвят, всички шумове потъваха и изчезваха в някаква всепопиваща, гъста тишина“.

Няколко реда за Лефтеровата гостна: „Колко приятно беше да се седи в тази тиха светая светих на Лефтеровия дом! Особено вечер, есенно време, когато навън вие лудият северен вятър и дъжд тропа по стъклата, а в камината весело пърпори кроткият огън, стъкнат от сухи дъбови дърва. . .“

Тома и Пантелей разговарят вечер в полето, до двуколката: „Белият кон тръсна глава и в тишината се изсипаха звуци, като че тихият вятър поръси земята с бели цветове. Високо на небето изгря едра сребърна звезда“.

В лиричната атмосфера обикновено се раждат и разцъфтяват образи. Стилът на Гуляшки е изпъстрен с доста словесни образи, различни видове „тропи“, и в това отношение той има сходни черти със стила на Димитър Талев. Понякога образите са доста условни — като в последния приведен пасаж. „Разсипаните“ звуци от звънчетата на коня се сравняват с бели цветове, ръсени от тих вятър, т. е. сравняват се слухови със зрителни впечатления. Това е поетическа волност, но несъмнено — красива. Или може би писателят е искал да наблегне върху мелодията на звънчетата и тихия пролетен вятър, който рони ябълков или вишнев цвят? И тук сходството не е твърде голямо, но, така или иначе, сравнението е пропито с нежна лирична красота.

Лиризмът, характерната емоционалност в творчеството на Гуляшки не са резултат само на един или друг „подбор“ на изразните средства. Техните извори се намират дълбоко в погледа на автора към живота, към изобразяваните явления. Андрей Гуляшки с особен интерес търси и умее да вижда чистото, светлото, дори жертвеното у човека. И своеобразната морална красота, която той открива у хората, съгрява неговото повествование с лирична топлина.

Положителните герои на Гуляшки са обикновено неспокойни, малко странни по характер и поведение личности, които са вечно недоволни, с устремен напред поглед — търсят смисъла на живота, радостта, щастието. Откриват ги в подвига, в скромния, но творчески труд за благото на хората. Писателят набляга не толкова на техния героизъм, на ду-

ховната им мощ, колкото на тяхното жертвено благородство или на благородната им жертвеност. Жертвеното и благородното — ето един от съществениите художествени прицели на Гуляшки в изобразяването на много и много положителни герои и източник на светли крилати емоции.

Положителните герои в романите на Гуляшки се отличават обикновено и с една изтънчена впечатлителност, душите им са вечно устремени към нови хоризонти и когато животът по-силно и дълго ги притисне, те изпитват вътрешно недоволство, обхваща ги някаква романтична тъга, умора и дори меланхолия. В художественото изображение това внася нови емоционални багри, които обикновено са в хармония със светлите, оптимистичните.

Гуляшки обича да рисува жертвеното, благородното не само у ярките положителни герои, но и у обикновените хора. Той умее да разкрие радостното, светлото, хубавото в дребните неща, в човешкото всекидневие. Душевната чистота привлича неговия поглед на художник, дори когато не е съчетана с богатство на ума и сила на волята. Всичко това създава особената задушевно-лирична атмосфера в неговите романи, които увличат и вълнуват читателя.

В произведенията на Гуляшки подтекстът играе значително по-голяма роля, отколкото в произведения на белетристи като Георги Караславов. Това е елемент на творческо своеобразие. Авторът разчита на емоционалната атмосфера, която носи художествената недоизказаност. Тази недоизказаност също допринася за лирическата обогатеност на неговото творчество. Гуляшки може поетически да загатва, като насочва умело въображението на читателя. В много случаи неговите недомлъвки ни вълнуват, подтикват ни към размисъл. И психологическата мотивировка в произведенията на този писател не се отличава, естествено, с обстоятелственост, не е от типа на мотивировката на писатели и като Георги Караславов, и като Димитър Димов. В нея обикновено има по-голяма условност и недоизказаност.

Своеобразието преминава в недостатък, когато съществени черти и прояви на характерите, душевните противоречия и конфликти остават неизяснени и затова са — повече или по-малко — неубедителни. До голяма степен тъкмо поради липса на задълбочена художествена мотивировка драматизмът на редица места в произведенията на белетриста звучи пресилено, а понякога преминава и в мелодраматизъм.

За това оказват влияние и сантименталните увлечения на писателя. Андрей Гуляшки е автор, който много обича да трогва, да разчувствува читателя. Оттук и подчертаната му склонност към благородното и жертвеното. И нерядко той пресилено създава благородно-жертвени ефекти. Тогава емоционалността придобива книжен оттенък. Сантименталниченето в литературата всъщност силно накърнява човешките чувства, отнема от тяхната жизненост, от истинската им красота. Заради временния ефект то жертвува от дълбочината и силата на художественото изображение.

Има автори, чието голямо желание да разхълцат читателите се базира на скептичното им отношение към стойността на истините за човека, за живота, до които може да се добере литературата, или на неверие в собствените им изобразителни възможности. Ако изображението няма необходимата проникновеност и яркост, за да завладее читателите с дълбочината и свежестта на образите, с тайните, които му разкрива за човешките души, то поне нека да бъде по-ефектно, сантиментално-затрогващо,

душещипателно, както казват русите, за да предизвика умиление — макар и мимолетно.

Гуляшки е талантлив писател и няма основание за подобни съображения. Неговите произведения и по-специално „Ведрово“ ни вълнуват преди всичко с художествените си богатства, с диренията и откритията на мисълта и въображението, а не със сантименталните си ефекти. И все пак в творчеството на писателя, в неговия стил има явни увлечения във външна ефектност, в красивост.

Действителната красота на художествената белетристична творба произтича преди всичко от дълбочината и жизненото пълнокръвие на повествованието. Колкото по-дълбоко и многостранно е изобразил живота писателят, толкова по-красива ще бъде неговата творба. Ако се накърни дълбочината и жизнеността на изображението, накърнява се и красотата му, до каквито и живописно-ефектни, занимателни и пр. похвати да прибегва авторът.

Стилно-езиковите търсения дават тогава хубав резултат, когато не замъгляват ни най-малко жизнената правда, а по своеобразен, присъщ на творческата индивидуалност на писателя начин я разкриват пред читателя.

Андрей Гуляшки всякога се е отличавал със стремеж към свой начин на изображение, всякога е дирил средства и форми, чрез които по свой път да стигне до сърцата на читателите, да ги развълнува неповторимо. Но не всякога търсенията на писателя са се увенчавали с успех. В по-ранните му произведения те имат нерядко самоцелна окраска. Ефектната красивост на стилно-езиковите изразни средства прикрива в редица случаи — без особен успех — липсата на по-дълбоки художествени прозрения. По-късно Андрей Гуляшки постигна по-голяма дълбочина, жизненост и непосредственост на своя стил. Наистина борбата му с разни видове стилови красивости го водеше неведнъж и до схематизаторски крайности, но, общо взето, тя чертаеше един възходящ творчески път към пълноценното изкуство на социалистическия реализъм. Романи като „Любов“ и „Златното руно“, а и повести като „Скъпоценния камък“ красноречиво говорят в много случаи за успешни и оригинални стилови търсения. Те са в пряка връзка с диренията на автора в ранните му романи — Гуляшки сякаш се връща към тях, но стъпил вече на по-здрава почва.

И все пак и в съвременните произведения на Андрей Гуляшки, и в най-значителната му творба — „Ведрово“ — се чувства на редица места книжна условност. Между другото писателят много прекалява с употребата на някои обикнати стилови похвати. Ако героят например се разчувствува и се просълзи — както честичко се случва, — писателят обяснява, че е от пушека, праха, вятъра или други атмосферни явления. Това е някога забавно, интересно, свежо, но когато се повтаря десетки и десетки пъти започва да досажда. Белетристът явно злоупотребява с подобен род „обяснения“ на душевните състояния и постъпките на героите. С такива ефектни иносказателни похвати той си служи понякога и тогава, когато е необходима задълбочена психологическа характеристика.

Това повторение на стиловите похвати, тази игривост, сантиментално-прочувствените ефекти и пр., които где повече, где по-малко „разкрасяват“ художественото изображение, имат книжни корени, причиняват се до голяма степен от недостига на дълбоки непосредствени впечатления и наблюдения. Когато жизненият запас на Гуляшки се поизчерпи, той започва да прибегва към умозрително повествование, „съгрято“ от сан-

тиментални емоции, изпада в тезисност и съчинителство вместо да освежи вдъхновението си, като загребе отново от първоизвора на всяко творчество. Ако се прибави и прибързаността в писането, ще стане ясно защо талантът на Гуляшки все още не може да се разгърне напълно. Но читателят познава все пак неговата сила от редица страници, глави, сюжетни линии и пр. в произведенията му. Например Георги Динков в „Любов“ и особено чокоите в началото на „Ведрово“ са изобразени с такава пластичност и простота, с такова богатство и художествена мярка, каквито рядко срещаме в съвременната белетристика. Ето защо и големите изисквания към Андрей Гуляшки са напълно основателни и реални.

Творческата индивидуалност кълни, развива се и цъфти само върху благодатната почва на жизнения опит, на дълбоките непосредствени наблюдения и впечатления. За да кажеш нещо ново в изкуството, трябва да вникнеш по свой път в нови страни, черти и пр. на едни или други жизнени явления, да видиш нещо ново в живота. Това е аксиома. Дори тези, които пишат на исторически теми, се нуждаят от богат жизнен опит, от многообразни и дълбоки жизнени впечатления, за да нарисуват ярко и правдиво образите от миналото. В пряка помощ на такива писатели се явява научната историческа литература, но ако те се осланят само на нея, ако прекарват времето си все в тишината на библиотеките и обръщат гръб на живота, който шуми край тях, няма да успеят художествено да възкресят миналото, няма да ги спаси и въображението, колкото и мощно да е то. Впрочем въображението отслабва, ако не се подхранва от разнообразни жизнени възприятия.

Умозрителността накърнява и дори убива своеобразието — ако вземе големи размери. Непосредствените наблюдения и впечатления стимулират оригиналността. Класиците прекрасно са съзнавали тази истина. Ето например какво пише Короленко в писмо до Е. Н. Чириков: „И аз, и Вие сме на мнение, че проституцията е печално явление и че не всякога са злодеи тези, които хвърлят деца в трапа, и ако ние двамата трябва да пишем на тази тема, без да знаем н и к а к в и живи примери (вземам крайност), твърде е вероятно нашите съчинения да излязат много сходни едно на друго, защото ще се въртят около положенията, дадени от отвлечената тема. . . . А когато двама души, даже със съвсем сходни убеждения, имат работа с жив „обект“, много рядко тяхната оценка ще бъде еднаква. Тук има много по-голям простор за личните особености на двамата“. (Русские писатели о литературном труде, т. III, стр. 609). И Короленко заключава, че когато в произведението преобладават конкретните представи, дошли от живота, много по-ярко ще се открие оригиналността на автора, отколкото в съчинения, написани на отвлечени теми, по схема (пак там). Тези именно „конкретни представи“ са и най-доброто средство за предпазване от примамките на маниерността, на съчинителството.

Стара истина е, че богатството на въображението, на стила не изключва простотата. Напротив, обикновено то прекрасно се съчетава с нея в големите образци на литературата. Така е например в много и много творби на класиците на критическия реализъм. Това е огромно предимство на художествената литература — да бъде ясна, проста, непосредствена и същевременно — богата, многообразна дълбока.

Разбира се, стиловата простота е мъчно постижима, идва обикновено в резултат на дълги търсения, на изживени творчески мъки, на художествена зрялост, когато погледът на писателя става бистър, зорък

и мъдър, и животът се отразява в него като небесната синева във водите на планинско езеро. Без такава зрялост усилията към простота водят често до опростеност и беднота — както ни учи литературният опит. Ето защо литературната критика трябва да бъде внимателна в съветите си за простота — особено към младите, творчески незрелите. Но тя не трябва да прави никакви концесии на изкуствената сложност, на оригиналниченето и съчинителството.

Маниерността никога не е предимство, каквито и остроумни и външно блестящи да са похватите, чрез които се „постига“. А истинската художествена простота е огромно предимство, макар и някои гениални произведения да не я притежават — тяхната стилова сложност обаче в никой случай не е изкуствена, съчинителска.

За да се постигне поетическа простота на изображението, е необходимо преди всичко остро чувство за мярка, което предпазва от самоцелни изобразителни увлечения, от претрупаност на изразните средства, от външни ефекти и т. н. Такова изострено чувство за мярка притежава например Емилиан Станев. Има го и Людмил Стоянов. Затова, между другото, те пишат така ясно и просто и същевременно са писатели с ярко изразени творчески индивидуалности.

Просто и оригинално — така може да се резюмира с две думи впечатлението, което оставят страниците от недовършения автобиографичен роман на Людмил Стоянов „Детство, младост и война“¹. Стилът на творбата се отличава с една прозрачна ведрина, с чистота и свежест. Авторът е пестелив на изразните средства, лаконичен, обича късите изречения, често — без глагол. В тази простота и съдържаност се крие поетическа прелест: „Отварям очи, вече е съмнало. Тихо, спокойно. Високо небе, чисти, стройни борове, пъстра поляна, свеж въздух. Срецините върхове горят, обжарени от слънцето“.

В изображението на писателя преживяното е очистено от излишни подробности, кристализирало е в ясни и стройни форми — сякаш потокът на времето сам е измил всички ненужни утайки и наноси. Това е, разбира се, илюзия, както става съвсем очевидно на отделни места, където има едни или други художествено неосмислени моменти. . . Тази лаконичност и пестеливост е резултат на умел художествен подбор, в нея намира израз голямата езикова художествена култура на белетриста.

Людмил Стоянов е интелектуален писател — неговите произведения са осмислени и целенасочени от една жива и остра художествена мисъл. Същевременно хубавите му творби са пропити с многобагрена, нюансирана, макар и съдържана емоционалност. Така е и в „Детство, младост и война“. Повествованието няма нито капка сантименталност, така привлекателна, когато се говори за детството и младостта, но то е одухотворено от свежа и избистрена поетическа емоционалност. Дори в по-лиричните моменти писателят се предпазва от излишния, но съдържаното чувство ни вълнува, буди трепет в душите ни — като далечния шум на гората преди да е долетял до нас вятърът. Ето например как авторът описва първия полъх на настъпващата пролет: „През нощта ме събуди странен шум. Вън мълвеше тих вятър, някак подмолно, крадешком. Нощта беше ясна и през голите клони на дърветата нацърбеният месец препускаше между разкъсани облаци. Къде бързаше? Шумът на дърветата в градината напомняше шума на далечна, буйно придошла река.“

¹ Имам предвид печатаното в „Избрани творби“, 1958 г.

Излязох на чердака. Студените нощи бяха минали, въздухът беше топъл и мек като кадифе. Някакво странно възбуждане ме изпълни, тревога, смътно желание за нещо непознато и неவிждано, далечно“.

Зрелостта и мъдростта носят известно спокойствие в погледа върху живота, в начина, по който се възприемат жизнените явления. Някакво поетическо спокойствие има и в произведението на Людмил Стоянов. Но същевременно повествованието е пропито с напрежение, с драматизма на описвания живот. Дори чрез погледа на детето авторът е успял да даде широка картина на времето — с неговите характерни жизнени противоречия и сблъсъци. Той е проявил голямо майсторство — запазвайки своеобразието на детските възприятия, е постигнал многостранност на художественото изображение. Идейността произтича от непосредствените и жизнени образи, които не се хвърлят веднага в очи, а постепенно се открояват в нашите представи, от правдивото и ярко, но без особено заостряне описание на събитията и случките. Семейството избягва от Турско, за да заживее свободно и щастливо в България, а животът го притиска, души, измъчва и то е нещастно. Измамна се оказва свободата в младата българска държава.

Истините за живота писателят ни внушава непринудено, непосредствено, действително с голямо чувство за художествена мярка. Той е намерил и съответния тон и ритъм на речта — съдържани, изпълнени с вътрешна динамика, която начупва изреченията, съкращава фразите. Тонът и ритъмът на речта също влизат в творческото своеобразие и са важен елемент на стила на едно или друго произведение. Всеки талантлив белетрист знае как рухва заприщият поток на повествованието, когато най-после попадне в тон — съобразно със замисъла, с обекта на изображение, с характерните черти на творческата индивидуалност и пр.

Като четем „Детство, младост и война“ ни облъхва нещо много родно, близко, скъпо, дори ако не сме имали никакъв досег с времето, за което се разказва. Българска атмосфера изпълва страниците на произведението, български герои живеят в тях. Това е стил дълбоко народен по съдържание и форма, с ярък национален колорит. За неговата народност много допринася тъкмо простотата, яснотата, достъпността на изображението. Всички стилове, които можем да определим като народни, са прости, ясни и лесно достигат до сърцата на читателите. Стига простотата да се съчетава с дълбочина и богатство на художествения поглед.

Характерни стилови особености на „Детство, младост и война“ ние разбира се, откриваме и в по-ранните произведения на Людмил Стоянов след неговата решителна еволюция към реализма, след дълбокия, макар и постепенен прелом в творческото му развитие. Ето например „Холера“, най-яркото произведение на писателя, донесло му световна известност, също се отличава с такава лаконичност и сгъстеност на рисунка, с кондензираност на творческата мисъл. Но тук авторът повече заостря и хиперболизира, изображението е изпъстрено с повече и по-резки контрасти, на места в него се съчетават своеобразно художествената публицистика и белетристика. Стилът тук притежава по-голяма вътрешна сила, а в „Детство, младост и война“ е по-избистрен.

Такива различия са напълно естествени. Стиловото единство в творчеството няма нищо общо със стилово еднообразие, което е всъщност безстилие или води до безстилие. Талантливият писател е не само единен, но и многообразен в стила си, той е не само своеобразен, а и разностранен.

разнолик в хубавия смисъл на думата. Истинският творец е винаги верен на себе си, на своя начин на изображение и същевременно — различен, нов, защото вниква в нови черти и страни на живота, които дават отражения в изобразителната му система, защото погледът му непрекъснато се обогатява и все нови и нови художествени идеи вълнуват ума и сърцето му.

Ето например две произведения на един автор — повестите на Емилиян Станев „Крадецът на праскови“ и „В тиха вечер“. По-наблюдателният читател непременно ще забележи и в двете едни или други черти на творческото своеобразие на белетриста, ще долови единството на техния стил. И в двете повести се откроява познатият ни дълбоко емоционален и същевременно много точен и ясен рисунък на белетриста. Може да се каже, че дори и метафорите са не само емоционално богати, но и точни, макар че по самия си характер метафората не гони точност. Нощният дъжд поръсва земята „с тих шепот“, дневният летен въздух, след като стихва вятърът, е изпълнен „с уморена и кротка светлина“, в лунната вечер сенките на дърветата стоят „неподвижни и леки“, а пътят се белее „самотно“.

В обикновения говорим език има не малко метафори. Всички казват като писателя „лека сянка“. Но във всекидневната реч обикновено не се казва „уморена и кротка светлина“, „ласкаво небе“ и пр. Емилиян Станев, като всички талантиливи писатели, излиза от живата реч, която крие в себе си много възможности за метафоричен израз и използва умело тези възможности, служи си майсторски с преносното значение на думите — тъй въжно в художествената литература. Същевременно неговото изображение е удивително точно.

И в двете си повести писателят е проявил прекрасния си усет към верния детайл с големи изобразителни качества. Колко много допринасят например за характеристиката на ординареца такива подробности като потните му и жълти длани, превитите му рамене, отблъскващия му тил, обрасъл с рядка коса. Или за характеристиката на полицейския началник от „В тиха вечер“ — големият му, смешно надебелен накрая, безобразен нос, който той попипва с два пръста, и малките мустачки под него. Тези на пръв поглед отделни сполучливи похвати засягат нещо главно, съществено в художественото изображение на Емилиян Станев: умението да се върви от малкото към голямото, да се постига художествено обобщение чрез дребното и незначителното — във фабулата или в характеристиката на отделните герои.

Голямата общност в стила на двете повести не изключва различията. Преди всичко в „Крадецът на праскови“ има по-голямо, прекрасно единство на съдържание и форма — като във високите образци на нашата класика. Творбата ни завладява със своата чудесна завършеност, сякаш е писана на един дъх. В нея е заблестял с особено чиста светлина талантът на Емилиян Станев. В повестта „В тиха вечер“ единството на съдържание и форма не е така съвършено, творбата не е така хармонично изваяна, сякаш изляна, стилът не е така кристално избистрен.

Но това са различия, които произтичат от степента на художественото умение или на вдъхновението, което не е равномерно. По-важни в случая са отликите, които се дължат на замисъла и обекта на изображение. И двете творби са дълбоко емоционални, но стилът на „Крадецът на праскови“ е по-задушевен, по-топъл и прочувствен, а на „В тиха вечер“ — по-мъжествен и сдържан. И това е естествено: в центъра на изображението на първата повест се намира една силна, трагично завър-

шила любов, а на втората — преживяванията на комуниста, който избягва от лапите на врага и смъртно ранен се добира до партизаните. За пръв път в творчеството на Емилиян Станев се появява такъв герой — революционер-комунист. И това, естествено, внася нови черти не само в метода, а и в стила на писателя. Сякаш гласът, интонацията на героя зазвучава в цялостното художествено изображение. В края на повестта има ярки нотки на революционна романтика — призивна и светлоструйна, непозната дотогава в творчеството на белетриста. Героят е смъртно ранен, положението му е трагично, но душата му е изпълнена с вяра и светлина, които озаряват и съдържанието, и формата на разказа.

Като четем „Иван Кондарев“, ние отново заживяваме в примамливия свят на този зорък, светъл и мъдър художник. И тук, с някои изключения — поетическа яснота и точност на изображението, пестеливост на изразните средства, удивително майсторство в детайла и т. н. Но в романа, съвсем естествено, изображението се отличава с по-голям размах, с още по-голямо разнообразие. Многоликият живот със своите светлини и сенки, с върховете и бездните си, с красотата и грозотата си се оглежда ясно в повествованието. И това е наш, български живот в българско провинциално градче след Първата световна война, в навечерието на големите събития. Националният колорит и изобщо народността в творчеството на Емилиян Станев са намерили най-ярък израз именно в романа. При това ярката народност на изображението тук се съчетава с прозорливост на погледа и мисълта, които проникват дълбоко в идейния свят на героите — по-дълбоко, отколкото в ранните произведения на писателя. А това, естествено, внася нови багри в неговия стил, който тук е по-вгълбен.

Стилът на „Иван Кондарев“ е не само ярък и вгълбен, но и многообразен в своето единство. Един е той в обрисовката на Костадин Джулуна — по-уравновесен и плавен, друг е, когато писателят рисува Колю Рачиков — по-раздвижен и начупен. Както споменах по-горе, Емилиян Станев обикновено изобразява своите герои отдръпнат малко настрана. А тук в неговия глас се преплита гласът на героя. Колюви думи, изрази, обикновено обградени в кавички, изпъстрят повествованието. В тона зазвучават по-интимни нотки — съвсем естествено, защото героят е много близък на автора.

Характеристиката на Колю е интересна и от друга гледна точка — в нея на различни места се преплитат и своеобразно съчетават смешното и печалното, комичното и тъжното. Авторът обича този мил юноша, чиято душа кипи от високи и наивни, красиви и смътни пориви, любовта му се, съчувствува му и същевременно го иронизира. Това е особена, любовна ирония, каквато не може да срещнем в произведенията на други съвременни белетристи. В нея няма нито капка сарказъм. Но това не значи, че ѝ липсва какъвто и да е критически елемент. Чрез нея писателят прекрасно осмива разните индивидуалистични, модернистични и пр. увлечения на дребнобуржоазни младежи като Колю от онова време.

Едни и същи моменти от художественото изображение на Колювите душевни полети, бури и терзания будят у читателя и красиви поетически емоции, и скръб, и усмивка. Понякога Колю преживява наистина дълбоко трагични минути. Например — в нощта, когато става свидетел на убийството на лекаря, след като преди малко е преживял наивни и чисти любовни надежди и мечти. В душата му се преплитат сложни, и болезнени, и възторжени размисли за живота и любовта, а баща му го посреща с удар по главата и ругатни. Ние дълбоко съчувствуваме на покрусеното

за своето достойнство, разтърсвано от плач момче и същевременно ни разсмива фигурата на бащата, който налита разсъблечен като призрак върху сина си, брутално прекъсва неговите момчешки поетични и философски размишления, а после дълго и поучително ораторствува в тъмния салон „влачейки по голия под развързаните връзки на белите си гащи“.

Не са много сцените в нашата съвременна литература, които будят едновременно и скръб, и смях у читателя. Изобщо съчетанието между смешното и тъжното, между комичното и трагичното, с многобройните им оттенъци, не се срещат често в творчеството на белетристите. А тъкмо белетристичните жанрове и особено романът — както ни учи световната класика — дават прекрасни възможности за голямо разнообразие и в тази насока. Разбира се, не всеки писател е творчески предразположен към съчетание на трагедийното с хумористичното изображение, на различни естетически „категории“. Тези, които по-силно обичат да заострят, в чийто стил преобладават контрастите, а полусенките и полутоновете не намират широк прием, подобни преливания не се срещат често. И това е естествено. Но в литературата като цяло преливанията, съчетанията от такъв характер са много необходими, защото без тях отразеният живот би изгубил неизмеримо от своето духовно богатство.

Всеки писател се стреми да има свой глас в литературата, различим между всички останали. Това е основен въпрос на неговата литературна участ. За да изяви себе си писателят, разбира се, трябва да бъде преди всичко искрен. А за да бъдеш искрен в изкуството се изисква, между другото, и смелост. Нали у художника винаги може да възникне съмнението — а достойно ли е съкровено в душата ми за погледите на многобройните читатели? Не е ли по-добре да се затаят твърде личните неща, като се заменят с общоприети? С такива задръжки лесно може да се нагази в шаблона. И все пак не са ли някога те основателни? Ами ако съкровено е наистина твърде незначително, дребничко, бледичко? Това просто означава, че авторът е без талант и тогава чуждите образци не могат да му помогнат. Не всеки може да бъде на първите места в литературата, но съкровено, неповторимото, своеобразното у всеки действителен талант е повече или по-малко обществено значимо. И то трябва да бъде максимално изявено в усилията му да постигне художествените истини.

Колкото по-щедро „раздава“ себе си писателят, толкова по-големи ще са художествените богатства, които ще създаде. Но щедростта в „самоявяването“ трябва да бъде придружена със самокритичност в работата, с художествена мярка в рисунъка. Литературата изисква действително много. Който прекрачи нейния праг, ще изпита, покрай творческите радости, много тревоги, съмнения, мъки. Ето защо тя не е подходящо поприще за слабия духом, дори когато той не е лишен от някаква дарба.

Творческото своеобразие не е самоцел. То е необходимо за художествената картина на живота и обществото, която ни дава литературата. Животът е изумително многостранен и за неговото изобразяване са необходими много и много своеобразни таланти. Пълноценното своеобразие се намира по трудните пътища към все по-дълбока и по-дълбока художествена правда. Дирейки преди всичко правдата, писателят ще намери и себе си, своя „глас“. А ако е загрижен главно да бъде своеобразен, той ще се изкушава от разни книжни похвати, от маниерността

и трудно ще достигне и до истината, и до оригиналността. Опасността от съчинителство постоянно ще висне върху него и може и да го погуби.

Творческото своеобразие и по-специално стилът не могат да разцъфтят в стайна хладина. Те се нуждаят от слънцето и въздуха на живота извън кабинетните стени, макар упоритият труд с перо в ръка да е необходимо условие за художествено майсторство. Ако писателят гледа света през прозореца или газии само в плитчините на живота, а не смее да се гмурне в неговите развълнувани дълбини, талантът му ще закрее, ще се обезцвети.

Само трайни и многостранни връзки с живота дават храна на въображението, възможност пълно да се изяви творческата индивидуалност. А какъв живот ни предлага нашата съвременност — немислим в миналото и по богатство, и по целеустременост. Стилото разнообразие в нашата съвременна литература черпи, несъмнено, живителни сокове от този нов, сложен и бурно устремен в бъдещето живот. Между другото той много помага за очистването на стари наслоения и в погледа, и в похватите на авторите. Несъмнено е например, че за избистрянето и по-дълбокото осмисляне на стила на белетристи като Андрей Гуляшки и Павел Вежинов много допринесе не само съветската литература, а и нашата съвременност. Всъщност школата на живота е решаващата. И върху стила на писатели, които пишат на теми из миналото, съвременният живот оказва своето дълбоко и благотворно въздействие. Красноречив пример е творчеството на Димитър Талев след народната победа, в което настъпиха съществени промени не само от методологическо естество. Стилът на писателя много се вгълби и избистри.

И все пак поради несъмнените дълбоки връзки на стила с обекта на изображение новият живот по-пряко ще оказва въздействие върху стила на онези писатели, които пишат на съвременни теми. Жалко, че едни от най-талантливите белетристи са обърнали все още поглед предимно към миналото.

Колкото нашата литература по-многостранно изобразява съвременния живот, толкова повече ще се обогатява и разнообразява в стилово отношение. Това е другата страна на въпроса, че индивидуалните стилове са необходими за отразяване многообразието на живота. Тук има дълбока диалектическа взаимна зависимост.



ЕМИЛ ПЕТРОВ

ПО ПЪТЯ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

I

...Толкова много книги са отрупали масата ти — цяла една библиотека е пред теб! В тия книги е събран петнадесетгодишният творчески труд на поети от няколко поколения. Никога в миналото нашата поезия не е била така поройна, никога в миналото тя не е познавала да са излизали за срок от 15 години толкова многобройни поетически произведения от толкова многобройни автори.

И колко хубаво е, прелиствайки в тишината на нощта страниците на тия книги, да виждаш как в не малко от тях свети златото на една нова поезия, родила се, израснала и развиваща се неделимо от новия, социалистическия живот на страната ни, колко хубаво е да чувствуваш живия пулс на тая поезия в произведенията, които с успех издържат строгото изпитание на времето!



„Това ще бъде свободна литература, защото не користта и не карьерата, а идеята на социализма и съчувствието на трудещите се ще привличат нови и нови сили в нейните редове. Това ще бъде свободна литература, защото тя ще служи не на преситената героиня, не на скучаещите и страдащи от затлъстяване „високопоставени десет хиляди“, а на милионите и десетки милиони трудещи се, които съставляват цвета на страната, нейната сила, нейното бъдеще.“

Това революционно прозрение е направено от Ленин през 1905 г. — преди повече от 54 години! По-късно то бе потвърдено блестящо не само от практиката на съветската литература, но и от живия опит на литературите на всички народи (в това число и на българския народ), които взеха съдбите си в собствените си ръце и изграждат социалистическия обществен строй.

9 септември 1944 г. — тая най-голяма и окончателна победа на нашия народ в неговата многовековна история — постави началото на социалистическото обществено развитие на страната ни и с това породил обективните предпоставки за създаване на една нова, истински народна литература, неделима част от която е творческото дело на съвременните български поети.

Революционният деветосептемврийски взрив издигна българската поезия във вярната, мечтана в миналото, орбита на развитие. Цялото

15-годишно съществуване на новата ни поезия категорично говори, че тя се е освободила веднъж за винаги от властта на „кесията с пари“, че служи не на преситената героиня, не на превърналия се в хищен капиталист бай Ганю, а на милионите освободени хора на труда, на кръвните интереси на нашето социалистическо преустройство, на комунистическото възпитание на народа ни.

Новата, преустройваща се на социалистически основи действителност в страната ни постави огромни, невиждани в миналото задачи пред поезията.

„За да се възпроизвежда поетически действителността — пише Белински в една от своите статии — не е достатъчно само природен талант: нужно е още под ръката на поета да има поетическа действителност.“

За нашите най-добри поети „поетическата действителност“ преди 9 септември 1944 г. се съдържаше в недоволството и протеста срещу задушата на буржоазния обществен ред. Тогава тая „поетическа действителност“ доби най-светлия си и върховен израз в мъжествената борба на комунистическата партия. След народната победа пред очите на нашите поети се разкри нова „поетическа действителност“ — разкрепостените творчески сили на народа, неговата устременост напред по пътя на социализма, кълновете на новата човешка душевност, новите мисли и чувства на хората, които, променяйки живота, променяха и себе си.

Пред лицето на тия задачи, на тая нова, променила се „поетическа действителност“, на това ново съдържание на живота много оръжия от арсенала на поезията се оказаха остарели. Животът властно изискваше превъоръжаване на поезията ни, изравняване на нейната линия с линията на времето. Така свършено спонтанно, като необходим резултат от развитието на живота и литературата ни, социалистическият реализъм стана основен творчески метод на поезията ни. Той не бе приготвен в ретортите на догматическото мислене, както грачат някои врагове на социалистическата литература. До него стигнаха самите поети, съзнавайки несравнимите му исторически предимства, съзнавайки, че никой друг творчески метод не би могъл да им разкрие такива творчески възможности, каквито той им разкрива. Социалистическият реализъм заживя в творчеството на нашите поети не по силата на някакъв диктат, а като естествен идейно-естетически плод на тяхното желание да бъдат верни на своя народ, да служат с книгите си за победата на социализма в живота, с други думи — на желанието им да създават истински правдива и истински народна поезия.

Когато проследяваме развитието на нашата поезия в годините след 9 септември, не може да не ни направи впечатление, че чертите на нейния нов облик кристализираха сравнително бързо и сравнително безболезнено. Това в никакъв случай не означава, че литературният процес в тая област е протичал идилично, безконфликтно и гладко, без вътрешни противоречия. Такива противоречия, такива трудности и отклонения от правилния път са налице и ние не бива да ги премълчаваме, не бива да забравяме за тях. Но когато очертаваме цялостния облик на новата ни поезия, основния поток на нейното развитие, би било слепота да не видим, че тя не изживя никакъв дълъг и труден период на блуждаене, на мъчително търсене на верния път, че тя — става дума за нейните основни творчески сили — се устреми по тоя верен път още с първите си крачки. Всичко това не изключва обстоятелството, че развивайки се по този верен път, нашата поезия се превъоръжаваше творчески, умно-

жаваше и изостряше своето оръжие, укрепваше и усъвършенствуваше своя творчески метод, за да може да осъществява по-добре и с по-голяма сила своите задачи. Всичко това също така не изключва обстоятелството, че някои наши поети трябваше да преживеят сериозно идейно-художествено преустройство в творчеството си, да намерят нова идейно-естетическа основа, върху която да градят своите стихове.

Не отговаря на действителността твърдението, че в развитието на литературата ни и по-специално на поезията след 9 септември 1944 г., преди укрепването на социалистическия реализъм като основен творчески метод е имало период на някакъв „друг“ реализъм като основен творчески метод. И това не е трудно да се види, ако се държи сметка за основната линия в развитието на поезията ни, а не само за някои странични, второстепенни явления. Няма да е пресилено, ако се каже, че чертите на новата ни поезия като поезия на социалистическия реализъм се откриха още в първите години след 9 септември, за да се задълбочават и разширяват в по-нататъшното творчество на поетите. И това несъмнено е една извънредно ценна особеност, творческо завоевание, без изискването и разбирането на което много неща в днешната ни поезия не биха станали достатъчно ясни. Зад тая особеност на литературното ни развитие се крие не капитулацията на поетите пред „комунистическия диктат“, както злобно клеветят враговете, а обстоятелството, че нашата поезия бе вътрешно подготвена, вътрешно узряла, за да се заеме спонтанно с разрешаването на новите задачи, които освободеният народ и променилата се действителност поставиха пред нея.

В това отношение решаваща роля изиграха три фактора.

Преди всичко, нека още веднъж отбележим, че нашата поезия от миналото се отличава с дълбоките си и жилави корени сред народния живот. Известно е, че най-добрите ни поети умееха да бъдат ярки и талантлив изразители на народните вълнения, да бъдат близо до сърцето на своя народ. Тая жизненост, реалистичност и земност е характерна за основната бразда в развитието на поезията ни, това е нейната главна и най-трайна традиция. Тая традиция живее с особена сила дори в творчеството на най-противоречивите ни и сложни поети. Тая неумираща традиция, непрекъснато подхранвана от освободителните и революционни борби на народа ни, воюваше успешно против проявите на реакцията и декадентството в литературата ни и не им позволяваше да пуснат нашироко умъртвяващите си пипала в поезията ни.

Великите реалистически, демократически и революционни традиции на поезията ни бяха продължени и развити на нова, по-висока степен от поетите, които свързаха своето творчество с борбите на работническата класа и трудовите селяни. Голяма е заслугата на нашата комунистическа партия, която възпита в редовете си внушителен брой писатели и поети за една такава малка страна като нашата, оставили светли, незаличими дири в литературата ни. Още при първите си стъпки на историческата арена партията имаше под червеното си знаме вдъхновението на ветерана на пролетарската ни поезия Д. И. Полянов. По-късно свързването на комунистическото движение с литературата даде най-ярките резултати именно в областта на поезията. Не случайно в нашата литература, за разлика от някои други литератури (напр. руската литература), социалистическият реализъм се породил най-напред, бе творчески открит в поезията. Христо Смирненски, поетът на огнените гриви, поетът на неудържимия настъпателен революционен патос, спой в неделима сплав пламения реализъм

на поетическото си вдъхновение с великите, победоносни идеи на социализма и с това стана основоположник на социалистическия реализъм в литературата ни.

Борбата на нашата партия предизвика силен отзвук в творчеството на Гео Милев и Христо Ясенев, пораждайки дълбоки, качествени изменения в него.

Макар и не за дълго време, под влиянието на тая борба се намираха и поети като Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников и тъкмо тогава те написаха едни от най-добрите си стихове.

Върху гребена на новия революционен подем и под крилото на партията се роди през 30-те години поезията на Христо Радевски, Младен Исаев, Николай Хрелков, Крум Кюлявков, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Крум Пенев, Пантелей Матеев и др. Тяхното творчество, проникнато от дух на комунистическа партийност, умножи успехите на революционната ни социалистическо-реалистическа поезия. Върху позициите на тая поезия твърдо застана и Людмил Стоянов, след като скъса решително с предишната символистическа насока на стиховете си.

Под благотворното влияние на комунистическата партия се намираха и поетите Мария Грубешлиева, Николай Стайков, Иван Бурин, Александър Муратов и др.

Нашата партия следеше внимателно и подпомагаше бащински първите поетически изяви на съвсем младите Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Геров, Божидар Божилов, Радой Ралин и др.

Антифашистката борба на народа ни под ръководството на комунистическата партия влияеше положително, предпазващо, макар и косвено, и върху редица поети, които като граждани и творци не бяха свързани с тая борба, но се стараеха да останат верни на изначалните, реалистически традиции на литературата ни.

В годините на най-ожесточената схватка на народа с монархо-фашистката диктатура Никола Вапцаров, поетът, който бе плът от плътта и кръв от кръвта на комунистическата партия, написа своите безсмъртни стихотворения и с тях отбеляза ново, върхно постижение на социалистическо-реалистическата ни поезия.

Когато говорим за развитието на социалистическия реализъм като едно мощно направление в поезията ни преди 9 септември 1944 г., специално трябва да подчертаем, че укрепването на тоя нов творчески метод в стиховете на редица поети е немислимо без най-плодотворното влияние, което оказваше върху тях богатият опит на великата съветска литература. Щастливото обстоятелство, че в нашата поезия още преди народната победа израснаха и се оформиха ярки представители на социалистическия реализъм, някои от които имат световно значение, се дължи в голяма степен и на творческото учение от най-добрите образци на съветската литература, специално на съветската поезия. Няма никакво съмнение, че благодарение на творческия опит на съветската литература нашата поезия си спести много лутания, много погрешни стъпки, много напразни усилия. Което, разбира се, не означава, че тя прие на готово социалистическия реализъм, сервиран отвън, че престана да търси, творчески да се безпокои, да прави смели поетически експерименти. Социалистическият реализъм бе „изстрадан“, бе творчески открит и от нашата литература, от нашата поезия. Но несравнимо по-богатият и натрупан вече опит на съветската литература позволи на нашите поети, които се учеха от него, с много по-голяма увереност да тръгнат по правилния път, да насочат

своите творчески усилия и поетически търсения във вярната посока. Какво означава това в творческата практика ни показват най-добрите стихотворения на Хр. Смирненски, Никола Вапцаров, Христо Радевски, без да се изреждат имената на всички показателни в тая насока поети.

В годините на фашисткия гнет нашата прогресивна поезия, заедно с народа ни, бе окована, бе инквизирана, бесена и разстрелвана, но тя продължаваше да живее. В затворите, по концлагерите, по пътеките на партизанското движение нашата революционна поезия бе отново и неотстъпно рамо до рамо със своя борец се народ. Тя бе оръжие в борбата, тя вдъхновяваше участниците в тая борба, възпяваше близката победа над врага. През тия кървави и решителни дни загинаха поетите Никола Вапцаров, Цветан Спасов, Христо Кърпачев, Иван Нивянин и др. Но въпреки големите и непрежалими жертви, поезията ни бе на своя боеви пост.

И когато революцията на 9 септември изгря победно над измъчената ни родина, поезията отново бе в първите редици на ликуващия народ. За тая революция цял един голям отряд от закалени в борбите на партията поети можеше с пълно право да извика: „Това е нашата революция!“ Поезията ни бе отново в боева готовност, тя смело пристъпи към новите си задачи. И — което е особено важно — тя самата бе воювала за тия нови задачи, имаше политическото, морално и поетическо право да си постави такива именно задачи или, с други думи, бе вътрешно подготвена и зряла, за да се справи с тяхното осъществяване.

★

В нашите души никога няма да се заличи споменът за ония славни септемврийски дни. Ние можем да бъдем горди със съзнанието, че сме били техни съвременници. Те ще останат завинаги в нашата памет не само като един велик исторически прелом в съдбата на народа, но и като най-светли и благородни моменти от душевната ни биография. Как може да се забрави оная неповторима, пролетна атмосфера на всенародно ликуване от извоюваната свобода, великата радост на народа-гигант, който бе счупил ръждясалите вериги на вековното си робство и опиянен от свободата пристъпване към историческото си творчество!

Тия събития могат да се разглеждат от различни страни. Тук аз искам да подчертая два момента от тяхната характеристика, които са особено съществени за поезията. Струва ми се, че през ония паметни септемврийски дни ние с най-голяма и най-сгъстена сила, в най-широк жизнен мащаб можахме да почувствуваме — няма да е пресилено, ако се каже — можахме да видим своя народ като действащо лице в историята. И от друга страна — с най-голяма сила, с една ликуваща категоричност и острота на преживяванията, ние можахме да почувствуваме колко дълбоки са връзките на отделната личност с народа, колко велико е щастието да бъдеш макар и малка, но неделима частица от раздвижилите се гигантски вълни на народното море, колко велико е щастието да усещаш как неудържимият вятър на това бушуващо море, наситен с озона на революцията, пронизва цялото ти същество и поражда непобедими сили в теб.

Под знака на тия чувства, преминали в мисли, и на тия мисли, преминали в чувства, се роди и новата ни поезия.

Нейният глас звучеше от страниците на вестниците, от танковите куполи сред народните тържества, от трибуните на митингите, от камионите на летящите младежки агитки. Тя бе навсякъде, където бе радостта на освободения народ и неговата омраза към недоубития враг.

Ако днес разгърнете пожълтелите вече страници на нашите вестници, излезли в първите дни на народната свобода, и прочетете първите творби на нашата току-що родила се нова поезия, ще почувствувате, че тия творби вярно, поетически свежо и силно пресъздават патоса на септемврийските дни. В тях пулсира великото народно ликуване, признателността и любовта към Съветската армия - освободителка, гордостта от подвига на партизаните, преклонението пред саможертвата на падналите герои в антифашистката борба. Тия стихотворения отварят широко вратите на нашата поезия за нови мотиви и образи, за нови преживявания, за ново идейно-емоционално съдържание, породено от новия живот на народа ни. В повечето от тия стихотворения изпъква тъкмо тая скъпоценна свързаност на лирическия герой с живота на народа, разкриването на неговите мисли и чувства върху широкия простор на чувствата и мислите, които вълнуват целия народ. Много наши поети, свързвайки органически своя възторг с възторга на народа, написаха за 9 септември едни от най-добрите си стихове.

На първо място сред тия стихотворения искам да посоча стихотворението „Великият ден“ от Людмил Стоянов, не поради предписанията на някакъв фалшив литературен протокол, а поради простото обстоятелство, че това стихотворение е едно от най-добрите стихотворения за деветосептемврийската победа.

Тоя ден, той изгря в синина и простор,
с окосени ливади, с пътеките ласкави,
с тишината и зноя на румени праскови,
с рой деца и петли в одимения двор.

Притаен, мълчалив, с дъх на тор и на мента,
ден на ранната есен, на робския труд;
само в горния край блесна огнена лента —
знамена като макове, говор и смут.

На камбаната лудата радост за миг
тишината разби като весел пияница,
две ръце на участъка снеха катанеца,
куп мъже наизкачаха с песни и вик.

Тук стърчаха до вчера, със сключени вежди,
две глави на върлини пред слисан народ.
Вечна слава на вас, чийто път ни извежда
днес нагоре, нагоре, към светъл живот.

Вярно уловената атмосфера, вътрешната просторност и обемност на стиха, реалистичната зоркост, която изпъква както в началните картини на спокойствие и затаено очакване, така и в образната динамика, с която е нарисувано въстанието — всичко това прави стихотворението „Великият ден“ една творба на остра гражданска тема с ценни поетически качества.

Тоя ден, той се люшна над нашта земя
като алено знаме, заляло просторите;
— той отключи душите, отвори затворите,
пръсна мрака и вредом разля светлина.

И от Дунав до Странджа се дигна народа,
сякаш яростна буря и вихрен пожар.
Той замахна с могъща десница, свободен,
и в земята си стъпи като господар.

Бих желал специално да подчертая, че изворите на патоса и романтиката в това стихотворение се намират в правдивото и задълбочено пресъздаване на действителността, те са неделими от жизнеността, с която се разкриват картините на живота и преживяванията, свързани с тях. И затова тоя патос и тая романтика са жизнени, плътни и убедителни.

Според мен едно от най-ценните завоевания на нашата поезия в първите години след 9 септември е именно постигането на тоя жизнен патос и на тая жизнена романтика, родени върху основата на убедителния, реалистичен показ на живота.

Това прави впечатление в произведенията от ония дни на редица поети. Ето например стихотворението „Старата гвардия“ от Димитър Полянов. Авторът свързва съвсем естествено темата за изграждането на новия, свободен живот с темата за подвига на „предтечите“, на борците от „старата гвардия“, които със своя героизъм и самоотверженост подготвиха идването на мечтаните дни.

Отминаха, уви, и отминават
предтечите, възторжните борци,
във ореол от лъчезарна слава
спят знайни и незнайни първенци;

те — влюбените в светлата идея,
те — първите във мрака светила.
Героите, с които се гордеем
и спомняме със сведени чела. . .

Може по различен начин да се оценяват стихотворенията на Крум Кюлявков („Девети септември“), на Мария Грубешлиева („Партизанка“), на Камен Зидаров („Септемврийци“) и др., посветени на 9-то септемврийското въстание, може да не ни задоволяват редица моменти от тяхното съдържание и от поетическата им форма, но не може да се отрече, че природата на патоса и романтиката в тия стихотворения е жизнена и плодотворна, че тия творби са родени от органическата близост на авторите до възлненията на народа, до неговото сърцебиене.

Там, където има дълбока връзка с живота, там, където темите са станали органически за авторите, съкровено преживяни от тях, в такива стихове риториката и кухата декларативност трудно проникват. Там поетът има какво да споделя с читателите и това, за което пише, е минало, пречупило се е през живите трепети на душата му, през неговата неповторима творческа личност.

Твърде интересно и показателно е, че безцветната риторика и безжизнената декларативност заемат малко място в първите ни следдеветосептемврийски стихотворения. Много от тия стихотворения не са лишени от недостатъци: някои от тях имат характера на поетически скици, на моментни снимки и независимо от свежестта и непосредствеността на поетическия отклик са недостатъчно художествено осмислени и задълбочени; в редица случаи равнището на поетическото майсторство, на поетическата култура е недостатъчно високо; не винаги поетическата форма отговаря на новото жизнено съдържание. Но тъкмо в тия стихове твърде малко е относителното тегло на риториката и декларативността — не-

дъзи на оная поезия и на ония автори, които в една или друга степен са отслабили връзките си с живия живот, с реалните преживявания на хората, на народа.

Колко характерен за нашата нова поезия е фактът, че тя възникна и започна да се развива преди всичко като политическа, гражданска поезия, открито и страстно застанала върху позициите на народа, ръководен от комунистическата партия. С това още в зората на свободния ни живот бе поставено началото на основната линия в поетическото ни развитие. И колко характерно е заедно с това, че темите и мотивите на тая поезия, която от вълненията на народа прави „своя съдба, своя участ“, се оказаха близки и органически за основните творчески сили на нашия поетически фронт.

Дълбоката и непосредствена свързаност на поетите с това, за което пишат, тясната, лакътна връзка на техните лирически герои с реалните герои на живота — ето едно от най-ценните качества в първите произведения на нашата нова поезия. Повечето от нашите поети, които още на 9 септември формираха основното творческо ядро на новата ни поезия, бяха сами активни участници във въоръженото въстание. Те пресъздаваха преживяванията тъкмо на участниците в това въстание. И техните стихове се четяха не от някой друг, не от скучаещата сантиментална госпожица, не от страдащите от затлъстяване „високопоставени десет хиляди“, а именно от народа, извършил с грубите си, но справедливи ръце въстанието. В това триединство на автор-герои-читатели според мен се крие жизнената и новаторска сила на новата ни поезия, поетическото здраве на нейния организъм, правилното кръвообръщение между творчеството на поетите и живота. И когато тая черта се е проявявала активно в поезията ни, у нас са се създавали вълнуващи и силни преживявания. А когато тая черта е била притъпявана или съвсем заличавана в стиховете на един или друг автор, тяхното творчество е линеело, изневерявало е в една или друга степен на най-съкровената същност на новата ни поезия.

Става дума, разбира се, не за някакъв ограничен автобиографизъм на всяка цена, като непременно условие за пълноценното поетическо творчество, а именно за органическата връзка на автора и стиховете му с живота на народа. И — което е не по-малко важно — за контакта на новия масов читател с тия стихове, контакт, който оказва огромно въздействие върху развитието на поезията.

За това ни говори цялото наше по-нататъшно поетическо развитие.

Литературният процес в областта на поезията след 9 септември 1944 година е твърде интензивен, твърде многообразен, твърде пъстр и богат. Тук най-малко би могло да се говори за някакво строго последователно развитие. Налице е едно сложно пресичане на различни линии, на различни вълни, които понякога протичат една след друга, но твърде често се догонват и смесват калейдоскопично. Сред морето от литературни факти и явления обаче могат да се видят няколко основни идейно-тематически валове, свързани с някои основни моменти в нашия обществен-политически живот. Тия идейно-тематични валове на нашата поезия, без претенцията за каквато и да е литературна периодизация, могат да се обособят условно и поотделно да се разгледат, като, разбира се, не би могло да се спазва някаква строга хронологичност.

Би могло да се каже, че след първите стихотворения, отзвук на народната победа, темите и мотивите на антифашистката борба привличат властно и съвсем естествено вниманието на нашите поети. Едва ли има у нас поет, който да не е писал на тия теми, — в аспекта на цялата ни литература това е най-разработената тема от нашите писатели. Сред огромното количество от произведения в тая област най-високо се издига първата стихосбирка, която излезе у нас, посветена на партизанското движение — „Партизански песни“ от Веселин Андреев. В нашата поезия тая стихосбирка е една от книгите, в които най-осезателно се е проявило живителното единство на автор-поезия-читател, за което вече стана дума. Стиховете на Веселин Андреев са изпълнени със свежия и здрав въздух на борбата срещу потисниците, с героичната романтика на партизанските отреди, с патоса на подвига и саможертвата в името на народната свобода. Те са написани върху основата на органическата връзка между думите и делата, между поезията и живота. Поезията на Веселин Андреев е получила своите творчески импулси спонтанно в суровите условия на борбата в напрегнатите мигове на кървавите схватки с ловните шайки на жандармеристите, през незабравимите „хайдушки нощи“ в партизанските землянки, сред дивата красота на планината-закрилица. Отделните стихотворения бележат героичния път на отряда, в който е участвувал и поетът. Тъкмо поради непосредственото си, кръвно участие в борбата, авторът е успял да възпее мъжествено и правдиво, без фалшиви и неуместни тонове героиката на партизанското движение, която е открита — и това е особено характерно за Веселин Андреев — не само в схватките с врага, но преди всичко в душевните стимули, които движат хората. Неговите стихове се отличават с вътрешната си цялостност и идейно-емоционално единство, чужди както на индивидуалистическото съзнание, така и на елементарната и ограничена психика. Те са свързани предимно с личните преживявания и размисли на поета, но значението им надхвърля рамките на индивидуалната съдба, защото това са типични преживявания и размисли, това са душевните движения не само на автора, но и на хилядите героични хора, грабнали оръжието, за да извоюват свободата на своя народ. Затова с основание може да се каже, че лирическият герой на Веселин Андреев е българският партизанин със своите съществени черти, разкрит през призмата на личните преживявания и размишления на автора. Художествено ценното тук е, че образът на партизанина в книгата е даден релефно, в неговото човешко многообразие, със сложния му и напрегнат душевен живот, без с това да се внасят в него елементи на сантиментализъм, без да се нарушава неговата целеустременост, основната му характеристика.

Тежи в сърцето — като взрив
любов — и камък да запалиш!
Жадуваш само да твориш. . .
Главичка детска да погалиш.

Но можеш ли? . . . Селата — в дим.
Деца разстреляни. И гниlost. . .
И ти — настръхнал — дебнеш, бдиш
— да разрушаваш и убиваш.

А младостта се пепели,
изгаряна от зла омраза.
. . . Но инак бихме ли могли
това, що любим, да запазим? . . .

Тук омразата към народните потисници не е гола декларация, а е дадена като дълбоко лично преживяване, като трайно, изгарящо чувство, извиращо от глъбината на душата. И, струва ми се, тъкмо тук се крие своеобразието на тия стихове — в това сполучливо съчетание на суровата и мъжествена интонация с атмосферата на затаена нежност, задъшеvnост и интимност.

Търсейки преди всичко душевните стимули на своя герой, Веселин Андреев прониква дълбоко във вътрешния свят на партизанина, разкрива ни как той разрешава проблемите за щастието, за любовта, за смисъла на живота, за отношението между „личното“ и „общото“, показва ни величието на духа му, нравствената му чистота и благородство, дълбочината на чувствата му и тая висока съзнателност, страстната комунистическа идейност, която е основната черта на тоя образ.

Заради всичко това стиховете на Веселин Андреев спечелиха сърцето на широкия читател и преди всичко на нашата младеж. „Партизански песни“ е стихосбирката, която сред книгите на новата ни поезия е претърпяла най-много издания. Многократните ѝ издания и нейният грамаден тираж са красноречиво доказателство за най-широката популярност, която тя си е спечелила.

Стихотворенията от сбирката „Партизански дневник“ на младия поет Давид Овадия, както говори общото им заглавие, са също посветени на партизанската борба. Най-добрите между тях носят лъх на жизнена достоверност.

Дълбоката синовна обич на партизаните към народа, суровата и непримирима омраза към враговете, твърдостта на духа и вярата в победата — ето за какво ни говори младият автор. Сам преживял като бивш партизанин мотивите на своите стихове, Давид Овадия се стреми да пише правдиво и просто, с мъжествена строгост и емоционална сдържаност на рисунъка, без да си служи с евтини, самоцелни ефекти и без да изпада в изкуствени абстрактно-риторични излияния. За това най-добре говорят стихотворения като „Във студеното утро“, в които зад сдържания и пестелив рисунък се чувствува плътно поетическо съдържание.

За съжаление обаче в немалък брой стихотворения от тая стихосбирка сдържаността на чувствата се подменя от сухотата и сковаността, простотата се изражда в бедност на съдържанието и формата, а борбата срещу празните поетически ефекти нежелателно е станала и борба срещу поетичността на стиха.

★

Още незаглъхнали ликуващите викове на народната деветосептемврийска победа и нашият народ в лицето на своята обновена армия трябваше да грабне оръжието, за да защитава своята извоювана с толкова кървави жертви свобода и да вземе участие във великия поход за доунищожаването на хитлеристките пълчища.

В тая справедлива и освободителна война на предните бойни линии, рамо до рамо с войниците отидоха и немалък брой български писатели и поети. Нашата поезия отново бе на своя боеви пост, отново бе там, където бе и народът, където той имаше нужда от нея.

Като непосредствени участници в тая война, поетите можаха да видят нейното страшно, сурово и героично лице, да почувствуват наред с нейното огнено дихание и вътрешния ѝ патос, нейните движещи сили и духовни измерения, нейния дълбоко народен характер.

Срещу Драва Собољч дойдоха зелени роботи,
срещу Драва Собољч тръгна в поход смъртта.
Ала в светлото име, в дъха на живота
вие срещнахте, храбри мъже, гибелта!

Вие бяхте обречени. Чезнеха в звездните нощи
и съня, и глада — не отстъпихте крачка назад.
И когато утихнеше вечер, вий виждахте още
как белее във здрача висока бреза.

Тя ви спомняше нещо любимо и близко
(може би за живота напомниме тя!).
В равнината лежаха другарите, в кърви оплискани,
върху тях тихо свеждаше звездното знаме нощта...

Срещу Драва Собољч дойдоха роботи с картечници,
срещу вас беше тръгнала в поход смъртта,
Но ще бъдат свидетели горе звездите далечни,
как заринахте с огън вразите в пръстта!

Вие, храбри мъже, оцелели на Собољч в боевете,
поменете другарите, с вас не потеглили вече назад.
Ще гори под небето на бъдните мирни столетия
тоя подвиг велик край високата бяла бреза!...

Това стихотворение „Драва Собољч“ е едно от най-добрите стихотворения в сборката „Огъня“ от Младен Исаев. То е едно от най-добрите произведения сред всичко, което е създадено от литературата ни за Отечествената война. От стихотворението блика неподправен и завладяващ мъжествен лиризм. Поетът умело разкрива, без да изпада в сладникава героизация, без да си служи с фалшиви тонове, как сред суровите и страшни условия на войната просто и непоклатимо се проявява героизмът на нашия войник, защитаващ „светлото име на живота“. Тук с остро око и с широк замах на четката е нарисувана картината на войната в един от нейните най-решителни моменти. Широките мащаби, панорамното виждане на живота са характерни изобщо за поезията на Младен Исаев. Тоя наш поет предпочита да издигне своята гледна точка над просторите на живота и оттам, върху тоя широк жизнен план, близо до природата, близо до планините, слънцето и небето да споделя с нас своите поетически възвълнения. В стихотворението „Драва Собољч“ Младен Исаев е успял да съчетае широтата на обхвата с плътността на поетическото съдържание. Зад всичко това несъмнено се крият богатите и непосредствени жизнени впечатления на автора от войната, които са станали солидна основа на неговото поетическо майсторство.

Подобни черти носят и стихотворенията „Будапеща“, „Виена“, „Балатон“ и „Небесни залпове“. В тях лирическото дарование на поета се е проявило ярко и жизнено, запечатвайки характерни моменти от войната. И тия творби, оставяйки си своеобразни, младенисаевски, в същото време съдържат някои основни белези на новата ни поезия, за които вече стана дума. Широко и просторно е в тия стихотворения със светла емоционална атмосфера, независимо от ужасите на войната, която те рисуват. Когато

ги четем, ние чувствуваме приливите и отливите на един ведър лиризм, в основата на който лежи любовта към живота и хората.

Стихосбирката „Огъня“ обхваща и цикъл стихотворения със заглавие „Концлагери“. Тук са вплътени преживяванията на автора от времето на антифашистката борба. В най-добрите стихотворения на тоя цикъл — „Гласът на гората“, „Бели пътища“, „Картечницата“, „Планински огънове“ лиризмът на Младен Исаев има своите корени в органическата преживяност на мотивите и образите. Особено характерно е стихотворението „Свиждане“.

...Щраква ключалката на вратата и в килията на затворника влизат слънцето, стражарят и детето. Животът, светлината и простата човешка радост изгонват мрака и мъките от тясната стаичка. Бащата милва меките коси на своето дете и в душата на затворника се раждат непобедими сили. И само черната фигура на стражаря, като мрачно петно върху тая озарена от слънцето картина, напомня за силите на потисничеството и безчовечността, които господствуват в живота.

„Свиждане“ е една от най-силните и вълнуващи поетически творби на Младен Исаев. Заразяващата поетичност, жизненост и драматическа сила, които тя излъчва, са постигнати от поета преди всичко, защото той е успял да проникне в живата сърцевина на темата си, да почувствува нейното вътрешно богатство, да я преживее като своя, дълбоко лична тема. Върху тая органическа основа са се появили и лаконичните изразни средства, живите образи и вярната, изразителна композиция.

През дните на Отечествената война като обикновен войник на предните бойни линии бе и поетът Веселин Ханчев. В съдбоносните мигове на атаките, в изтощителните, многокилометрови походи, в непривично тихите часове на отдых след боевете в неговото съзнание са кристализирали мотивите на бъдещите му стихове, раждали са се поетически образи, опалени от горещото и вледеняващо дихание на войната, по войнишки прости, мъжествени и нежни.

За най-добрите стихотворения на Веселин Ханчев би могло да се каже, че са творби, които авторът не е могъл да не напише. Със стихотворенията „Не, не мога да спя“, „Балада за бащата и сина“, „Русокоса моя, чипоноса“, „На Страцин под скалистия рът“, „Забравиха ласки“ и др. поетът доказва, че може да гледа истината в очите и да ни я разкрива неподправено, откровено и искрено, без да изпада в безкрило, натуралистическо пълзене или в обидно, евтино украшателство. Веселин Ханчев не отстранява услужливо от пътя на своя лирически герой трудностите, негодите, мъките и пречките, а ги посочва трезво и правдиво. Не в предварителното отстраняване на тия трудности, а в тяхното преодоляване е основата, върху която са изградени най-добрите стихотворения в сбирката „Стихове в паласките“.

Задачата на реалистическата поезия, според думите на Белински, е „да извлече поезията на живота от прозата на живота и да разтърсва душите с вярното изображение на тоя живот“. Именно това в голяма степен е постигнато от Веселин Ханчев. Показвайки страшния, жесток лик на войната, в същото време той разкрива, чрез преживяванията на своя лирически герой и нейното величие, вълнуващата ѝ героика, нейния освободителен характер. Стихотворението „Балада за бащата и сина“ напимер е написано безизкуствено, с делнична простота, но атмосферата му е пропита с неотразима, заразяваща поетичност. Под неговата сдържана, лаконична интонация намира дълбок вътрешен драматизъм. Колко про-

стичко и силно е предал авторът трагедията на своите герои. Денонощно бащата и синът работят земята на село, но идва войната, те тръгват по нейните пътища и там, през един мъглив ден, младият бива прострелян от залповете на врага. Не може лесно да се забрави разкритият със завидно поетическо майсторство момент, в който бащата посреща трупа на своя син. И колко естествено, без сантиментална размекнатост идва героично-суровият край на стихотворението — коравите пръсти на бащата стисват пушката, той целува безжизнените устни на сина си и ето — ние го виждаме как изчезва в мрака по стръмния път към окопите. Силата на това стихотворение се крие главно в жизнената правда, с която авторът е показал народния характер на Отечествената война. Обикновеният, простиък човек, за когото в началото великият смисъл на тая война е доста смътен и далечен, който, както се казва в баладата, е повлечен от нейната желязна ръка, израства в съзнателен, активен участник в битките срещу отстъпващия враг.

Патетичността, която е присъща на стиховете на Веселин Ханчев, не е внесена механически отвън, не е пришита с бели конци, а е интимно преживяна, *з а д у ш е в н а п а т е т и ч н о с т*, облъхана с топлота, духовно благородство и човечност. В това отношение съществува близка, приемствена връзка между „Стихове в паласките“ и проникновената поезия на Димчо Дебелянов, специално неговите военни стихове. И свършено очевидно е, че в случая имаме не безплодно подражателство, не копиране на литературни образци, а творческо продължаване на една плодотворна и здрава традиция в поезията ни.

За най-добрите стихотворения на Веселин Ханчев е свойствено неделимото единство на мисълта и чувството, вътрешната уравновесеност на тия два елемента на поезията. Поетическата идея на тия творби не лежи на повърхността на стиховете. Поетическите идеи на стиховете и белезите на нашето време в тях са въплътени преди всичко в природата на лирическият герой, в неговото отношение към живота. Само някой безнадеждно късоглед литературен педант би обвинил на това основание автора, че създава безидейни, извънвременни произведения. Великата любов към родината, силата на социалистическия патриотизъм, съзнанието, че тая война се води, за да се запази извоюваната с толкова кръв и мъки свобода на народа ни, неговото свещено право на мирен и свободен живот — всичко това в стиховете на Ханчев ни се разкрива не външно, не чрез голословни декларации, а „отвътре“, в плана на интимно-човешките преживявания на лирическият герой. И когато той говори за своята ненавист към врага, за благородството и суровостта на своя патриотичен, войнишки дълг, за спонтанно родилата се фронтова дружба, за любовта към останалите далеч в тила близки, за копнежа си по мирния творчески труд — ние безпогрешно познаваме гласа на нашия съвременник, пред нас оживява задебелият от боевете, но светъл и чист образ на човека, който стана истински достоен господар и защитник на обновената ни родина.

Не, не мога да спя. Ще излеза навън, под небето,
дето светят звезди и тревожният вятър тръби.
Искам там да съм с теб, да ти кажа това, за което
не успях, не посмях, може би. . .

Така започва стихотворението, в което поетът е отразил най-дълбоко духовния облик на нашия облечен в сивия войнишки шинел съвременник. Величието на всепроникващата любов към освободената родина,

в името на която човек трябва да жертвува, ако е необходимо, личното си щастие, скъпата за сърцето жена, живота си дори — тая тема е колкото богата, толкова и трудна, защото тук са особено нетърпими елементите на примитивност и поетически стандарт. Ние сме чели доста стихотворения, в които са правени опити да се разрешат подобни теми и които в повечето случаи са представлявали печално доказателство на истината, че от възвишеното до смешното има само една крачка.

Съвсем друго е впечатлението, което остава да живее в душата ни, когато прочетем стихотворението на Веселин Ханчев. Ние ставаме свидетели на една изповед, вълнуваща със своята неподправена искреност и красота.

Недолюбих те аз, ненагалих те, моя любима.
Раздели ни дългът.

Затова не плачи, не кори!
За да има любов, и мечти занаяпред за да има,
аз отивам на бой призори.

Ако падна убит, сред степта, под звездите студени,
запомни ме с добро, но на гроба ми ти не ридай.
Посрещни радостта, отвоювана с мъка от мене,
долюби вместо мен, домечтай!

Аз не ще се гневя, а ще бъда щастлив и спокоен.
Не за скръб съм се бил, не за сълзи вървя на война.
Вече съмва над мен.

Вече влизат другарите в боя.
Лека нощ, моя мила жена!

Как неразделно са споени тук интимните, лични вълнения на поета с неговите граждански чувства, с дълбоко осъзнатия му патриотичен дълг, с благородното съзнание на човек, който отдава цялото свое същество в борбата за щастieto и свободата на своя народ. Това стихотворение, пропито с непобедим жизнеутвърждаващ социалистически хуманизъм, може с право да бъде поставено наред с най-значителните постижения на поезията ни след 9 септември 1944 година.

На Отечествената война е посветена и поемата „Горан Горинов“ от Ламар. Ние всички си спомняме другата поема на тоя наш поет „Мирни размирни години“ — неговото най-добро произведение. В „Мирни размирни години“ със суров реализъм е пресъздадена трагедията на българския трудов селянин Горан Овчаря в дните на Първата световна война. Горан е разстрелян, защото е захвърлил пушката, напуснал е окопите и се е отказал да участва в безсмислената и братоубийствена война.

В поемата „Горан Горинов“ Ламар ни говори за сина на разстреляния овчар. Горан Горинов участва като войник в съвсем друга война, в която той защитава своите кръвни жизнени интереси. Обикновеното селянче израства в съзнателен боец срещу фашизма и извършва героични подвизи.

Колко различно протичат тия две съдби — съдбата на бащата и съдбата на сина. В поемата „Горан Горинов“ обаче съдбата на сина не е разказана с необходимата поетическа сила, така както бе разкрита съдбата на бащата в „Мирни размирни години“. Авторът не е създал от образа на героя си ярък поетически характер, тоя образ е останал твърде безцветно-общ, повърхностен и беден. Разбира се, няма да бъде правилно да потърсим причината за това в липсата на тънък психологически анализ,

в липсата на съсредоточено проникване в душата на героя. Това би значило да не се съобразяваме с творческата индивидуалност на поета. Поетическият талант на Ламар се крие преди всичко в живописно изобразителната сила на неговите най-добри произведения. Тая живописна сила на рисунъка е основната поетическа стихия и в поемата му „Мирни размирни години“. С какви изразителни и стилизирано-сурови краски е нарисувана картината на селото, в което живее Горан Овчаря — тук всеки детайл е остро характерен, експлодиращ, забиващ се в съзнанието на читателя. Рисувайки изразително жизнената среда на Горан Овчаря, неговият външен, пластичен образ, Ламар по тоя начин компенсира до известна степен недостатъчното проникване в душевния свят на героя си.

Тъкмо тая ярка живописна сила обаче не е проявена в поемата „Горан Горинов“. Образът на нейния главен и всъщност единствен герой не е постигнат като поетически характер нито по психологически, нито по живописно-изобразителен път. В поемата ярките бои на Ламар са изчезнали и на тяхно място се е настанило безцветното, илюстративно и сухо стихописание.

Ламар също бе непосредствен участник в Отечествената война и ние нямаме основание да смятаме, че той не познава жизнения материал на поемата си — тъкмо обратното, някои отделни моменти в нея могат да ни успокоят в това отношение. Но само познаване на жизнения материал не е достатъчно за поезията. Не е достатъчен само и правилният и интересен общ идейно-тематически замисъл. Нужно е още и високо поетическо майсторство, и уважаване законите на поезията, без което и най-съдържателният замисъл може да се провали, и най-дълбоко опознатият материал може да стане поетически неусвоен и неосъществен.

През 1955 г. излезе стихосбирката „Войнишка тетрадка“ от Радой Ралин. Обаче повечето от стихотворенията на тая книга бяха написани и публикувани много по-рано. Така че ние бихме могли да я разгледаме тук, без да имаме сериозни угризения на съвестта пред хронологията.

Ако Младен Исаев в „Огъня“ ни даде поетически панорами на Отечествената война, ако Веселин Ханчев в „Стихове в паласките“ разкри нейния облик преди всичко чрез интимно-съкровениите си преживявания, то Радой Ралин във „Войнишка тетрадка“ ни показва войната предимно в нейното всекидневие. И тук се крие особената сила на неговата стихосбирка.

Когато се опита да бъде баталист от „голям стил“, да рисува широки масови сцени, Радой Ралин търпи явни поражения. За Дравските събития например поетът е написал едни от най-бледите си и неизразителни стихове (виж например стихотворението „Девети май“). Но когато насочи вниманието си към всекидневието на войната, към безбройните случки, събития и преживявания, които съставят неговото съдържание, Радой Ралин проявява удивителна зоркост на поетическото виждане, завидно умение чрез единичния, дребен наглед факт да постигне голямо и силно поетическо внушение, да ни накара да почувствуваме по един непретенциозен, но твърде убедителен начин величието и дълбокия смисъл на войната.

Един войник заспал лежи
ей там, върху полето бойно —
ще го познаеш, че е жив
по дишането неспокойно.

Той спи прострян върху пръстта,
ръцете си в страни отпуснал,
с полуотворена уста,
с попукани и черни устни.

Лъч слънчев трепка и блести
в лика му кален и небръснат.
Над него мина просвисти,
ала съня му не прекъсва.

Това е тежък сън, дълбок,
след поход, битки непрестанни,
след десетдневен бой жесток,
след много нощи недоспани.

О, нека, нека да лежи!
Край Драва наши са горите!
След час той пак ще продължи
врага да гони упорито.

Стихосбирката на Радой Ралин представлява лирически дневник, войнишка тетрадка, в която авторът е нанасял своите впечатления от войната. Такива „моментни снимки“ от бойното всекидневие, които съдържат вълнуващ вътрешен смисъл, са пръснати с щедра ръка в тази своеобразна тетрадка. Спомнете си поемата „Семеен портрет“, тя разкрива вярно и топло преживяванията на ония, които са водили кървави сражения, газили са трупове, били са се настървено с врага, но пак са останали х о р а.

Лирическият герой на Радой Ралин притежава ярко изразен поетически характер. Сърдечно, простичко и чисто звучи неговият глас, необременен с излишни драматически интонации. И в тоя звънък глас се чувствуват нотки на момчешки наивитет и житейска неукрепналост. В суровите изпитания на войната лирическият герой на Радой Ралин закалява своята душевност, възмъжава, ето го — даже се опитва да говори солидно, басово, като възрастните си другари, но той не загубва симпатичните си младежки светли черти, своята душевна живост и закачливост.

Стихосбирката „Войнишка тетрадка“ на Радой Ралин е едно от многото ярки доказателства за това, че нашата нова поезия, укрепвайки връзките си с живота, умножаваше своите сили, умножаваше своите способности по най-различни, неприличащи си един на друг, творчески пътища да постига многообразната правда на живота и с това душевно да обогатява читателите.

★

Още в първите години след 9 септември въпросът за политическото самоопределение на нашите поети бе решен единодушно в полза на народната власт на Отечествения фронт. Може да се каже, че нито един български поет със сериозни творчески възможности не застана на страната на противонародната опозиция. Спасителните лозунги на Отечествения фронт бяха приети с открити сърца от всички поети, които искаха честно да служат на своя народ в борбата за доунищожаването на фашизма и в социалистическото преустройство на страната ни.

Социалистическият реализъм преди 9 септември 1944 година бе само едно, макар и мощно, направление на поезията, воюващо с официално насажданата реакционна буржоазна линия в литературата ни. След на-

родната победа той стана основен метод на литературното творчество у нас, основен метод и на поезията ни. Това, разбира се, не значи, че всички наши поети са се събудили на 9 септември като социалистически реалисти. Както изтъкнах в началото, социалистическият реализъм вече живееше в стиховете на поетите, образували основното творческо ядро на новата ни поезия. В творчеството на останалите поети, които постепенно започнаха да осъзнават историческите предимства на този творчески метод, се очерта процес на идейно-художествено преустройство, на постепенно овладяване на социалистическия реализъм или на приближаване към него, процес сложен и противоречив, който у някои поети още не е приключил.

Такива наши поети като Никола Фурнаджиев, Багряна, Николай Марангозов, Дора Габе, Димитър Пантелеев и др. преодоляха индивидуалистическите си настроения от миналото, своята откъснатост от борещия се народ и написаха стихове, в които искрено и развълнувано приветствуваха новия свободен живот на Родината си. Тоя живот разлисти свежи клонки и върху обгорялото поетическо дърво на Асен Разцветников.

Още в първите дни след 9 септември Никола Фурнаджиев постави безрезервно своето поетическо перо в служба на народа си и на социализма. Той написа редица нови стихотворения, които бележат неговото „второ раждане“ като поет, като творец, излязъл от задънената улица на своята мъчителна социална усамотеност, преодолял отчаянието и песимизма и намерил здрава жизнена опора на своя копнеж към по-човечен и чист живот.

Откъсна се от моите ръце,
от майчината разтуптяна гръд
и полетя с момчетата на път
ти, рожбо моя, сине мой безценен.

Видях в очите твои грейнал плам
и сълзи да пороня не посмах,
а само седнах на крайпътен камък
и тихичко за добър път ти махах...

Къде си, чедо, ти сега, не знам,
но с теб е мисълта ми всеки миг —
и виждам те — в борба, с развято знаме
и с осиян от подвизите лик.

Аз вярвам в теб и в твоите момци
със вярата на целия народ —
и тя ще ви закриля, храбреци,
във похода към правда и възход!

Това стихотворение на Елисавета Багряна е написано през суровите и трудни дни на Отечествената война. „Със вярата на целия народ. . .“ — ето органически постигнатата изходна точка в новото развитие на нашата голяма поетеса, което, както ще видим, тепърва ще дава своите най-добри плодове.

На храбрата и незабравима партизанка Вела, загинала героично в борбата срещу фашизма, посвети голяма поема поетесата Дора Габе. В поемата не всичко е наред — има доста глави, в които господствува поетически нестоплената обстоятелственост и външната линия на разказа, но безспорно е, че тая поема е написана с голяма любов и истинско, неподправено преклонение пред подвига на народната героиня. Някои глави

и моменти, особено към края на поемата, представляват най-доброто, което е постигнала авторката в досегашното си творчество.

Огромна роля за сравнително безболезненото и положително протичане на идейно-художественото преустройство у редица автори изигра правилната и мъдра политика на комунистическата партия на литературния фронт, политика на сплотяване здравите, творчески сили на литературата ни върху основата на тяхното насочване в служба на народа и социалистическото преустройство, в борба срещу влиянието на упадъчната буржоазна идеология.

На 14 май 1945 г. у нас бе публикувано писмото на Георги Димитров до Съюза на българските писатели, в което той очерта основните задачи на нашите писатели за създаването на истинска народна литература. Това писмо сплоти още повече творческите сили на литературата ни, вдъхнови ги за осъществяването на нови творчески завоевания.

★

Картината на нашето развитие в областта на поезията се усложнява от появата на упадъчни, антиреалистически тенденции в творчеството на някои поети. Макар и проявили се в творческата практика на отделни поети, без да изменят общия реалистичен облик на новата ни поезия, тия тенденции бяха твърде обезпокоителни и борбата с тях съвсем не беше лесен въпрос. Те спъваха правилното развитие на поетите и можеха да ги откъснат от общия поток на поезията ни.

Упадъчните влияния се почувствуваха главно в стиховете на ония млади поети, които започнаха да пишат в годините непосредствено преди 9 септември 1944 г. Немалко представители от това поколение се намираха под влиянието на комунистическата партия, някои от тях дори бяха свързани в една или друга степен с нея. Но това влияние и тия връзки не бяха достатъчно силни и дълбоки, за да предпазят такива млади поети като Богомил Райнов, Валери Петров, Александър Геров, Божидар Божилов и др. от въздействието на упадъчната буржоазна поезия. Върху основата на недостатъчната идейна и естетическа укрепналост, върху основата на все още силния и неизживян дребнобуржоазен индивидуализъм в психиката на тия поети, в тяхното творчество наред със стиховете, възпяващи борбата на народа ни срещу фашизма, наред със стиховете, в които остро и талантливо се разкриваше гниlostта и античовешката същност на буржоазното общество, се появяваха и стихове, пропити от дух на интелегентски скептицизъм, на душевна изолираност от борбата на народа и затваряне в кръга на тясно личните, често пъти болни преживявания. Такива тенденции бяха налице в поезията на тия млади поети преди 9 септември 1944 година. Такива тенденции, за съжаление, се появиха в творчеството на някои от тях и след 9 септември, за да се види колко сложен и противоречив е процесът на изграждането на новата ни литература, дори при положението, че нейният нов характер в основата си се е очертал здраво и сравнително бързо.

Цикълът стихотворения „Стари неща, малко по новому“ от Валери Петров, отпечатан през 1946 г., пресъздава образа на един лирически герой, опустошен и изплашен от живота, който като щраус си скрива главата в черупката на своите индивидуалистически преживявания.

В стихосбирката „Два милиарда“ (1947 г.) от Александър Геров има немалко силни, вълнуващи стихотворения, които проникновено ни гово-

рят за трагедията на човека под пресата на буржоазния обществен строй. И заедно с тия стихотворения в тая книга се срещат работи, наситени с атмосфера на пълно отчаяние от живота, на неврастеническа ушлаха, на безпросветен песимизъм, възведен в някакъв основен житейски и философски принцип.

В някои от стихотворенията на Божидар Божилов и Иван Пейчев се прояви очевидното противоречие между общите идейни и политически позиции на авторите и силните индивидуалистически наслоения в тяхната психика.

Тук има един момент, който особено трябва да бъде подчертан. Ние всички знаем, че социализмът у нас, както и другаде по света, започна да се изгражда не с абсолютно нови, паднали от небето хора, а с човешки материал, наследен от капитализма, с човешки ръце, мозъци и сърца, потискани, мачкани, духовно наранявани и изкълчвани много и много години наред. Много от тия нанесени в миналото душевни поражения продължаваха да съществуват и след 9 септември, подхранвани от някои недостатъци в нашия живот. Поезията ни, за да остане вярна на живота, не можеше да не държи сметка за това. И когато упадъчните произведения на някои наши поети бяха остро критикувани, тая критика бе предизвикана не от обстоятелството, че в своите творби авторите говорят за някои нездрави преживявания, а не непременно и единствено за пръщящи от духовно здраве, червенобузести лирически герои. Критиката бе предизвикана преди всичко от обстоятелството, че поетите, разкривайки именно такива нездрави преживявания, оставаха на позициите на тия преживявания, не водеха борба с тях, не показваха чрез един по-широк душевен хоризонт п р е о д о л я в а н е т о на тия наслоения от миналото. По този начин гледната точка на нашата нова поезия, поезията на социалистическото възпитание и превъзпитание на хората, се заличаваше в произведенията на тия поети, а това не можеше да не им придаде упадъчен, антиреалистически характер.

В своите крайни форми формализмът довежда до пълно опустошаване и ликвидиране на изкуството, до откъсването му от народа и живота, до разпадане на художествената форма.

Това, разбира се, не означава, че формализмът не може да се прояви и в творчеството на тия хора на изкуството, които искат да отразяват нашата съвременност, стремят се да вървят в крак с живота, но робуват на стари, вредни естетически изисквания и предразсъдъци. В такива случаи формализмът, въпреки най-добрите намерения на авторите, убива техния стремеж да се отрази правдиво новият, съвременен живот.

Такъв е случаят с поемата „Без име“ от Невяна Стефанова. Авторката, несъмнено, е искала да възпее героизма на нашата революционна, ремсова младеж. Тоя героизъм обаче е послужил само като външен повод за натрупването на самоцелни поетически ефекти, които не помагат да се разкрие замисълът на поемата.

Архаизиране на съвременността — до такъв резултат стигаше в немалко свои стихотворения Николай Марангозов, робувайки на един преднамерен, изкуствен стил, независимо от искреното си желание да се сроди вътрешно с новия живот у нас и да му служи със стиховете си.

Повече от очевидно бе, че нашата съвременност не можеше да се побере в карнавалните одежди на далечното минало, че нейното ново и свежо лице не можеше да търпи средновековния грим, с който поетът я изобразяваше в своите стихове. Иконописно-стилизираните образи, ма-

ниерният архаичен стил, езиковите вкаменелости и църковно-проповедните интонации, които звучаха в стиховете на Марангозов, се намираха в непримиримо противоречие с революционно-новаторския дух на времето ни.

Новата, изграждаща се социалистическа действителност у нас, като определяща обективна предпоставка, улесняваше в значителна степен правилното развитие на нашите поети и писатели. Здравата, устремена напред атмосфера на обществения ни живот подкопаваше корените на гнилите влияния в литературното творчество и подхранваше непрекъснато положителните, прогресивни тенденции в него.

Петият конгрес на БКП, анализирайки задълбочено положението на литературния фронт, нашите успехи и слабости, посочи социалистическия реализъм като основен метод на литературата ни. Това, разбира се, не беше никакъв декрет, а трезво и далновидно ръководно указание, основано на реалното състояние на литературата ни, на съотношението на творческите сили в нея. Конгресът помогна извънредно много да се разсеят някои криви разбирания за пътя и характера на новата ни литература, той призова поетите и писателите към още по-плодотворна творческа работа, към по-активна борба срещу влиянието на буржоазната упадъчна идеология.

★

Още от детски години мъчително, до болка ни е познат и близък символът на някогашна България — приведената, не по годините си състарена женица, която напразно очаква да се върне чедото ѝ, изпратено да пролива кръвта си по фронтовете за хищните интереси на народните потисници. В неутешимо скръбния лик на тая жена, в нейната черна забрадка, в изплаканите ѝ очи ние виждахме трагедията на нашия героичен народ, потиснат, душен и изтезаван от тогавашните господари на живота.

Социалистическото развитие на страната ни отпрати тоя символ в миналото. Не прегърбена и смазана от непосилен труд старица, а разцъфтяваща в своята младост, сила, красота и здраве жена, която гордо, уверено е изправила снага и смело гради съдбата си — такъв е символът на нова България. Родината ни заживя в дните на своята социалистическа младост и тая стремително разрушаваща и изграждаща младост се почувствува и в най-изостаналите кътове на страната ни.

Просторите на родната страна се изпълниха с творчески кипеж, в който се рушиха устоите на стария свят и се поставяха основите на новия, радостен живот. Обхванат от могъщ съзидателен порив, нашият народ под ръководството на комунистическата партия започна да променя младежки дръзко, вдъхновено и в същото време уверено и мъдро облика на родината си, започна да преодолява нейната многовековна икономическа изостаналост, да я обръща от назадна ала аграрна страна с хилава лека индустрия в бурно растяща индустриално-зеделска страна.

За поезията промените в действителността, новите черти на живота се разкриват преди всичко чрез измененията в душевния облик на хората. Гигантският скок, който ние извършваме от една епоха към друга, от един строй към друг, от миналото и изостаналостта към бъдещето и прогреса с особена сила и убедителност се разкрива в дълбоките промени, настъпващи в съзнанието на хората, в тяхното комунистическо превъзпитание, в новите отношения помежду им.

В поезията ни през тия години се забелязва широк разлив на теми от съвременния мирен и трудов живот.

Поемата „Марица“ от Ламар и сборникът „Стихове за петилетката“ от Богомил Райнов са първите опити у нас да се свърже поезията ни поотблизо с живота на работниците от заводите и строителните скели.

В поемата си Ламар пресъздава с поетически размах строителството на Димитровград. Той вижда това строителство в широката перспектива на миналото и на сегашния трудов ден на родината ни. С гигантска четка авторът нахвърля картините на септемврийския разгром, когато водите на Марица зашумяват окървавени, за да ни върне отново към мирните строителни дни, в които тия води отново шумят, отекващи гърма на съзидателния труд. Когато поетът ни връща в миналото, когато заедно с него тръгваме по течението на Марица или когато пред очите ни той рисува огромните линии на новия индустриален пейзаж на реката, ние не можеме да не почувствуваме живописната сила на Ламаровия изобразителен талант, в гърдите ни нахлува свежиет дъх на живота.

Една скала от изгрева запалена,
оглежда се във твоите езера;
зелената и синята вода
поема своя път от върха Сталин.

Шумиш, Марица, в брегове гористи,
а вировете тръпнат от покой;
сърните идват тук на водопой
и се оглеждат във водите чисти.

И тръгват бързеите по долината
да оплодят живота ти могъщ,
напълнен с трупи, мъх и снежни къщи,
нахвърляни от бурята и зимата.

Надолу, по наклони и рудини,
секирата на смелия дървар
просича пътища, — той дава дар
труда си за възхода на родината.

Ти пениш своите води студени, —
пъстървата по бързеи играй,
и тръгвай между полски урожай
без прагове и борове зелени.

За съжаление, ония глави от поемата, в които авторът навлиза във „вътрешността“ на строителството, в ТЕЦ „Марица“ 3 и в АТЗ, са написани значително по-слабо — тук поетическият разказ е отстъпил място на увлечението по външните технически детайли и на сухата описателност; не се е удала на Ламар и зачекнатата сюжетна линия с образа на отново срещнатия, ранен през септемврийските събития, комунист.

Въпреки тия съществени слабости, поемата „Марица“ изпъква с положителните си страни като едно многообещаващо начало в новите творчески търсения на автора.

Сбирката „Стихове за петилетката“ от Богомил Райнов би могла да се определи като смело, радващо с постигнатите резултати творческо разузнаване в една нова и непозната тематическа област, в която нашата поезия тепърва трябва да навлиза. Тук личат не на едно и две места пораженията, претърпяни от автора пред външно разкрасената умозрителност, пред студения рационалистически подход към темите, личат напъл-

ните да се „прави“ поезия от творчески непрехивяни мотиви. И едновременно с това стихосбирката бележи победоносния пробив на Богомил Райнов, завоюваните от него топографически точки, разкриващи нови възможности за още по-големи творчески успехи в тая така трудна област, която мнозина смятат за поетически непревземаема крепост.

Стихотворението „Библиотекарката“ показва най-добре това вътрешно, бих казал, творчески интимно сродяване с душевността на новите герои на живота, характерно за най-сполучливите работи в сбирката на Богомил Райнов. Тук мълчаливият всекидневен труд на малката и незабележима библиотекарка в завода е разкрит със сърдечна топлина, почувствуван е неговата светла поезия, неговата вълнуваща човешка, нравствена същност:

Една заран
библиотеката
не се отвори.
Болна е девойката
— казаха.
И помня,
свободните от смяна
из двора
също
болни
бяха.
Вечерта
в стаичката
я посетиха
и с пожелания
весели
в старото шише за вода
потопиха
цветята за нея донесени.
И кой ли
велик и човечен поет
не би сменил
лавровите листа
за този малък
скромен букет
от прашни
заводски
цветя.

Това сродяване не е налице в доста стихотворения на сбирката, но фактът, че в някои творби то е постигнато („Отличен човек“, „Случва се“, „И в миналото“, „Има думи“, „Ще стане“ и др.), има принципно значение. То показва, че Богомил Райнов, наред с допуснатите сериозни слабости, е успял да намери свой, верен поетически ключ към темите на съвременността. В споменатите стихотворения е прогонен успелият да стане досаден от стиховете на редица наши поети туристически поглед, пълзящ по повърхността на живота. В тия стихотворения поетът-гастролюбор по темите е победен от поета-творец, който с проникновена и зорка любов се е потопил в ежедневието на един завод и оттам е изнесъл истински поетически открития.

И колко показателно е, че при такъв именно творчески подход на вътрешно сродяване с жизнения материал Богомил Райнов е изявил особено силно една важна, характерна черта на своята поезия — усета за красотата и силата на благородните душевни движения. Копнежът по това благородство на душата трептеше в стиховете на поета още преди

9 септември, но тогава не винаги намираше вярното си и достойно жизнено осъществяване. И ето, сега, в живия си контакт с хората на труда Богомил Райнов е успял да види в техния безшумен и скромен всекидневен героизъм излъчванията на истинска душевна красота, на истинско благородство в преживяванията и да ги разкрие, без да поставя героите си на котурни, без да слага върху главите им нимба на идеални хора.

В живота на завода, на работниците поетът трезво вижда немалко отрицателни страни и явления. За тях той е написал няколко сатирични и хумористични стихотворения, между които изпъкват с остроумието и точния си прицел „Гражданинът Текучев“, „Има думи“, „Частник“.

„Стихове за петилетката“ съдържа разнородни цикли — наред с произведенията за хората на труда, тук има и стихове за антифашистката борба (като „Другарят“ — едно от най-добрите стихотворения на Б. Райнов), има и стихове-памфлети, на остри политически теми („Речите на президента“, „Чърчил и сравненията“). Всички тия творби обаче звучат единно, обединени от любовта и омразата на поета. Те са обединени и от поетическия стил на Богомил Райнов, отличаващ се с културата и богатството на образите, с мъжественото си остроумие, със смелите си и неочаквани асоциации. Един стил, в който личат благотворните уроци по поезия на Маяковски.

★

Някога неспокойният и тревожен туптеж на поетическото сърце на Багряна говореше за трагичната потиснатост, за помръкналата и безрадостна съдба, на която беше обречена българската жена от античовешките отношения между хората в буржоазното общество. Жизнената поривност на поетесата, нейната жажда да се живее човешки осмислено, красиво и волно, се сблъскваше с фалша, гнилостта, условностите и цинизма на живота. Такава бе идейно-емоционалната основа на най-добрите стихотворения, написани от Багряна преди 9 септември 1944 година.

В дните на народната свобода сърцето на поетесата затуптя също така неспокойно. Но това е творческото неспокойствие на съзнателния участник в социалистическото преустройство на страната ни. Багряна намери изход от мрежата на измъчващите я в миналото противоречия, като сля своето лирическо „аз“ със съдбата на народа.

Стихосбирката „Пет звезди“ отбеляза правилния път, по който нашата световноизвестна поетеса решително тръгна. В новата социалистическа действителност, изграждана от народа ни, Багряна видя да се осъществяват нейните най-съкровени мечти и най-чисти пориви. По тоя път в стиховете ѝ се роди единството на личната и обществената тема. На най-важните проблеми на нашата съвременност, които активно вълнуват народа ни, в стиховете си Багряна гледа като на свои, лични проблеми, те ни се разкриват чрез нейните дълбоки и непосредствени преживявания, чрез вълненията на нейното неповторимо поетическо сърце. Оттук и искреността и заразяващата сила на най-добрите стихотворения в сбирката (такива като „До моя син на фронта“, „Пет звезди“, „Две майки“, цикълът „Слънце над полето“ и др.).

Тия стихотворения пресъздават образа на новата, освободена жена, в живота на която веднъж завинаги е разрушена глухата стена между мечтата и действителността, жената, добила историческото право да бъде пълноценен човек, да се труди, да се бори и твори.

Новото светоусещане, новото отношение към живота е пропало цялата стихосбирка, то се чувствава както в нейните граждански, така и в интимно-пейзажните ѝ стихове.

Тръгвам сред нивите росни и гледам
с нови очи на света.
Само в едно денонощие, с педя
сякаш порасна ръжта.

Мисля: расте в дните бурни, размирни,
младия днешен човек. —
Може би в няколко само години,
той ще израсне със век!

Не всички стихотворения в новата книга на Багряна са написани равноценно. В някои от тях (като „Новогодишно“, „Виенски конгрес“ и др.) авторката не е успяла да постигне необходимата поетическа дълбочина, не е преживяла органически темите си и затова стихът ѝ тук е лишен от въздействаща сила.

Като цяло обаче новите стихотворения на Багряна са радващо постижение на съвременната ни поезия. И заедно с това, те са указание за още по-ярките творби, с които поетесата несъмнено ще обогати литературата ни.

★

Ако от всички стихосбирки на Валери Петров („Стихотворения“, 1949 г., „Дните, които живеем“ 1952 г., „Там, на Запад“, 1954 г.) се подберат най-добрите му работи, пред нас ще се очертае рязко изразеният творчески профил на един от най-своеобразните и интересни представители на нашата нова поезия.

Наред с някои пробиви на индивидуализма и проявите на една прекалено усложнена, на места самоцелна, образност, в първата книга на поета има цяла редица творби, написани реалистически съдържателно, ярко и остро. Нека си спомним цикъла „Нощи в Балкана“ с плътната му и вярна поетическа атмосфера, поемата „На път“, която, определено може да се каже, е една от най-добрите поеми, излезли след 9 септември у нас, сърдечната топлина в стихотворението „Рядък казус“, цикълът „Из унгарския бележник“, особено дълбоко човечните стихотворения „По стъпките на врага“ и „Смяна на миночистачите“ или воюващите политически стихотворения от цикъла „И чака печатарят“.

Поемата „На път“ възкресява годините на фашисткото господство и борбата на народа. Едно обикновено пътуване с автомобилна рейсова кола, което започва призори от сънната агенция, минава по прашните друмища, прекъсва за малко сред панаира на провинциалното градче и отново продължава. Обикновено пътуване, но какво богато съдържание е разкрил чрез него поетът, каква богата и разнообразна галерия от образи е създал той! Това пътуване всъщност е един напречен разрез на живота в нашата страна от ония дни — с недоимъка и страданията на бедните, с бруталната алчност на богатите, със светлия героизъм на борците.

И отново на път. И летят и мълчат, не говорят
(така както лети и мълчи полето околното):
препараторът, младата двойка, ловецът, шофьорът,
ученикът, войниците, старците, двамата с болното.

И с тях в ъгъла — ти. И жумиш ти, и чувствуваш ясно
как лети през големите дни в автомобила стария
не отделният пътник отпреде, във вляво и вдясно,
а — и чужда, и своя, и тъмна, и пъстра — България.

В тая поема изпъкват отчетливо основните черти в поетическия стил на Валери Петров — умението в малкото да се види голямото, избягването на гръмката патетичност, повишената роля на мисълта при изграждането на художествения образ, остро и тънко чувство за художествения детайл.

В творчеството на В. Петров има произведения, в които зад ежедневния поток на живота, зад дребното и незначителното поетът не винаги съумява да ни разкрие с необходимата сила голямото и значителното. Такава е например неговата поема „Ювенес дум сумус“. Има негови произведения, в които мисълта стърчи оголено, откъснато от чувството, престанала е да бъде поетическа мисъл („За живота“, „В празничния ден“ и др.). Има произведения, в които търсенето на яркия художествен детайл се е превърнало в някаква поетическа еквилибристика.

Но в най-добрите произведения на Валери Петров, някои от които вече посочих, чертите на неговия поетически стил са се проявили пълноценно, своеобразно и ярко.

Когато Валери Петров с дълбоко проникващ поетически поглед зад „дребното“ съумее да види „голямото“, тогава се раждат произведения като поемата „На път“ или като стихотворението „Гроб на хълма“, излъчващи вътрешна сила, чужди на риторичното гръмогласие.

Тъмней над гроба облачното било,
проблесва долу сребърна река
и снимката със кичурчето мило
под счупената селска козирка

се слива със земята и небето,
и с тъмните далечни лесове. . .
И може би това е туй, което
народът ни безсмъртие зове.

Когато повишената роля на мисълта при изграждането на художествения образ не довежда до убиване на чувството, тогава това е особено на поета, а не негова слабост, се раждат публицистично ярки и остри политически, граждански стихове, като тия, които Валери Петров пишеше активно и неизтощимо в нашите вестници в годините непосредствено след 9 септември („Левски“, „На Червената армия“, „Девојката с двете флагчета“, „Големият ден“, „Корея“ и др.).

Когато усетът на поета към художествения детайл е подчинен на задачата за разкриване на темата, на основния замисъл на стихотворението, тогава в творчеството на Валери Петров се появяват колоритни, изобретателни, искрящи творчески попадения, каквито ние знаем от много негови произведения.

Социалистическият реализъм като основен метод на новата ни поезия не само че не скована и не препарира поетическото ни творчество, но позволи на поетите да разгънат своите сили, да изявят пълноценно и ярко, да избистрят своеобразните черти на своята поетическа индивидуалност.

Върху основата на социалистическия реализъм в съвременната ни литература заработиха много поети — добри и различни. Разцъфнаха

многообразни поетически стилове, прояви се богатство от неприличащи си една на друга творчески личности, по различен, своеобразен начин отразяващи богатството и многообразието на живота ни.

Колко е хубаво например, че в инструменталния сандък на поезията ни наред с достойната за един циклоп поетическа брадва на Ламар, ние виждаме и тънкото хирургическо ножче на Валери Петров, способно да извърши и най-филигранната поетическа операция.

Колко хубаво е също така, че наред с поети като Валери Петров, в творчеството на които водеща роля играе резецът на поетическата мисъл, без това да убива поетическото чувство, ние имаме и поети, в чиито стихове на преден план е напорът на чувството, емоционалният живот, без това да лишава поезията им от съдържателна и дълбока поетическа мисъл.

Такъв поет например е Божидар Божилов.

Когато в пролетния хубав мрак
Димитров пред митинга заговори,
изправен до звездите едри чак,
и прави бързо със ръката знак —
изчезва в тебе всякаква умора.

Стихотворението „Димитров“ е пример за страстна и развълнувана гражданска поезия. В него голямата обществена тема е пречупена през вълненията на поета, станала е негово съкровено душевно достояние. Художественият образ на Димитров тук е изграден със смел, монументален замах, върху широкия и бушуващ фон на нашата епоха, в едри, внушителни линии. И заедно с това стихотворението прави силно впечатление с топлотата и искреността на поетическата интонация, с емоционалната вгълбеност, върху вълните на която поетът се издига до верни, мащабни лирически обобщения.

И ето го: човешки прост, щастлив,
народното море с очи обхванал.
И мислиш си — живота ни красив
ще стане и в букака стар и див
заводи ще надминат с ръст Балкана.

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

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

Това стихотворение — една от най-сполучливите творби на съвременната ни поезия — не е изолирано в творческата практика на Божидар Божилов. От тоя род са и неговите стихотворения „Богатият“, „Димитровград“, „Мечти“, „Великото цъфтене“. В тях е постигнато плътно идейно-емоционално единство, заличени са пукнатините между идейните разбирания на автора и емоционалната му нагласа, пукнатини, които се хвърлят в очи в някои от старите му работи. Споменатите стихотворения, както и редица други, откриват способността на поета да улавя скри-

тата, вътрешна поезия на мотивите, да се вживява проникновено в емоционалната атмосфера на лирическите обстоятелства.

Способността на Божидар Божилов лирически да се превъплъщава му позволява да работи в един сравнително широк тематически регистър. Тая способност обаче се изразжда в поетическо лекомислие и творческа несериозност, когато неговият досег с темите и мотивите е външен, незадълбочен и случаен. В такива случаи заразителната му емоционалност се изпарява и на нейно място остават само няколко цветни, поетически тапети, с които авторът напразно се опитва да скрие беднотата и сухостта на своя замисъл. А тия случаи не са редки. Колко често ние сме се изненаждали неприятно от несериозното и лекомислено отношение на автора към задачите на поезията. А известно е, че талантът започва да линее и да се прахосва без всекидневна борба за него.

★

Една от безсмъртните традиции на нашата социалистическо-реалистическа поезия е нейният здрав пролетарски интернационализъм. Христо Смирненски и Никола Вапцаров оставиха високи, от световен мащаб, поетически образци в тая област. „Червените ескадрони“ „Йохан“, „Карл Либкнехт“, „Роза Люксембург“, „Смъртта на Делеклюз“ от Христо Смирненски, „Песни за една страна“ от Никола Вапцаров бележат върхове в националната ни литература.

В нашата нова, следдеветосептемврийска поезия тая славна традиция породила едни от най-силните, най-вълнуващите и с най-голям обществен резонанс творчески прояви. Във връзка с други поводи аз вече посочих някои от тия прояви. Такива произведения дават израз на решимостта на народа ни не само да гради новия живот, социализма в страната ни, но и да живее в дружба с останалите народи, да стои на стража на мира, да се бори срещу реакционните сили в света и да бъде неотстъпно верен на своя интернационалистически дълг.

В стиховете на Александър Муратов за Испания от сборката му „Сегашно време“ е въплътена влюбеността на автора към тая страна, към нейното героично минало, към революционните ѝ традиции, към народа и природата ѝ.

Нужно е обаче Ал. Муратов да обърне по-голямо внимание на поетическото и жизнено дихание в стиховете си, да дава по-голям простор в тях на живота, пулсиращо чувство и на проникновената художествена мисъл. Прецизността на формата, към която несъмнено се стреми поетът, не би могла да се постигне върху основата на едно изсушено съдържание. Някои от баладите на Муратов от стихосборката му „Дунавска пролет“ представляват внушително и силно написани поетически словесни дърворезби. Те възкресяват трагизма и героиката на антифашистката борба, възпяват отсечените ръце и великото сърце на народа ни. Тия балади сочат немалки творчески възможности, които за съжаление в най-новите стихове на Муратов не се осъществяват пълноценно.

Стихосборката „Зад желязната завеса“ от Людмил Стоянов е плод на неговата широка дейност като общественик и виден борец за мир в света. Стихосборката съдържа работи, в които развълнувано звучи гласът на един поет-ерудит с голяма култура и остри обществени интереси. Характерно за Людмил Стоянов е стихотворението „Богослужение“, на-

писано с мъдра публицистичност и проникнато от благороден, изобличителен патос.

Но — да вървим!

Наверно въвн не чакат
все още галилейските отци,
върху тоягите опрели лакът,
въз лакетя — разрошени бради. . .
Народът, живия Париж да видим,
вълни човешки, бойни знамена. . .
манифестации,

не панихиди,

борци за нови, светли времена.

Париж

на нашите младежки идеали,
на революционните ония дни,
на „Марсилезата“ и „Интернационала“ —
на гордите мечтани бъднини.

И трябва наистина да се съжалява, че тая мъдра публицистичност в немалко стихотворения от сборката е изместена от умозрителното, прозаизирано третиране на мотивите.

Тук специално трябва да бъдат изтъкнати някои стихотворения от Христо Радевски, в които интернационалистическият дух на нашата поезия живее активно и плодотворно. Става дума за такива негови творби като „Но аз ще дойда там“, „Гърция“, „Разбойническа смърт“, редица сатирически стихове и басни.

Смъртта на Георги Димитров дълбоко отекна в нашата поезия. Много поети написаха вълнуващи стихове, в които изразиха чрез своята скръб скръбта на народа. Сред тия стихотворения едно от най-хубавите написа Христо Радевски.

Вестта е неотменна, безпощадна,
като зловеца, като черна нощ:
към слънцето повел ни, рано падна
любимият ни, родният ни вожд.

Но може ли народната ни слава
и гордостта ни да се погребее?
Но може ли един народ, една държава
без бъдеще, без въздух и небе?

Той нашто бъдеще е, той е нашта
в живота въплътявана мечта!
Напразно своите удари ни праща
и в сълзи днеска дави ни смъртта!

Не е той на смъртта, а на живота,
защото бъдещето ни прозре,
защото е Димитров и защото
безсмъртният не може да умре!

Тук няма хленч и спекулиране с миньорните интонации. Стихът е изпълнен с една вътрешно овладяна скръб, което я прави не толкова силна. И тая скръб е разкрита сполучливо чрез мъжествения лаконизъм на стихотворението.

В писмото си до Съюза на българските писатели през 1945 г. Георги Димитров, говорейки за истински народната литература, от която народът ни се нуждае като от хляб и въздух, специално изтъква,

че една от важните задачи на тая литература е „да бичува всичко гнило и разлагащо здравия народен организъм (паразитизма, вулгарния карриеризъм и дребнавото егоистично политикантство)“.

На тая задача служат и политическите сатири и басни на Христо Радевски. Христо Радевски е поет с будно обществено чувство. В сатиричните си стихотворения той води ръкопашен бой с враговете на народа ни, с остатъците от миналото в нашия живот. Неговите най-добри произведения се отличават с бързото и своевременно реагиране на обществените събития и явления, с активната намеса в живота, с живото си и пъргаво остроумие, в което звучат нотки, близки до народното сатирично и хумористично творчество.

Аз бих пожелал на Христо Радевски да постига в новите си произведения оня висок градус на вътрешно горение, който е характерен за неговите най-добри творби преди 9 септември — „Към Партията“ и „Любов“. Поетическият ток с високо напрежение, протичащ в тия стихотворения, се раждаше от лирически активното съзнание за дълбоката, бих казал, съдбоносна свързаност на поета с партията и нейните борби. Ето тоя поетически ток с високо напрежение недостатъчно силно се чувства в новите произведения на Христо Радевски. В някои от тях се забелязва известна нежелателна вътрешна „улегналост“ и недостатъчна душевна активност. Освен това поетът не винаги проявява необходимата строга взискателност към собствените си произведения, взискателност, която да отговаря на постигнатото високо равнище на най-добрите му работи.

Сред имената на младите автори, сравнително отскоро опитали перото си в писането на басни, изпъква името на Банчо Банов. Най-привлекателната черта в първата книга на тоя талантлив баснописец е неговият стремеж да изгражда произведенията си върху основата на самостоятелни поетически открития в живота, а не да прави, макар и с известна версификаторска сръчност, плоски илюстрации на още по-плоски „идеи“ с набързо скалпени алегорични сюжетчета.

На тоя стремеж несъмнено са рожба най-добрите басни в сбирката на Банов — „Орел и сврака“, „Петел и кокошки“, „Мравки и глист“ и др., с основание вече станали така популярни сред читателите. Мишени за сатирическият огън в тия басни са съществени, характерни прояви и явления в нашето време — еснафщината, бюрократизмът, нравствената нечистоплътност, слабостта към ласкателството — които замърсяват въздуха в обществения и личен живот, спъват движението ни напред.

В гората се разнесе странна вест:
Орелът — влюбен до полуда — днес,
без да размисля, без да чака,
оженил се.

И за кого?

За сврака.

Сатиристическият удар в тая басня „Орел и сврака“ е нанесен точно в целта — осмяно е нелепото, пошло и ограничено отношение към брака и любовта, което отделя хората от кипежа на живота, от възланията на обществения живот, за да ги затвори сред тесните стени на еснафски тихото, спокойно и топличко семейно гнездо.

И все стои Орелът — влюбен до уши
(ах, от любов такава как ще се лиши!) —
и Свраката си гледа слуша, изпълнява:
„Обичам я все пак . . . Какво да правя!“
И тъй нито за миг Орелът не разбра
как падаха от него всеки ден пера. . .

Хубав е стремежът на Банчо Банов да бъде поет-баснописец да пише поетически басни с психологически очертани характери с живи конфликти и взаимоотношения между тях, басни, в които да няма примитивен алегоризъм и плитко морализаторство. Когато творчески ръководи от тоя стремеж, авторът създава произведения от рода на „Орел и сврака“, а когато забравя за него — за съжаление, това става нередко — той започва да пише неизразително, сиво и стандартно.

Нашата съвременна поезия не би могла да разрешава успешно големите си и разностранни задачи без развитието на всички жанрове, в това число и на хумора и сатирата. От това могъщо, поразяващо, с нищо не заменимо оръжие ние не трябва да се лишаваме нито за миг. Не бива да забравяме думите на Гогол, че от смеха се страхува даже тоя, който вече не се страхува от нищо на света. Смехът на победилия народ, смехът на новия истински стопанин на живота в страната ни би трябвало да зазвуча още по-силно и победоносно в творчеството на поетите ни.



ХРИСТО ДУДЕВСКИ

ДЕМЯН БЕДНИ У НАС

За своето поетично творчество Демян Бедни пише: „Това, което не е свързано непосредствено с моята агитационно-литературна работа, няма особен интерес и значение: всичко основно, с което е бил осмислен и оправдан моя живот, е намерило отражението си в това, което — от 1909 до ден-днешен — е написано от мене.“¹

Тия думи твърде много задължават.

Детинството на Демян Бедни (истинското му име е Ефим Алексеевич Придворов, роден на 1/13 април 1883 г.) минава в материална бедност, пренебрегнат от своята безсърдечна майка и като единствен светъл лъч — грижите на религиозно настроения, но добър и природно мъдър дядо Софрон. Селската неволя, невежеството и политическата реакция, наблюдавани в родното му село Губовка (Херсонска губерния), остават завинаги в съзнанието на бъдещия поет и почти за цял живот са обект на художествено пресъздаване. Тук той слуша народни песни, приказки и легенди, изпълнявани по селски празници и религиозни шествия. По-късно тоя именно суров „материал“ поетът ще използва твърде широко в писането на сатири, агитки и фейлетони срещу кулаците, срещу религиозните заблуди, в басни и „сказания“ („быль“). Оттук иде и познаването изтънко на народния език, умението му да говори на „езика“ на своя герой, когото бичува — селския богаташ, свещеника, алчната търговка.

Освободил се от първите литературни взаимствувания (от руския поет-народоволец П. Ф. Якубович), Демян Бедни повежда упорита борба за собствен стил на баснописец и лирик. На политическата реакция и духовен обскурантизъм, установени в страната след революционните 1905—06 г., той отвърща с множество басни, дето за пръв път се изявява неговото сатирично жило. Постепенно неговата поезия придобива определен политически прицел.

Почти едновременно с басните и сатирите Демян Бедни твори и лирични стихове, които се помнят със своята спокойна емоционалност. И най-вълнуващите работи — „Аз свикнах с ужас да посрещам“, „За бедния Демян. . .“, „Сонет“ и главно „Лена“ — са сигурно доказателство, че лиризмът е най-силен там, дето се опира на преживяното и него облича в поетичен образ. Личното е антената, по която се възприема лиричното съдържание на света.

Но главното, което през тия години свързва в едно неделимо цяло поезията на Демян Бедни, е стремежът да се държи будно съзнанието на народа, като непрекъснато му се внушава, че идват нови, по-хубави дни, когато ще потрябват млади сили, за да се довърши делото на революцията от 1905 г. И тоя глас у Демян Бедни е гласът на сътрудника от партийните издания „Звезда“ (1911—12 г.) и „Правда“ (1912—14 г.), на редника от болшевишката партия.

Подобно на много други творци на художественото слово и на Демян Бедни Великата октомврийска социалистическа революция открива нови и непознати теми, образи и емоции. Езоповският език вече става ненужен. Стихът е предоставен изцяло в служба на революцията — той трябва да агитира и да мобилизира. За дълго време — в периода на гражданската война, борбата срещу интервентите, НЕП-а — Демян

¹ Д е м ъ я н Б е д н ы й. Автобиография. — Собрание сочинений в пяти томах. Гос. изд. художественной литературы. Москва. 1953, т. 5, стр. 258.

Бедни е поетът на революционните войнишки, работнически и селски маси. Той намира време и сили да се озове с поетичен лозунг или сатирично стихотворение-фейлетон на всяка партийна или държавна задача, да пусне хаплива частушка по адрес на външните и вътрешните врагове на младата съветска власт — белогвардейските командири, анархистите, кулаците и пр. На победния завършек на Октомврийската революция поетът посвещава най-зрялото си произведение „Главната улица“ (7 ноември 1922 г.).

Особен дял в творчеството на Демян Бедни образуват патетичните му стихове за първите социалистически строежи („Тяга“ и др.) и главно стихотворенията, посветени на В. И. Ленин. На Демян Бедни и на Вл. Маяковски — след Максим Горки — принадлежат най-хубавите редове за великия вожд. Такива са „Нима не съм аз прав?“, „На вожда“, „Снежинки“ и „Никой не е знаел“. Това са стихове, родени направо от сърцето. Поетът по свой начин възсъздава народната обич към Владимир Илич. Той не се стреми например да постига конкретен поетичен образ на Ленин, а с помощта на някои външни, странични подробности, както е в „Снежинки“, изгражда синтетична картина на неговото погребение в мразовития януарски ден на 1924 г. Снежните в края на стихотворението се възприемат като олицетворение на всенародната мъка — изплакани сълзи по любимия Илич. И това е дълбок социален символ.

Демян Бедни доживя победата над хитлеристка Германия и през тоя последен етап на своето поетично творчество създава нови творби, които още един път манифестират неговата синовна любов към великия руски народ, вярата му, че победата е неизбежна, неговия здрав патриотизъм и социалистически хуманизъм.

Тия страни или черти в поезията на Демян Бедни я правят непреходна. Тя винаги има и ще има свой кръг от читатели. Неговият живот и своеобразната му обществено-агитационна дейност са заразяващ пример за всеотдайно служене на партията, народа и родината.

1

От досега установените от нас данни се вижда, че името на Демян Бедни прониква в България почти по същото време, когато и в родината си се налага като виден революционен поет. Първоначално той се представя с произведенията си, а малко по-късно за него се пишат и статии. Началото на това общуване се отнася към 1920 г., когато в първомайския брой на органа на жените комунистки (тесни социалистки) вестник „Равенство“, редом с уводната статия „Първи май“ на Тина Киркова, излиза стихотворението „Към работничката“ на Демян Бедни.¹ Преводът е направен от Д. И. Полянов. Същевременно в „Червен смях“, също в първомайския брой, Полянов пуска друг свой превод — „Господарска печал“.² последвани от „Моят стих“,³ „Фарът“,⁴ „Последния бой“⁵ и други. Тъкмо чрез тия произведения нашият масов читател навлиза в идейния свят на Демян Бедни, обиква неговите „разговорни“, политически ясни стихове. През 1918—1925 г. у нас достигат и негови книги — „В огневом кольце“ (1918), „Про землю, про волю, про рабочую долю“ (2 изд., 1920), „Куй железо, пока горячо. Пролетарские бесни“ (1920), „Собрание сочинений“ (т. 1—4, 1925—26 г.) и други, които се четат в оригинал.⁶ И към 1922 г. руският съветски поет вече е толкова популярен сред българските трудещи се, че Ив. Клинчаров⁷ в статията си „Тяхното (на буржоазията — б. м., Х. Д.) и нашето изкуство“

¹ Равенство, г. I, 1920, бр. 15а.

² Червен смях г. I, 1920, бр. 16.

³ Пак там, бр. 16.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там, г. II, 1921, бр. 31.

⁶ Вж. Народна библиотека „Васил Коларов“, София.

⁷ Трябва да се подчертае, че през ония години Ив. Клинчаров още стои на правилни партийни позиции и неговото положително отношение към Демян Бедни е понятно. Това е времето, когато в родината си руският автор е най-изтъкваният съветски партийен поет, постоянен сътрудник на в. „Правда“.

печатана в „Работнически вестник“, намира за уместно да изтъкне като пример за активно намесване в обществения живот поезията на Демян Бедни. Повод за това му дава идейната непълноценност на карикатурата у Ал. Божинов. Нашите художници не търсят достатъчно връзка с днешния и миналия живот на народа, а ние, българите имаме твърде светли, борчески страници — например събитията през 1918—1920 г., които все още стоят недокоснати от повечето наши творци на художествени ценности. Те „и днес чакат своя художник-майстор — продължава Клинчаров, — който да ги възпроизведе на сцената, на платното, в разкази, в повести, в поезията. Какъв мотив, какъв сюжет за вдъхновение!“¹ Тъкмо обратното отношение към подобен род събития показва „русият пролетарски поет Демян Бедни“, който, развълнуван от кървавия разстрел на работниците в Ленските рудници през 1912 г., твори „едно от най-вдъхновените си стихотворения“.² След тия думи на висока оценка за активната обществена линия в поезията на Демян Бедни, нашият автор предава в оригинал края на „Лена“:

О, братя, проклят, проклят будет,
Кто этот страшный день забудет,
Кто эту кровь врагу простит!³

Несъмнено интересът към Демян Бедни е свързан с пропагандиране успехите на младата съветска поезия, на социалистическата литература. Ето защо тоя интерес се наблюдава главно в пролетарско-революционната българска поезия.⁴ На тая тема Ив. Клинчаров посвещава друга, голяма статия „Миналото и бъдещето на революционната поезия“, поместена в няколко последователни броеве на „Работнически вестник“. Тук правилно и нашироко се отбелязва качествената разлика между поезията, създавана върху основата на съвременното революционно работническо движение и преди всичко в Съветска Русия, и т. н. „аполитична“, буржоазна литература. Докато първата е жива, устремена напред, изтъкваща постоянно малки и големи имена, втората непрекъснато линее. Родоначалник на революционната, социалистическо-реалистичната литература е „първият пролетарски поет“ Максим Горки, „... който с Нил, герой в пиесата „Мещане“, ни дава образа на пролетарския борец“.⁵ И по-надолу: „С повече последователност работят в областта на революционната пролетарска поезия Демян Бедни, Михаил Герасимов, Кирилов, Есенин и др.“⁶ И като илюстрация или обосновка на тая висока преценка се дава откъс от стихотворението „Комунистическа марсилеза“ на Демян Бедни, в превод на Д. И. Полянов. Пасажът завършва с една възторжена характеристика, дето се подчертава: „Така пее Демян Бедни, един от най-любимите и най-популярните руски поети. ... Тая поезия ще се превръща все повече в един по-вик за организация и съзнание — в един буреизвестник на грядущите социални борби.“⁷

У нас се отразяват и споровете, които се водят в съветския печат около името на Демян Бедни. Нашата партийна преса се стреми да осведомява вярно своите читатели, да ги ориентира в новите проблеми и задачи на пролетарския литературен фронт.

¹ Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка № 4 към бр. 28 от 22 юли 1922 г.

² Пак там.

³ Пак там.

⁴ За Гео Милев обаче Демян Бедни е „традиционен“ поет и, като се съгласява с оценката на В. Брюсов, той не го поставя даже между пролетарските съветски поети. Вж. „Пламяк“, кн. 4, 1924 г., стр. 142.

⁵ Работнически вестник. Седмична литературно-научна притурка № 13 към бр. 81 от 23 септември 1922 г.

⁶ Пак там.

⁷ Пак там.

В това отношение характерно е препечатването на писмо на двама червеноармейци в отговор на изказано мнение от В. Брюсов в известната книга „Руската поезия вчера, днес и утре“. Авторите на писмото излизат в защита на поезията на Демян Бедни, която в оценката на Брюсов е сведена до „злободневни стихове“. В „Работнически вестник“ четем:

„Демян Бедни е наш поет, поет на революцията, поет на въстаналия народ, възлюбеният поет на Червената армия. Него ний почитаме; в неговия ритъм ний чувствуваме силата на революцията, неговите образи ни трогват. Във всяка строфа ний виждаме душата на армееца, на работника, на селянина. Ако това е „злободневност“, то, разбира се, Демян Бедни е злободневен: той би бил чужд за нас, ако не беше злободневен, т. е. революционен.“²

Очевидно тая защита и възслава на Демян Бедни от страниците на „Правда“ са имали голямо значение за правилното разбиране на неговата поезия от българските му колеги. Високо утвърдителният тон на писмото разкрива любовта на съветските хора към поета. Това заразява и други. Не случайно същото писмо повторно е препечатано в седмичното илюстрирано списание „Полярна звезда“, редактирано от И. Наимович.³ Писмото тук излиза в по-пълнен вид, приведени са повече данни, изтъняващи широката известност на Демян Бедни особено сред червеноармейците.

Трябва мислено да се пренесем в средата и края на 20-те години, за да оценим по достойнство тия кратки сведения и бележки за Демян Бедни, проникнали в нашия работнически печат. Всички те днес ни се струват естествени, даже „маловажни“, но тогава, в периода на Цанковия терор, заменен с „либералния“ режим на А. Ляпчев, тяхното обществено звучене е силно. В това се заключава историческата непреходност на тия бележки за поета.

Самоубива се Вл. Маяковски. И ето че в малко известния, описван в демократичен дух, вестник „Дума“ излиза късо изказване на Демян Бедни по повод ранната гибел на поета. Това са няколко реда, които обаче съдържат висока оценка за Маяковски — „най-талантлив и най-признат поет“ в съвременната руска литература. Бедни скърби за брата по перо: „... скъса се една от най-силните, цветисти, своеобразни, неповторими страници от най-великолепната книга, дето са събрани съкровищата на руската поезия.“⁴

Това е признание, което агитира, мобилизира!

Или друг случай. През първата половина на 1931 г. Комунистическата академия в Москва организира серия беседи за поетичното творчество на Демян Бедни. Информация за това четем във „Вестник Роман“:

„Първият доклад бил направен от Луначарски. Демян Бедни бил посочен като най-голям пролетарски поет. . . От всички съвременни поети на Съветския съюз Демян Бедни стои най-близко до борбите на работническата класа, отзовавайки се своевременно на нейните нужди и задачи. Той е поет на актуалната, на ударната поезия.“

Разбира се, не бива да се мисли, че у нас е писано за Демян Бедни изключително в утвърдителен тон. Още през 1923 г. във в. „Епоха“ намира място съобщение за литературните течения в Съветския съюз, издържано изцяло в лъжи и клевети. Тук се говори и за Демян Бедни, който силно е подценен, даже окарикатурен като поет.⁵ Неточно и непълно е характеризиран също в бележката (превод от английски) дадена в литературния седмичник „Съвременник“.⁶ Или да вземем официалния буржоазен

¹ От в. „Правда“, 22 декември 1922 г.

² Работнически вестник. Седмична литературно-научна пратка № 32 към бр. 187 от 3 февруари 1923 г.

³ Полярна звезда, г. I, декември 1924, бр. 16, стр. 5—6.

⁴ Дума, бр. 35 от 7 май 1930 г.

⁵ Вестник Роман, г. I, бр. 7 от 16 юли 1931 г.

⁶ Епоха, г. II, бр. 406 от 4 декември 1923 г.

⁷ Съвременник, г. II, бр. 18 от 20 януари 1932 г.

вестник „Зора“, който с лицемерие оплаква „подгонването на Демян Бедни от съветските власти“, заради исторически погрешното либрето на операта „Бога-тири“.¹ И въпреки тия опити на официалната преса да хвърли петно върху името на поета, да обърка нашия прогресивен читател, интересът към неговата поезия расте. Това се обяснява с успехите, които постига българската пролетарско-революционна литература по пътя на новия художествен метод — социалистическия реализъм. Традициите и опитът на Хр. Смирненски се подемат от млада фаланга талантиливи поети и писатели, които съобразно с качествено новите задачи, решават други творчески проблеми, обогатяват и тласкат напред създаденото преди тях. За какво, ако не за подем в българската социалистическа литература говорят издадените само през 1932 г. книги: „Среднощен конгрес“ на Н. Хрелков, „Пожари“ на Мл. Исаев, „Към партията“ на Хр. Радевски, „Селкор“ на Г. Караславов, „Село Борово“ на Кр. Велков и други. Голямото значение на тия книги Г. Бакалов изразява така:

„Безкрайни са възможностите на пролетарската поезия! Но тя се намира в процеса на своето създаване и развитие. Само в даден момент може да се долови нейния най-висок връх. Но по-нататък — тя трябва да достигне нови върхове, още по-високи. Сега, в тоя момент, тя се издига най-високо в стихосбирката „Към партията“. Още утре тя ще направи нови завоевания чрез колективния труд на пролетарския литературен фронт.“²

30-те години са активен, плодотворен период в развитието на нашата литература. Обръщайки се с лице към новия художествен реализъм, както тогава именуват метода на социалистическия реализъм, в печата се поставят с особена острота въпросите за дълга на революционния писател, за неговото място в класовата борба, за идейната насоченост на творчеството му. Очевидно в тая връзка във в. „РЛФ“ е препечатано едно от изказванията на Демян Бедни за характера на литературния труд. Той е недоволен от ония, които прекалено често говорят за литературата и нейните задачи, но малко казват по същество. Писателят не бива да оставя други да го водят, той винаги трябва да върви начело. Затова е необходимо да владее до свършенство основния инструмент — словото. Това особено важи за начеващия писател. Той трябва да напегне максимално силите си, за да овладее и в подробности словесния материал. А това предполага дълъг и упорит труд. Но редом с „проучването“ на съвременността трябва да върви и здравето, задълбочено проникване в миналото, опознаването на класическото наследство. От това гледище Демян Бедни предупреждава, че писателският занаят съвсем не е лек и не на всеки „литературен занаятчия“ се пада да израсне в литературен майстор. При това и най-високото майсторство може да се окаже безплодно у сния писател, който не постави „честно и искрено своето изкуство в служба на онова велико дело, което се нарича пролетарска борба.“³

Няма никакво съмнение, че тия думи на съветския поет издават мислите и настроенията и на българските му събратя по перо, а за читателя от народа те определят положителното му отношение към съветската страна, дето наистина се твори изкуство, свободно от всяка зависимост на кесията.

Съвсем естествено през тия години се появяват и по-проблемни статии за Демян Бедни, които не просто информират четеца, но подтикват към определени мисли и търсения. Така за пръв път у нас Л. Паспалеев поставя въпроса за генезиса на баснята у Демян Бедни, свързвайки го правилно с Криловата басня. Но, като взема готовите форми на Криловата басня, Демян Бедни изпълва своите басни с ново, пролетарско-революционно съдържание. С помощта на езоповския език, въпреки царската цензура, поетът жигосва най-калните страни в живота на руското дворянско-буржоазно обще-

¹ З о р а, г. XVIII, бр. 5220 от 20 ноември 1936 г.

² Г. Б а к а л о в. На по-висок етап (Хр. Радевски. „Към партията“). — „Звезда“, кн. 13, 15 февруари 1933 г., стр. 579.

³ Р Л Ф, г. IV, бр. 159 от 8 февруари 1934 г.

ство. Тъкмо тия високи идейни и естетически сполуки изтъкват Демян Бедни като „бележит баснописец“.¹

Повтаряйки изнесеното в книгата „Пресата в Съветския съюз“ от А. В. Юст (1934 г.), Недялко Николов нарича Демян Бедни истински поет-масовик, който бяга и от най-„черната“ работа. Това го издига между първите „пропагандатори на съветската власт. Той и сега е най-четеният писател в Съветския съюз. Декламацията на вдъхновените му стихове се желае и посреща с голям ентузиазъм във всички клубове.“²

В защита на Демян Бедни излиза и поетът Младен Исаев. Неговата неговляма по обем статия е първата подробна биографична скица на съветския поет, написана у нас. Тук е важна следната констатация: „В 1911 г. той (Демян Бедни — б. м. — Х. Д.) започва да печата във в. „Звезда“ и окончателно избистря своя мироглед и определя политическата си принадлежност“.³ И по-нататък: „Демян Бедни, написва безпогрешно пулса на епохата, в своето разностранно творчество използва всички жанрове, които допадат на неговия творчески натюрел и които отговарят на дадените обществени промени. До Октомври в него преобладава баснята, в епохата на гражданската война тя отстъпва място на сатиричната поема и патетичната лирика. Последният период се характеризира с процъфтяването на фейлетона.“⁴

Нашият автор е успял да проникне в особеностите на развитието на Демян Бедни като творческа личност и преценката, която му дава, е вярна. При това тук е отразено неговото лично отношение и зряло разбиране лириката на руския поет. Като че ли Мл. Исаев го вълнуват същите проблеми, които Демян Бедни възпел в своето своеобразно поетично творчество. Затова той се чувства граждански задължен да възрази на „естетите“, които скептически пишат „художествена“ ли е поезията на Демян Бедни. Като дава положителен отговор на тоя „въпрос“ нашият поет продължава: „Не недостатък, а предимство е за Демян Бедни, че той най-добре е използвал достиженията на класическия стих и е създал нови, сочни образи.“⁵ Статията на Мл. Исаев е съпроводена от сатирата „Efet, efendin!“ на Демян Бедни, в хубав превод на Н. Хрелков.

За все по-възрастващия интерес на нашия читател към поезията на Демян Бедни съдим и по отделни по-обща, теоретични статии на нашия виден критик-марксист Георги Бакалов, дето опитът на руския поет се взема за пример в изясняване на известна концепция. Загрижен за развитието на нашата басня и на сатиричната поезия изобщо, Бакалов призовава българските пролетарско-революционни поети да се насочват все по-смело и по-активно и към такива форми като баснята-памфлет, баснята-лозунг, баснята-сатира, баснята-плакат. „Такава е създадената от Демян Бедни басня“, подчертава Бакалов. — Тя е малка драма, малка комедия. . . В нея се изобразяват историческите врагове в смъртен двубой. Участниците в Демяновите басни са изпълнени с гняв.“⁶

Тук особено място трябва да бъде отделено на направеното от Христо Радевски за правилното разбиране и тълкуване на Демян Бедни в България. Веднага се хвърля на очи сравнението между него и Гео Милев — първият преводач, пропагандатор и възторжен поклонник на поезията на Вл. Маяковски у нас⁷, макар Радевски да показва

¹ Л. Подручник (Паспалеев). Демян Бедни. „Мисъл“, бр. 14 от 1 януари 1933 г.

² Недялко Николов. Видни съветски публицисти. „Щит“. бр. 2 от 26 март 1934 г.

³ Младен Исаев. Демян Бедни. „Литературен преглед“, бр. 19 от 1 януари 1935 г.

⁴ Пак там.

⁵ Пак там.

⁶ Кормило, г. I, 1935, бр. 2.

⁷ Ср. Георги Цанев. Маяковски у нас. „Изкуство и критика“, г. III, 1940, кн. 4, стр. 188—201.

траен интерес и към автора на „Хубаво!“. Щафетата от Д. И. Полянов като преводач на Демян Бедни през 20-те години сякаш минава сега у Радевски, за да я носи до наши дни. И корените на това многогодишно творческо общуване се разпростират твърде нашироко. Те лежат и в общите литературно-художествени задачи — борбата за социалистически реализъм, и в актуалността на поезията на Демян Бедни — често пъти необходимо и сигурно оръжие в решаването на наши обществени и литературни нужди, и в известно вътрешно сродство между двамата поети — важна предпоставка за плодотворна работа в полето на художествения превод.

В 1938 г. Радевски издава в свой превод и обстоен предговор „Антология на съвременната руска поезия“, дето са представени петдесет и един съветски автора с по няколко произведения, като се почне с Максим Горки и свърши с младия тогава поет В. Лебедев-Кумач. Книгата е плод на дългогодишен труд. Тя е работена с любов и творческо увлечение, със съзнанието, че „превеждането на съветска поезия на български език е извънредно важно литературно дело. Първо, защото се запознава масовият читател, който не може още добре да си служи с руски и другите езици на съветските народи, с най-прогресивната поезия в света, и второ, защото с превеждането на поезия се показват достойнствата и възможностите на нашия език.“¹

Това е кредото на Радевски като преводач, затова си позволих да го цитирам изцяло. Правилно е наблегнато, че преводаческата работа е и винаги трябва да бъде творческа, а не някакво занаятчийско транспортиране на ред по ред от един на друг език. Това е висота, за която все още недостатъчно държи и критиката, и самите автори-преводачи.

В „Антология на съвременната руска поезия“ Демян Бедни е представен твърде пълно, с девет произведения, а именно: „Моят стих“, „Когато младата луна. . .“, „Доверие“, „Благодетел“, „Азбука“, „Кларнет и свирка“, „Войнишка песен“, „Край Самара“ и „Колхозна култура“.² Както се вижда, самият избор на тия стихотворения вече е белег за добро познаване поезията на Демян Бедни от българския му преводач. За него съдим и по ония редове, посветени на Демян Бедни от очерка „Съвременната руска поезия“, поставен в началото на антологията, както и в късата бележка³, предхождаща самите стихове.

Първоначално Радевски разграничава Демян Бедни и Вл. Маяковски по линията на творческото им развитие. Като значителни съветски поети, те имат близки сходни страни или черти в поезията — комунстическа партийност, социалистически хуманизъм и пролетарски интернационализъм, но същевременно — това са различни творчески индивидуалности. „Магията на Демян Бедни — пише Радевски — се състои в това, че той очиства стиховете си от всякаква литературност, от всякаква превзетост, която би ги направила чужди на обикновения читател. Той говори направо на езика на читателя, сякаш без да съчинява, сякаш без да придава литературна форма на това, което казва. . .“ Във връзка с това своеобразие в поезията на Демян Бедни, сравнително вярно доловено, Радевски вижда и обаянието му сред народа. Той нарича поета барабанчик на армията на руските работници и селяни, глашатая на революционната улица. Но като творец от нов тип Демян Бедни не израства изведнъж, той се формира постепенно и на широка национална основа, затова в неговите произведения пулсира новата руска обществена и битова действителност. Оттук и предупреждението на Радевски към българските му почитатели: „Творческият метод на Демян Бедни не може да се канонизира, нему не бива да се подражава, но неговата близост до народа е задължителна.“⁴

¹ Христо Радевски. Диханието на Октомври. „Литературна мисъл“, г. I, 1957, кн. 5, стр. 17.

² Христо Радевски. Антология на съвременната руска поезия. „Хемус“, 1938, стр. 58—67.

³ Пак там, стр. 57.

⁴ Пак там, стр. 39, 40.

Това е най-същественото, което се каза за Демян Бедни в българската прогресивна литература преди нашето освобождение от фашизма. Прави впечатление, че годините, въпреки цензурата и трудностите, свързани с набавяне книги от Съветския съюз и вярното информирне за творческото развитие не само на Демян Бедни, но и на всеки друг съветски автор, у нас непрекъснато расте отредът на почитателите, преводачите и пропагандаторите на съветската художествена книга. Всичко това е в дълбока връзка с неவிжданите успехи, които Съветският съюз постига в периода на своето мирно социалистическо строителство — от една страна, а от друга — резултат на подема в работническото и комунистическото движение в страните, дето капитализмът беше още на власт. Само на тая основа са обясними мъченическите понякога усилия на революционните антифашистки писатели да не губят изпод очи развитието на съветската художествена литература — всегашната си учителка и вдъхновителка, да подият на новия читател нейните най-високи завоевания, а с това — да „вграждат“ метода на социалистическия реализъм в собствената си практика на творци от нов, ленински тип.

Ето защо смъртта на Демян Бедни — 25 май 1945 г. — отекна дълбоко в сърцата на българските трудещи се, за малко помръкна радостта на лицата по случай историческата победа над фашистка Германия и завършека на Втората световна война. Демян Бедни е и наш поет. Това намери признание в думите:

„От Москва дойде известие, че Демян Бедни починал. Едва ли има у нас интелегент и що-годе просветен работник, който при съобщението да се е запитал: какъв е този Демян Бедни? Той е известен не по-малко от Маяковски. Неговото име е свързано с нашето понятие за пролетарска поезия и с първото ни запознаване със съветската поезия (к. м. — Х. Д.)“¹

За смъртта на своя любим поет Радевски писа и в „Работническо дело“.² За него се озова и Д. Б. Митов, тогава главен редактор на сп. „Българо-съветска дружба“. Оценката на Митов е изказана с възтиснение: „Поетическата слава на Демян Бедни не дойде по обикновения път на професионалните литератори, неговото име не се наложи от някой литературен кръжок или пък от агитацията на заразени от снобизъм интелегенти. Демян Бедни се наложи чрез своята борческа, политическа, партийна поезия отдолу направо от широките народни маси и отрази героичната борба на Всесъюзната комунистическа партия, ръководена от Ленин и Сталин.“³

За Демян Бедни пишат и по-късно по случай годишнини от неговата смърт. Изобщо той продължава да бъде един от често превежданите у нас съветски поети. Не случайно в поредицата на новата библиотека „Съветски поети“ между първите издания се появи томчето „Избрани стихотворения“ на Демян Бедни.⁴ Тук са събрани преводите на най-известните работи на поета, извършени в различно време от Н. Хрелков и Х. Радевски. Но повечето преводи са направени нарочно за това издание от Т. Харманджиев, Й. Стубел, Д. Симидов и от по-младите преводачи — А. Муратов, Ив. Милчев, А. Германов, П. Симов, М. Ганчев и Н. Соколов. „Избрани стихотворения“ са съпроводени от къса, съдържателна скица за поета от Радевски.

¹ Христо Радевски. Демян Бедни почина. „Литературен фронт“, г. I, бр. 31 от 2 юни 1945 г.

² Работническо дело, г. XVII, 1945, бр. 214.

³ Д. Б. Митов. Демян Бедни. „Българо-съветска дружба“, г. I, 1945, кн. 5, стр. 29.

⁴ Хр. Радевски. Демян Бедни (По случай 3 години от смъртта му). „Труд“, г. II, 1948, бр. 210; Ив. Цветков. С огъня на сатирата. — „Литературен фронт“, г. IX, 1953, бр. 16.

⁵ Демян Бедни. Избрани стихотворения. „Народна култура“. Редактор Христо Радевски. София. 1959.

Казаното досега, струва ми се, разкрива каква роля е играла поезията на Демян Бедни в развитието на нашата революционна, антифашистка литература по пътя на социалистическия реализъм. И ако в продължение на редица години тя е била омаложавана или премълчавана, това говори, че нашата критика не всякога е могла да посочи онова почетно и достойно място на Демян Бедни, което по справедливост му се пада. И все пак, главното е казано: с най-хубавите си работи Демян Бедни подпомага изграждането на нашата социалистическо-реалистична литература, възпитава поетите в революционна класова омраза, агитира за приятелство и дружба със Съветския съюз. Може това въздействие да не е тъй ярко и последователно, както например влиянието на поезията на Вл. Маяковски, но и такова, каквото е, трябва да бъде изтъквано и проучвано.

2

По количество преведеното в годините на монархофашизма не е много, особено сравнено с направеното след Девети септември, но изключителните трудности — полицейски и цензурни преследвания на преводачи, редактори и почитатели на поезията на Демян Бедни,¹ на съветската литература по-общо — издига преводите на Д. И. Полянов, Н. Хрелков, Хр. Радевски и А. Тодоров² до гражданска доблест. Те са едни от знаците, които бележат проникването на съветския поет сред българските трудови читатели. Ето защо вниманието трябва да бъде насочено към тях, толкова повече, че през ония години на мракобесие отделни творби на Демян Бедни се появяват в по няколко превода и в различни периодични издания. Разбира се, това не означава, че могат да бъдат отминати без внимание преводите, излезли след Девети септември. Напротив, те също имат свое място и значение. Новите преводи от Демян Бедни сочат съвременните усилия на нашите поети-преводачи да направят автора на поемата „Главната улица“ — непреведена у нас до 1945 г. — още по-близък, разбираем и търсен от българските трудещи се.

Едва ли е мястото тук да се разглеждат качествата на всеки превод поотделно. Това би могло да бъде предмет на специално проучване. Обемът и характерът на тая статия налагат да се ограничим с анализ само на ония произведения, които притежават два или повече превода на български език. Именно те — чрез сравнение — позволяват по-ясно да се види трудността в адекватното предаване смисъла от единия на другия език, даже когато са родствени, също — успехите в запазване поетичността на образите, размера и интонацията на оригинала. Това „разглеждане“ на преводите е оправдано и от друго гледище: превеждайки Демян Бедни, нашите поети вникват по-дълбоко в неговата сатира, заживяват с неговия „обикновен“, достъпен, агитиращ стих, наситен със здрава пролетарска, социалистическа идейност. И тук е новото, което Демян Бедни внася в нашата съвременна поезия: комунистическата партийност като светоусещане, вдъхновявана изцяло от освободителното дело на работническата класа. Като се има предвид, че проникването на неговата поезия у нас начева в период, когато Христо Смирненски твори първите си зрели социалистическо-реалистически произведения, когато Владимир Маяковски още е непознат на нашия революционен читател, става ясно, че Демян Бедни по своеобразен начин, наред с много други обществени и литературни фактори, подпомага създаването на една атмосфера на ново отношение към поетичното изкуство, на

¹ В Ц Д И А се палят заповеди за инкриминиране на две съветски издания: „Удар по врагу“ (1935) и „Собрание сочинений в одном томе“ (1937). „Вредното“ съдържание на „Собрание сочинений“ цензорът характеризира така: „Книгата на Демян Бедни изобилствува от комунистически, богохулни и [анти]религиозни стихове“. Вж. фонд № 370, опис № 2, архив е-ца № 2791 (обяснителната бележка).

² Н. Хрелков и А. Тодоров имат само по един превод на произведение от Демян Бедни: първият превежда „Evet, efendin“ („Литературен преглед“, 1935, бр. 19; „Брод“, 1936, бр. 8), вторият — „Птицеловци“ („Горчив смях“, 1936, бр. 26; „Култура“, 1937, бр. 9).

поезия открито свързана с революционните борби на пролетариата. Не е случайно, че пръв е превел Демян Бедни на български Д. И. Полянов — родоначалникът на българската пролетарско-революционна поезия. Не е случайно, че първото преведено стихотворение е „Към работничката“, публикувано за пръв път в „Правда“ по случай Международния ден на жената (8 март 1918 г.).

Големият опит на Полянов като преводач на френски и руски автори му е позволил да „изтълкува“ стиха на Демян Бедни — стих, съчетаващ класическата стройност на строфата с речника на революционера-ленинец. Ето началото

у Демян Бедни:

Язык мой груб. Душа сурова.
Но в час, когда так боль остра,
Нет для меня нежнее слова,
Чем ты — „работница-сестра“.

Когда казалось временами,
Что силе вражьей нет числа,
С какой отвагой перед нами
Ты знамя красное несла.¹

У Полянов:

Езикът — груб, душата ми сурова.
Но в туй сърце, тъй буйно що игра,
За мен по-нежно няма друго слово
От теб — „работничко-сестра“.

Когато враговете настървени
Извираха отвсякъде, без брой,
С какво безстрашие знамето червено
Ти носеше пред нас в неравний бой!²

Приемливи са в превода даже замените на думи и изрази, които допуска Полянов във втория стих на първия куплет: „Но в туй сърце, тъй буйно що игра“ вм.: „Но в време, когато болката е тъй остра“, или вмъква в края на втория куплет заради римата „в неравний бой“ (по поляновски с непълен член!). Тия слабости се обясняват с усилията и изискванията, при които тогава работи преводачът. Те са напълно преодоляни в новия превод на Йордан Стубел, направен за „Избрани стихотворения“.³

Редактирайки „Червен смях“, Полянов превежда и печата десет работи на Демян Бедни — преводи добри, но не и съвършени. По-сполучливи са тия на „Моят стих“ и „Фарът“, печатани повторно в редактираното също от Полянов списание „Наши дни“. И двете стихотворения имат характер на творческа декларация: „Моят стих“ е отговор на „критиката“, която меншевишкият вестник „Новая жизнь“ (юли 1917 г.) отправя към поета, обвинявайки го в слаба художественост и неизисканост към формата. Тонът, поема, види се, попада в известно съзвучие с усилията на нашите пролетарско-революционни писатели да противостоят на нападките на официалната естетическа критика. У Демян Бедни това разбиране е изразено непосредно. Тъй изтъква не само като пръв и „вечен“ извор на теми, идеи и образи в работата на отделните творци, но и като най-добър ценител. Разговорната, на места „полемична“ интонация на оригинала представлява несъмнена трудност за Полянов, а за всеки друг преводач, който не „улавя“ богатото вътрешно съдържание и формални

¹ Демян Бедный. Собрание сочинений, т. 2, стр. 52.

² Равенство, г. I, бр. 15 от 1 май 1920.

³ Демян Бедни. Избрани стихотворения, стр. 73.

⁴ Наши дни, № 14 от 15 февруари 1925 г.

особености на авторския стил. Едно сравнение с руския текст показва, че Полянов само в най-общия линии запазва духа на първообраза, много често пропуска или осмисля по своему отделни образи, а и цели стихове. Той превежда:

... Не на трибуната огряна
Пред „чиста публика“ във ням захлас,
Аз дигам глас
Суров и дрезгав, насмешлив и гневен.¹

Тук липсва цял стих:

Пред „чистой публикой“, восторженно-немой,
И не под скрипок стон чарующе-напевный
Я возвышаю голос мой...

И не само това. Полянов произволно съкращава или увеличава броя на сричките в отделния стих, вследствие на което там, дето в оригинала римата е мъжка — ударена сричка — появява се неударена. А това променя интонационното звучене на цялата творба. Например началният стих: „Пою. Но разве я „пою“? от осем нараства на девет срички и с това губи своя мажорен категоричен завършек — ударението на последната гласна. По-добре са преведени последните редове на „Моят стих“. Почти същите силни и слаби страни притежават Поляновите преводи на „Фарът“, „Печална истина“, „Последния бой“ и на басните „Птицеловци“, „Млякото“ и други.

В „Антология на съвременната руска поезия“ Радевски помества свой превод на „Моят стих“, който, като се опира на постигнатото от Полянов, е в значителна степен ново творческо решение. Радевски въвежда пряко в атмосферата на оригинала, по-точно предава смисъла, размера и интонацията на руския текст и неговият превод със съвсем редки изключения звучи „по демянбедновски“:

Пея... Но мигър „пея“ аз?
Сред бурите загрубял е моят глас.
И моят стих... в премяната му проста накит няма.
Не на естрада бляскава, голяма,
пред „чиста публика“, възторжен и в захлас,
не на цигулка под гласа напевен
издигам своя глас,
насмешлив, глух и груб, и гневен.
На миналото под проклетия товар
на музите не дигам аз олтар:
а моят твърд, отсечен стих е моят подвиг всекидневен.
Народе роден, мъченик в труда,
за мен си ти едничек съдия нелицемерен,
на твоите мисли и надежди аз съм изразител верен,
над твоите тъмни кътчета аз „като куче бдя“.²

Същият превод Радевски обнародва многократно, без да внася особени промени.³ И правилно. Тук е постигнато почти всичко.

Но стихотворението „Моят стих“ не престава да интересува българските поети и него се залавят да превеждат мнозина. Така по случай смъртта на Демян Бедни поезия.

¹ Пак там.

² Христо Радевски. Антология на съвременната руска поезия, стр. 58.

³ Народна войска, г. I, 1945, бр. 216; „Руска съветска поезия. Сборник. Български писател. 1957, стр. 103, и др.

тесата Калина Малина прави два превода — на „Моят стих“ и на „В народа свой аз вярвам“, печатани в „Българо-съветска дружба“.¹ Двата превода са неравностойни. За отбелязване е, че „В народа свой аз вярвам“ (първи превод на български) стои много по-близо до оригинала, отколкото „Моят стих“. Тук като че имаме връщане към „увлеченията“ в Поляновия превод — променени крайни ударени в неударени срички, смислово отстъпление от руския текст и пр. Още в началото преводачката „не попада в тон“:

Аз пея. Но нима аз „пея“?
Гласът ми в боя огрубял е,
Стихът ми. . . прост е, в блясък се не лее. . .²

Както се вижда, стихът губи категоричността на внушението, прозвучава фалшиво, не по Демян Бедни.

Третият превод на „Моят стих“ на български език е направен от М. Грубешлиева.³ Няколко сполучливо предадени стихове обаче в никакъв случай не могат да спасят един неточен и непоетичен превод. Грубешлиева е прибавила в стихотворението свои „думички“: „самонадеян“, „параден“, „овчарско куче“ и др. Очевидно преводът е извършен набързо, стои под нейните възможности, позната като добра преводачка от руски на български език (поемата „Зоя“ от М. Алигер и мн. др.).

Като постижения трябва да бъдат отбелязани преводите на патетичните стихотворения „Аз свикнах с ужас да посрещам“, „Лена“, „Прелива чашата ужасна“, „Дъртеж — време е да мреш“, „На светлина!“ и „Ленин е с нас“, направени от А. Германов, на басните „Азбука“ и „Кларнет и свирка“ — от Радевски, „Бунтуващите се зайци“, „Песът“, и „Свещта“ — от М. Ганчев, на „Бий!“ — от Ив. Милчев, „Мрак!“ — от Т. Харманджиев, „Истински черният“ — от Ал. Муратов. Това са художествени преводи, постигнати след дълга и творческа работа над текста.⁴ Многократно е изтъквано, че всеки съвършен превод е плод преди всичко на вдъхновено претворяване оригинала с цялото му идейно-образно съдържание на езика, който е роден на преводача. При това стремежът да се придадат всички нюанси едва ли винаги носи най-добри резултати — неизбежни стават изкуствените „сбивания“ или „удължавания“ в синтаксиса, вследствие на което преводът губи своята свобода, естественост и образност. Само истинският поет-преводач умее да направи нужния подбор. И, колкото отделни автори да се превеждат трудно, все пак няма непреводима поезия.

Известни допълнителни мъчнотии в превеждането например създава романтичната поезия, дето образът-идея понякога обгръща цялото съдържание на творбата и по-трудно се намира „покрытие“ в езика на преводача. Но и това е преодолимо. И ако превеждането на български на романтично-героичната поема „Главната улица“ е било сериозно изпитание за възможностите на нашите преводачи и на езика ни, много по-важни са постигнатите резултати. Тя привлича не толкова с историзма в сюжета — действието протича от 1905 до Октомври 1917 г., — колкото с неотразимото поетично въздействие на многоликия образ на Главната улица. Тук има редки по своята изобразителна сила „моментни“ снимки, има сетивно-нагледни образи, има звукоподражания. Ритъмът и стихът просто следват ритъма на революционно раздвижената улица, понякога разбиват „строфата“. Но това не е стихът на Вл. Маяковски — във вид на стълбица. Демян Бедни предпочита класическия стих.

Досега „Главната улица“ притежава четири превода на български език. Първите два са непълни, без епилога. Георги Жечев пръв превежда и обнародва поемата на

¹ Българо-съветска дружба, г. I, 1945, кн. 5, стр. 28.

² Пак там.

³ Сб. Славянски поети. Подредиха Л. Стоянов, М. Грубешлиева и Д. Пантелеев. 1946, стр. 137.

⁴ Демян Бедни. Избрани стихотворения, съотв. стр.

Демян Бедни у нас. Преводът излиза по случай 38-годишнината на Октомврийската социалистическа революция.¹ В общия подем, овладял българския народ след смъкването на монархофашизма, „Главната улица“ се приема като празнична фанфара, протръбила още един път обичта и признателността на трудещите се към Съветската армия-освободителка. Г. Жечев познава езика и преводът му от формално гледище би бил безупречен, ако липсваха няколко досадни грешки. У Жечев революционните маси се движат не от покрайнините към града, към Главната улица, а идват някъде отвън и влизат в града. Ето:

... вървят,
към последната крепост — градът!

Или:

— Чухте ли?
— Ето ги!... Близу са... Влизат в градът!²

И тази неточност, изопачаваща отчасти съдържанието на поемата, е резултат на „усилията“ на преводача да постигне по-богата рима. Неприятно, наистина! А при други случаи Г. Жечев съзнателно отстъпва от руския текст, като му дава твърде волен превод:

У Демян Бедни:

Чистая публика всякого звания
Шаркает, чавкает снова на ней,
Чавкает с пошло-тупою беспечностью,
Меряя срок своих чавканий вечностью,
Веруя твердо, что с рабской судьбой
Стерпится, свыкнется „хам огорошенный“,
Что не вернется разбитый, отброшенный,
Глухо рокочущий где-то прибой!³

У Г. Жечев:

Чистичка публика от всякакви звания
пак се раздвижи на сам и натам,
шляе се в тьпо и сляпо безгрижие,
мисли, че вечно така ще се движи,
вярва, че своята робска съдба
вечно ще влачи туй „долно човечество“ —
то ще се свие и никога вече
не ще помисли за бунт и борба!⁴

Едва ли на преводача на романа „Тихият Дон“ са били „непознати“ такива колоритни народни думи като „чавкать“, „чавкание“ (мляскам, мляскане) — не случайно от автора повторени няколко пъти, или „хам огорешенный“ (слисан простак, неприятен човек), но той с неприсъща лекота ги изоставя и римува с каквото попадне. Нещо повече, Г. Жечев не превежда и поетичното сравнение на временно победения народ с „глухо някъде ревец вълнолом“ („глухо рокочущий где-то прибой“), или не запазва алитерацията на звука „г“ в стиха: „гнется гнилая основа“, предаден така: „люшка се гнила основа“. Тия и други грешки и неточности силно похабяват превода на Г. Жечев, формата се разпилява, губи от своята сила на емоционално въздействие. А не

¹ Българо-съветска дружба г. I, 1945, кн. 10, стр. 27—29.

² Пак там.

³ Демян Бедный. Собрание сочинений, т. 3, стр. 99.

⁴ Българо-съветска дружба, г. I, 1945, кн. 10, стр. 28.

бива да се пренебрегва правилото, че поезията и в превод трябва да заразява и възбужда като поезия.

За втори път „Главната улица“ е преведена от Катя Георгиева.¹ Там, дето стиховете съвпадат с преведеното от Г. Жечев, е добре, но в ония места, дето се е опитано да поднесе свой текст, опитът е крайно несполучлив. Георгиева превежда:

С вой отговори Главната улица.
Стана героят. Преградиха път.

У Демян Бедни четем:

Воем ответила Улица Главная.
Стал богатырь. Загражден ему путь.

Ето буквален превод:

С вик отговори Главната лица.
Възправи се юнакът. Преграден му е пътът.

Но в превода на К. Георгиева срещаме и добре предадени места, например началото. А това показва, че преводачката може да поработи още малко и даде нещо по-цялостно и по-завършено.

През 1952 г. се появи трети превод на „Главната улица“². Той е извършен от младия поет Пламен Цонев. Тук за пръв път прозвучава с истинска поетична сила стихът на Демян Бедни. Още в този вариант³ преводачът изяви остро чувство към руския текст, като запази почти всичките му особености — размер, алитерации и асоанси. Редица думи и изрази, които на руски език са по-кратки от българските, също са предадени с възможната краткост и образност. Пл. Цонев нищо не замазва и не разхубавява. То се знае, в първия вариант имаше повече негладкости, над които той продължи да работи. Вместо

... сред облигации, в тъмни кантори —
немец, евреин, руснак и французин
пробват резета, ключалки, топузи:
— Ей, пускайте железните щори!⁴

В новата редакция четем:

... сред облигации, в тъмни кантори —
немец, евреин, французин, руснак,
врътват до три пъти ключове пак,
— Пускай отгоре железните щори!...⁵

В последната редакция обаче същият пасаж е раздвоен, въведени са „нови“ думи, чужди на оригинала, които решително изменят стиха смислово и интонационно:

... сред облигации, в тъмни кантори —
немец, евреин, французин, руснак,
пробват с т р а х л и в о (!) ключалките пак.
— Пускайте (една сричка повече!) отгоре железните щори!⁶

¹ Октомври. Сборник. Съставили Н. Леви и Н. Бенбасат. „Профиздат“ 1949, стр. 125—127.

² Септември, г. V, 1952, кн. 11, стр. 100—102.

³ Вж. втори вариант в сб. Руска съветска поезия. 1957, стр. 109—115. Тук поемата е преведена изцяло, с епилога. Трети вариант в сб. Поemi за Октомври. Войнишка библиотека. 1957, стр. 13—20; също в „Литературен фронт“, бр. 39 от 26 септември 1957 г.

⁴ Септември, г. V, 1952, кн. 11, стр. 100.

⁵ Сб. Руска съветска поезия, стр. 109—110.

⁶ Литературен фронт, бр. 39 от 26 септември 1957 г.

Почти по същия начин първоначалното динамично „Чухте ли?“, изказано трикратно, в окончателната редакция, неизвестно по какви съображения на преводача, се превръща в спокойното „Чувате!“ И все пак това са подробности. Иначе Пл. Цонев съхранява повечето черти на авторовия стил — натрупването на образи и метафори, свързани с темата за революционната, Главната улица и тъкмо тия стихове сочат неговото творческо отношение към оригинала. Той прави „подбор“ в чуждия текст и без да отстъпва рязко от него, без да го модернизира, а като дава често синоними, постига смислова точност и поетична образност. А и изобщо Пламен Цонев предава почти навред некрасовските дактилни рими у Демян Бедни, и това е един хубав стремеж към по-цялостно разкриване образно—музикалното звучене на оригинала:

— Ето ги — светят отново витрините,
мити са кървите, няма следи.
Главната улица грее божествено
в ярки реклами и светлини.
Старата публика шества тържествено,
грачи и шари по всички страни,
крачи тя в своето тъпо безгрижие,
виждайки в пълното вече затишие
признак за нови, добри времена, —
„ската“ ще мъкне ярем мълчаливата,
няма, не ще се завърне пенливата
глухо клокочеща нейде вълна!¹

Могат да се посочат още примери, те само ще подсилят задоволството, което четецът изпитва, когато непосредствено се запознава с преводите на Пл. Цонев. Но те имат много сериозен съперник. Това е преводът, направен от Хр. Радевски — четвърти по ред.²

Както вече се отбелязва, години наред и с непрекъсващ интерес Радевски превежда и популяризира Демян Бедни. И натрупаният опит в това отношение дава своите плодове: като съхранява образността, стила и начина на мислене на автора, и в същото време, като проявява собствен стил и вкус на поет, без да се отделя от руския текст, Радевски преодолява познатата съблазън (на преводача) да отстъпи от точността и направи „грубото“ изречение „леко“ и „живо“. В неговия превод вътрешната музика на руския стих, богатата му оркестровка от алитерации и звукоподражания „излитат“ из един път, още в началото, подхванати сякаш от мощния глас на Демян Бедни:

Трум-ту-ту-тум!
Трум-ту-ту-тум!
Движат се, движат се, движат се, движат се,
сякаш вериги железни, те нижат се,
в шумно настъпване страшно вървят. . .³

Или:

Отново.
Отново.
Бий съдбоносна вълна. . .

¹ П а к т а м.

² Д е м я н Б е д н и. Избрани стихотворения, стр. 124—132. По сведения, взети лично от Хр. Радевски, той превежда „Главната улица“ още през 1938 г., но по цензурни причини преводът остана непубликуван.

³ П а к т а м, стр. 124.

Гъне се гнила основа. . .

Тежко се срутва стена.

— На! . . .¹

Темата за Главната улица Радевски непрекъснато изявява и в подтекста, без да нарушава съразмерността на цялото, и, като остава верен на „духа“ на оригинала. При това той подхожда към задачата си с чувството на поет: да създаде хубави стихове на български език, които същевременно да бъдат отличен, точен, изразителен превод. И тук образите не отстъпват по нищо на римите и епитетите, а идеите — те водят направо към руския текст. Ето защо преводът на Радевски получава не само значение на „пренасяне“ съдържанието на произведението от един на друг език, но представлява самостоятелен литературен факт. И затова нашите трудещи се посрещат „Главната улица“ топло, развълнувани от революционния патос, от романтичната устременост на масите, от живия майсторски „разказ“ на поета, който с чувство на мярка успява да подбере от толкова обилен материал само онова, което е било нужно за възсъздаване образа на Главната улица — улицата на социалистическите битки на великия руски народ.

На какви изводи навеждат преводите, които нашите автори дават на произведения на Демян Бедни?

Преди всичко прави впечатление, че няма поет-преводач, който да не схваща превеждането поезията на Демян Бедни като отговорна гражданска и културно-политическа задача. Почти всички преводи са изпълнени с любов към Демян Бедни, към съветската поезия изобщо. Затова те будят всеобщ интерес и се четат с увлечение.

Най-добрите произведения на поета вече са поднесени на българския масов читател. Наистина между тях има и слаби преводи, но те не променят общата картина. И тъкмо тоя факт, че поезията на Демян Бедни среща в България достойни тълкуватели, преводачи и почитатели, че тя, редом с много други фактори, спомага за плодотворното развитие на съвременната социалистическо-реалистична българска литература, сочи нейното значение днес.

3

Едва ли може да става реч за влияние на Демян Бедни върху отделни български пролетарско-революционни поети, както говорим за влиянието например на Вл. Маяковски у нас. Други са предпоставките, различни са и резултатите. Поезията на Демян Бедни се възприема повече като пример на активно служене чрез художественото слово на революционните маси, на социалистическата революция. Поради това активността в превеждането и разпространението на Демян Бедни в България отразява отчасти приливите и отливите в нашето революционно марксистическо работническо движение. И още: обогатени с творческия опит на Демян Бедни, нашите поети сами се насочват по-бързо и по-резултатно към овладяване метода на социалистическия реализъм.

При Д. И. Полянов например, колкото влиянието на Демян Бедни да носи общ характер, често пъти да е примесено с въздействието на други наши и чужди поети, то притежава и някои свои показатели. Подобно на руския автор, Полянов също пише стихове на злободневни теми, жигосва вътрешната политическа реакция. Но такива стихове нашият поет създава и преди войните, като развива традициите на Ботев, Вазов и Михайловски — създатели на ярки граждански, сатирични стихове и поеми. Новото е в друго: под въздействието на редица обстоятелства, чиито корени лежат в нашата действителност, и по примера на Демян Бедни Полянов преодолява в периода на „Червен смях“ (1919—1923) някои свои стари идейни предубеждения и доближава своята поезия до „текущите“ задачи в партийно-политическата просвета на комунисти-

¹ П а к т а м, стр. 129.

ческата партия. Така се появяват поляновските агитационни „червенушки“, които по форма и идейна насоченост твърде напомнят частушките на Демян Бедни („Всем се-страм по серъгам“ и др.). Ето една „следизборна червенушка:

Да се пече за всеки хляба,
на всеки слънцето да свети —
да победим, другари, трябва
в селата и във градовете:

Да живеят
Червените съвети!¹

Или на антирелигиозна тема:

Кръвта на слабите се лей,
трудът на робите краде се,
И шепне подпият злодей:
„Христос възкресе!“²

Тук материалът е твърде обилен, за да бъде привеждан изцяло. Връзката обаче с поезията на Демян Бедни е очевидна: важната, политически актуалната идея трябва да се доведе до съзнанието на масовия читател, да се укрепи неговата воля, поглед към бъдещето. Полянов дава верен тон, който се подема от по-младите поети, тръгнали под знамето на Октомври. Антирелигиозни стихове пишат и Смирненски, и Ясенов, и Н. Ланков, и мн. други.

Може би още по-трайна следа Демян Бедни оставя в популяризирането и утвърждаването темата за Владимир Илич Ленин в нашата пролетарско-революционна поезия. Още приживе на Ленин Полянов превежда и печата в „Работнически вестник“ интимното стихотворение „Нима не съм аз прав?“ на Демян Бедни:

Когато Илич наш се разболе,
признавам, много се изплаших
и дълго бе ми криво, зле.
Днес радват се душите наши:
надвил коварний, таен враг
„Старикът“ весел, здрав е пак!³

На Полянов са били познати също стихотворенията „На вожда“ (1918) и „Снежинки“ (1925). И, като отразява обичта на българските тудещи се към великия основател на съветската държава, по примера на М. Горки („Спомени за Ленин“, 1924) и на Демян Бедни, нашият поет пише няколко патетични стихотворения, посветени на Ленин. Първото излиза по случай неговата кончина. Сложната, „космична“ символика, присъща на повечето пролетарски поети в ония години, поставя в известни рамки образа на Ленин. Накрая обаче си пробива път мисълта за Владимир Илич като нов вожд на новите работническо-селски маси:

О, Ленин, твойто слънце вечно ще светлее:
ти — жрец и избавител, ти — пророк и вожд,
на Маркса лъчезарен с живата идея
ти пръсна злата нощ.⁴

¹ Червен смях, г. I, 1920, бр. 38.

² Пак там, г. II, 1921, бр. 18.

³ Работнически вестник, илюстрирана притурка от 7 ноември 1922 г. Целият брой съдържа материали по случай оздравяването на Ленин.

⁴ В. Звезда, г. I, 1924, бр. 24.

Тая мисъл Полянов доуплътнява в „Ода на Ленина“, написано по случай при години от смъртта му. Тук „поляновското“ като че зазвучава по новому:

Легенди лъчезарни веч създават
народните дълбоки низини
да багрят с пурпурната твоя слава
щастливите грядущи дни.

Поклон на гения и пред героя!
Но знаем: сам не се създаде той —
в народа той мощта береше своя,
във пролетарский трудов слой.

В народа — изворът неизчерпаем
на всяка жива мощ и красота!
Затуй с героя ние величаем
народа — нашия общ баща.¹

За Ленин пише и Н. Ланков. Той помества в първомайския брой на сп. „Наковалня“ стихотворението „Първи май“, дето поляновското сравнение на Ленин със слънцето, макар употребено за втори път, открива възможност за по-друго поетично виждане:

Небето е сякаш огромна трибуна
и слънцето — Ленин трибун,
в зеления блясък на майската утрин
народът се сбира на празник и бунт.²

След Полянов и Ланков на Ленин посвещава стихове Кр. Кюлявков, Хр. Радевски, Мл. Исаев и други поети от 30-те години. Естествено, за това спомага и поемата „В. И. Ленин“ на Владимир Маяковски.

Според спомените на Веселин Димитров, Демян Бедни е бил един от ония съветски поети, които се четели с увлечение в дома на Измирлиев. Неговото име той поставя редом с имената на Маяковски, Блок и Есенин.³ Разбира се, при такъв оригинален и мощен талант, какъвто е Смирненски, всяко влияние сложно се пречупва и губи отличителните белези на „школата“. Но има влияние и „влияние“. Ако става реч за влияние, разбираемо като творчески импулси, на него не е чужд и Смирненски. Редица изследвачи на неговата поезия сочат с убедителни примери от творчеството му как и какво онаследява от революционната поезия на Ботев, от гражданската лирика на Вазов, Яворов и др.⁴ Но като всеки талантлив ученик Смирненски знае от кого и как да се учи. Заварената литературна традиция той я доразвива и задълбочава с оглед новите конкретни условия. В зрелите си работи Смирненски се изявява като поет-новатор.

Че Смирненски подхваща отделни образи и идейно-естетически внушения, дошли по пътя на активно общуване с поезията на Демян Бедни говорят само някои неговии антиимпериалистически, антирелигиозни, остро злободневни стихове. Такива са „Брой се до гри“, „+ артист Лойд Джордж“ „Дипломация в Лозана“ които, макар да се различават външно от стиха на Демян Бедни, същевременно съдържат известно вътрешно идейно родство с такива работи на руския поет като „Были, да перевелись“, „Предрешено“.

¹ Наковалня, бр. 60 от 27. I. 1927 г.

² Пак там.

³ В. Димитров. Из нашата дружба. — Сб. Спомени за Хр. Смирненски. 1955, стр. 104.

⁴ Ср. сп. Литературна мисъл, г. II, 1958, кн. 5.

шенное“ и други. И все пак, това е едно допускане. Единствено при „Глад“ на Смирненски личи по-определена „връзка“ с „Последния бой“ на Демян Бедни. И двете стихотворения са развълнуван отклик на глада, обхванал Поволжието през 1921 г. От информациите в партийния печат нашият поет е бил отблизо запознат с бедственото положение на братския руски народ, резултат на голяма суша и неплодородие. Нашата партия организира широка акция за набиране помощи за гладуващите руски революционни работници и селяни. В тая именно обстановка се появява в „Червен смях“ Поляновият превод на „Последния бой“:

Бял плащаник заразмятал,
зинал да глътне цял свят,
яхнал на мършава кранта
шества войводата Глад.

Тежко пристъпва и газии
мъртви и живи — наред,
немошни, слаби и гладни
падат и гинат без чет.

Вопли огласят Русия,
стари и млади там мрат,
групове хиляди стелят
сташний на крантата път.¹

Само след два броя, също в „Червен смях“, Смирненски печата „Глад“. Темата той въвежда по-ингче, рисувайки в първите два куплета пейзажа на изгорялото от сушата поле, след което четем:

Една подир друга прихлупени хижи
пустеят и неми стърчат.
Тълпа след тълпа из полята се ниже,
а мълком по техните стъпки се движи
зловещият хищник Гладът.²

По-иначе стои въпросът за въздействието на Демян Бедни върху Тома Измирлиев. В своите работи на злободневни теми той, подобно на своя руски учител, ползува „готови поетични форми“, като влага в тях ново съдържание. Такива са „Напред към урните!“, „Герои нашего времени“, „Шетба шета президентът“ и други, или редица сатирични произведения подписва с псевдонима Г а р а б е т Б е д н и й. Те излизат в „Маскарад“ — „Богоявление“, повечето в „Звънар“ — „Обручение, факт или мистификация“, „Аз съм дърта, дърта кранта“, „Ами сега“, „Интервю“, също в „Жупел“ — „Краен елемент“. Това са стихове и фейлетони против реакцията и изборните беззакония у нас, в защита на Съветския съюз. Ще рече, от Демян Бедни се влияе Тома Измирлиев чисто външно. Думата е за посоката, а не за творческите търсения.

През 30-те години по страниците на прогресивния хумористичен седмичник „Жупел“, както и в „РЛФ“, „Литературен преглед“, „Брод“ и „Кормило“ се печатат голям брой остри, политически злободневни стихове на П. Матеев, Н. Ланков, Хр. Радевски, А. Тодоров, Кр. Пенев, Кр. Вълков и други, които в определена степен подпомагат борбата на комунистическата партия в антифашисткото, антирелигиозно и

¹ Червен смях, г. II, бр. 31 от 25 август 1921 г.

² Пак там, бр. 33 от 8 септември 1921.

антибуржоазно възпитание на масите. Това е нужна поезия, поезия с важно обществено политическо значение. Тя е продължение, но на нова историческа основа, с оглед на вите обществени и литературни задачи, на сатиричната поезия и проза на Хр. Смирненски. От друга страна, в създаването на тая поезия нашите автори следват пример в това отношение на Демян Бедни, Маяковски, А. Безименски, А. Жаров, С. Марш и други съветски поети. За следи от влияние на Демян Бедни говори например епиграмът „Безбожник“ от Н. Ланков¹. Но тук сякаш се върви сляпо по пътя на руския поет, а това е погрешно. Същото се отнася за отделни работи на Радевски, като сатирата „Господарската работа свършване няма“², дето външно стиховете и образите са дадени по системата на Демян Бедни, без да са обгорени обаче от личния творчески пламък.

През последните години Хр. Радевски пише предимно басни. Те съставят дял в поезията му. Несъмнено школата, която минава у Демян Бедни, превежда неговите стихове и басни, не е без значение за израстването, като баснописец. Но, струва ми се, че тук чуждото и отечественото, усвоеното и творчески завоюваното вървят така монолитно, че всеки опит да се свърже по-определено басненото творчество на Радевски с басните на Демян Бедни ще доведе до нежелани, механично направени паралели. Едно обаче е безспорно: по линията на съзнателното огрубяване на стиха в грижата да се направи фразата по-достъпна за обикновените читатели Радевски несъмнено се опира на творческата практика на своя руски колега и учител.

По случай 15-годишнината от смъртта на видния съветски поет и баснописец отново си припомняме неговите патетични стихове за Октомври и Ленин, идейно богатите му и винаги актуални басни, сатирични стихове и частушки. Напоследък стана известно, че нашият учител и вожд Георги Димитров е бил близък приятел на Демян Бедни. Неговият син, др. Дмитрий Ефимович Придворов има любезността да представи за обнародване неизвестна снимка на Георги Димитров и Демян Бедни (отстрана на Анри Барбюс), направена по време на I конгрес на съветските писатели (август 1934 г.).³ Това не може да не вълнува всяко патриотично българско сърце. Демян Бедни е и наш поет, поет на българската работническа класа.

¹ РЛФ, г. I, 1930, бр. 15.

² Пак там, г. IV, 1934, бр. 161.

³ Снимката е публикувана] другаде. Вж. Литературен фронт, бр. 1959 г.



ИЗ ИСТОРИЯТА НА РУСКО-БЪЛГАРСКИТЕ НАУЧНИ ВРЪЗКИ

(ПО МАТЕРИАЛИ ИЗ АРХИВА НА АКАД. Н. С. ДЕРЖАВИН)

Научното наследство на акад. Н. С. Державин (1877—1953) е огромно по обем и извънредно разностранно по характера на изследванията и кръга на обхванатите въпроси. Н. С. Державин е учен с широк профил, учен с голяма ерудиция в различните области на знанието. От перото на Н. С. Державин са излезли ценни трудове по методика на преподаване руски език в средното училище, специални изследвания по история на руската литература, по фолклора и етнографията на различни народи. Широтата и многообразието на неговите научни интереси в областта на славистиката, неговата научна дейност като историк и филолог, етнограф и фолклорист ни позволява да говорим за него като за един от основателите на съветската славистика.

Но първата и най-голяма любов, продължила през целия живот на учения, е неговият дълбок интерес към бита, историята и културата на българския народ. От първите „Очерки за бита на южноруските българи“, публикувани през 1898 г., той преминава към изучаване езика на българите-колонисти, живеещи на територията на Русия, а след това и към големи изследвания по историята и литературата на българския народ, които той изучава с увлечение до последните дни на живота си. Именно в областта на българистиката той създава такива капитални трудове като „История на България“ в четири тома (1945—1948) „Племенните и културните връзки на българския и руския народи“ (1944), „Сборник статии и изследвания в областта на славянската филология“ (1941), монография за Алеко Константинов (1935), Христо Ботев (1948), Иван Вазов (1948).

В тези крупни изследвания, както и в многобройните статии на учения, публикувани в продължение на петдесет години в различни научни издания, Н. С. Державин не само разкрива специфическите национални особености в живота на българския народ, в неговата култура, но утвърждава идеята за родството на славянските народи, великата сила на дружбата между руси и българи, изградена в хода на съвместна и продължителна борба срещу чуждите поробители.

Такъв подход към решаването на важни научни проблеми съществено обогати изследванията на учения и по най-непосредствен начин спомогна за укрепването на дружбата между нашите народи.

Н. С. Державин никога не е бил затворен кабинетен учен. Неговите трудове за бита и езика на българите-колонисти в Русия се появяват след продължителни полеви експедиции на учения, след старателно изучаване на всички особености на място. Трудовете му, които имат обобщителен характер, са изградени на задълбочено проучване на много документи в България по време на неговите научни командировки и са тясно свързани с решаването на актуални общественно-политически проблеми. Ето защо те постоянно предизвикват голям интерес сред читателите както с наситеността си с фактически материал, така и със своята политическа насоченост.

Учен-организатор, учен-общественик, Н. С. Державин е бил тясно свързан по характера на своята работа с много български политически дейци, писатели, учени. Тези

връзки започват да се изграждат още с първата командировка на младия учен в България през 1903 г., те укрепват по време на неговата втора командировка през 1910 г., но особено ярко се проявяват те през 1945 г., когато Н. С. Державин прекарва няколко месеца в освободената от фашизма България.

В архива на Н. С. Державин (Архив АН СССР, Ленинград, фонд 827) се пази десетки писма, телеграми от много българи, като се почне от най-видните дейци на Българската комунистическа партия, крупни учени, писатели и се стигне до обикновени читатели. Всички тези документи свидетелствуват за признанието на големите научни постижения на съветския славист, за неговия принос в изучаване историята и културата на българския народ, за голямото политическо значение на неговата научна и обществена дейност. Сами по себе си тези документи, в по-голямата си част неизвестни на научната общественост, представляват ценни страници от историята на научните руско-български връзки.

Специално спират вниманието ни писма и телеграми до Н. С. Державин на видни дейци на Българската комунистическа партия. Пред нас е записката на Г. М. Димитров от 18 юни 1945 г.: „Съобщете на акад. Державин, че получих неговото писмо и ще направя необходимото. Предайте му моя горещ привет и пожелание по-скоро да оздравее и да продължи своята толкова полезна научна работа. Съобщете ми състоянието на здравето му.“ (Фонд 827, оп. 4, № 180). Няколко дни по-късно, на 24 юни 1945 г. Г. М. Димитров праща на учения телеграма-отговор: „Горещо благодаря за Вашите поздравии. Желая Ви от все сърце да оздравеете и да продължите толкова полезната си научна и обществена дейност. Стискам силно ръката Ви. Г. Димитров“.

Друг голям деец на БКП — Васил Коларов, също дава висока оценка на научната дейност на Н. С. Державин — той се запознава не само с неговите публикувани трудове, но и с тези в ръкопис. В същия архив на АН СССР (Фонд 827, оп. 4, № 263) се пази бележка на В. Коларов от 8 август 1944 г. относно ръкописа на Н. С. Державин за Добруджа. В тази бележка В. Коларов моли учения да обърне внимание:

„1) на германските империалистически попълзновения към Добруджа и Констанца, проявени по време на I-та световна война.

2) на конкретните способности на ограбване на добруджанските селяни от румънските чокои, особено след завземането на Южна Добруджа“.

... да не се допусне смекчаване отговорността на румънските чокои за техния тиранически режим в Добруджа.“

В телеграма от 5 януари 1946 г. В. П. Коларов пише на Державин: „Сърдечно Ви благодаря за Вашите приветствия. Желая Ви здраве и дълъг живот, за да можете и по-нататък да работите за укрепването на славянската солидарност и увесковечаването на най-близка дружба между българския народ и неговия благороден освободител великия Съветски съюз. Коларов“. (Фонд 827, оп. 4, № 263).

Едва ли е необходимо да коментираме значението на документите на Г. М. Димитров и В. П. Коларов. В техните лаконични изказвания се чувства голямото им внимание към живота и работата на Н. С. Державин и същевременно се дава висока оценка на многогодишната дейност на съветския учен.

В онзи период, когато в България свирепствува монархофашистският режим, а прогресивните дейци на културата и литературата се подхвърлят на жестоки преследвания или са принудени да търсят убежище зад пределите на своята родина, Н. С. Державин разобличава фашистките зверства в България, взема лично участие в съдбата на много емигранти. Така той е помагал в работата на Г. Бакалов по време на пребиваването му в Съветския съюз, привлича го на работа в оглавявания от него Институт по славяноведение (1931—1934) в Ленинград. По инициатива на Н. С. Державин и при най-близкото участие на А. В. Луначарски българският историк и литературовед през март 1932 г. бил избран за член-кореспондент на АН СССР. Във

връзка с това Г. Бакалов пише в писмо от 2. IV. 1932 г.: „Скъпи Николай Севастиянович! Дълбоко трогнат съм от всичко, което направихте за мен. Поднасям Ви сърдечната си благодарност!

Узнах за избора ми от вестниците и от Вашата телеграма и писмо. Ако ще има официално съобщение, моля да го изпратите на адрес: Fräulein Lora Bakaloff, Marbacherstrasse, 8 II, bei Schleisinger, Berlin, Wilmersdorf (на този адрес изобщо можете да поддържате връзка с мен). В случай, че не мога да го получа лично, дъщеря ми ще го препрати.

Ще се печатат ли Трудовете¹ и кога? Бих искал да прегледам работите, които Ви изпратих, което ще се постарая да направя в Берлин, ако ми позволи времето.

Чакайте от мен вести от родината.

Горещ привет! Ваш Г. Бакалов.

Днес заминавам“.²

Редица писма на Бакалов, които се пазят в този архив, показват как между двамата учени още в началото на 30-те години се установяват тесни научни връзки и се изгражда голяма лична дружба.

В писмо от 5 януари 1932 г. Г. Бакалов пише: „За сега Ви пращам мъничка статийка „Христо Ботев и о Христо Ботеве по руски“. Може би ще бъде подходяща за Трудовете на Института по славяноведение. Ще се постарая редовно да Ви снабдявам с материали от тук...“³

Много ме интересува Вашата работа за литературата на след погромаджийската българска буржоазия. Щом се установя на едно място, ще Ви дам адреса си, за да получа по-скоро том I от Трудовете.

Успех да предам в издателството голяма работа (26 печатни к.) „К истории влияния русских револ. движений на болгар.“

Ако имате някаква поръчка за България с удоволствие ще я изпълня.

С искрен привет Ваш Г. Бакалов“⁴.

Писмата на Г. Бакалов (от 29. XII. 1935 г., 3. I. 1936 г. от Москва) показват, че българският литературовед се е интересувал от непубликуваното писмо на Л. Каравелов до Славянския комитет в Петербург, че е информирал Н. С. Державин за литературния живот в България.

В средата на 1935 г. се е проектирало пътуване на съветския славист в България. За това свидетелствуват писмата на Ас. Златаров, а също и едно от писмата на Г. Бакалов: „Чух, че сте щели да идвате в София през пролетта. Хайде да вървим заедно, в първата половина на февруарий. Вашето идване отдавна се очаква там“ (из писмото от 29. XII. 1935 г.).

Важно е тук да се отбележи, че пътуването на съветския учен се очаква с нетърпение от много български културни дейци през цялата 1935 година и дори през 1936 г. Но това пътуване не се състояло, тъй като управляващите кръгове в България са били против него.

Научните връзки и личната дружба на Н. С. Державин с Г. Бакалов е продължила редица години. Тя е спомогнала много за разработването на различни проблеми от исторически и литературен характер. Не е изключена възможността Н. С.

¹ Имат се предвид Трудовете на Института по славяноведение. Излизат в два тома през 1932 и 1934 г. В първия том са публикувани и материали от Г. Бакалов.

² Архив АН СССР, Ф. 827, оп. 4, № 21, л. 5 — 5 об.

³ Тази статия е публикувана в първия том на Трудовете на института, Ленинград, 1932, стр. 487—492. Освен това в тома се публикуват две рецензии на Г. Бакалов за книгите на Д. Страшимиров „Васил Левски. Живот, дела, извори“, т. I, София, 1929 (стр. 492—495) и „Комитетското десетилетие. Епоха на комитетите“ 1866—76. София, 1930 (стр. 495—496). От България Г. Бакалов редовно праща на Державин списанията „Звезда“, „Нова литература“, „Мисъл“ и други материали.

⁴ Пак там.

Державин да се е насочил да пише монографии за Алеко Константинов, Христо Ботев и Иван Вазов под влияние на Г. Бакалов, който преди другите започва да се занимава с тези писатели в Съветския съюз и неведнъж е подчертавал необходимостта от издаването им на руски език.

От 1935 г. има писма на друг деец на българската култура до Н. С. Державин — Асен Златаров. По време на пребиваването си на конгреса на физиолозите в Ленинград Ас. Златаров лично се запознава със семейството на Державин и до края на живота си запазва най-светли чувства за тези дни на дружба. Ето какво пише той в една картичка от Москва на 24. VIII. 1935 г.:

„Високоуважаеми и драги Николай Севастьянович, довечера напускам Москва и след два дни ще бъда в България. Отнасям от Вашата велика страна най-дълбоки и хубави изживявания, които ще пазя цял живот. А лично Вам и на Вашето семейство сърдечно благодаря за милото внимание. Кланяюся и жму Вашу руку.

Ас. Златаров¹

След пристигането си в България Ас. Златаров започва да се лекува във вилата си в Ботевград. Оттук, на 11 септември 1935 г. той отново пише на Державин: „... Искам да Ви пратя своя привет и да Ви изкажа още веднъж своята голяма благодарност за милото внимание, което ми оказахте. Споменът от всичко видено, чуто, научено във Вашата велика родина, спомена от Вас, драги Николай Севастьянович, ще останат за всякога у мене хубави и светли! Сега пиша една брошура за моето пребиваване в Съветска Русия.² Надявам се през октомври да излезе от печат.³

Писмата на Асен Златаров са интересни не само като израз на неговите чувства, симпатии към съветския учен, те са важни преди всичко като документи за отношението на изтъкнатия български културен деец към Съветския съюз и постиженията там в различните области на икономиката, стопанството, културата. В онзи период, когато реакционният печат в капиталистическите страни, в това число и в монархофашистката България се стреми да оклевети съветския строй, живота в Съветския съюз, Асен Златаров смело излиза със своята книга в защита на Съветския съюз. Интересно да се отбележи, че сам Златаров добре се е ориентирал в политическата обстановка, че той смята свой граждански дълг да противопостави своето мнение като очевидец на успехите на Съветския съюз срещу необузданата клевета на реакционната преса.

Ето какво пише Ас. Златаров в писмото си от 4 октомври 1935 г.:

Драги Николай Севастьянович,

Вашето писмо, което току-що получих, ми донесе голяма радост: тия дни съм така угнетен и Вашите топли, приятелски редове бяха, наистина, живителна струя за мене.

Аз съм в София от няколко дни. Сега изпигвам своите многобройни студенти, работа, която ми отнема много време и сили.

Ходих при г-на министра на народната просвета и му говорих колко хубаво и ценно за нас е да дойдете в София и ни държите 2—3 беседи, а и да пореботите за Вашата изследователска работа, която засяга България, в нашата народна и университетска библиотеки. Господин министър Радев ме увери, че той също скъпи Вашата работа, която е жива връзка между малката България и великата Ваша родина. Заяви ми, че той ще направи пред полпреда на СССР у нас специална покана и такава от името на министерството на просветата, за Вашето гостуване в България. Това беше

¹ Архив АН СССР, ф. 827, оп. 4, № 222.

² Става дума за известната книга на Ас. Златаров „В страната на съветите“, София, 1935.

³ Пак там.

преди две седмици. Надявам се, че е сторено вече и ще ме радва да го науча от Вас. Вашите многобройни тука почитатели, като научиха новината, че Вие, може би, ще ни посетите, се много, много зарадваха.

Аз се каня, след няколко дни, да почна и напиша своята „книга“ (около 150 печатни страници) за виденото и изживяното от мене в Ленинград и Москва през паметните дни на международния физиоложки конгрес. Надявам се, че тоя ми принос ще Ви хареса. Трябва да го напиша, защото в нашите вестници много превратно и тенденциозно се предадоха моите тук-там казани впечатления и изявления. Нали знаете: вестникарите си следват своите цели и политика и твърде често са скарани с истината. . .

. . . Но и аз самия останах огорчен от тия „мои“ изявления. Какво да се прави: изглежда, че на мнозина хора им е приятно да не знаят действителността и иска да бъдат излъгани. А аз съм се пазил всякога от две неща: да не излъжа себе си и да не излъжа и другите.

Само че още не съм получил пакетите с книгите от конгреса. Вашите книги (за Михайловски¹ и за Алеко Константинов), изрезките от вестниците, които ми дадохте и книгата по статистика на Евгений Захаровича². Боя се, че ще пропадна, а те ни така много трябва! Па и скъп спомен ми са от хубавите дни, които прекарах в могъщата Ваша страна, където видях толко много велико и ново. Аз високо говоря тука, че тоя планетарен опит и това колосално дело, трябва да се знаят — се едно, от приятели или от неприязнено настроени към Съветския съюз.

Тия дни ще Ви пратя един пакет мои печатани трудове, с по-общ интерес. Там ще бъде и книжката ми за П. К. Яворова, която Ви интересува.

Предайте, моля, на Вашето семейство моите приятелски чувства. На моя стар мюнхенски другар професор Евгений Захарович Волков пращам привети. А Вам топло стискам ръката. Бъдете се така здрав, бодър и силен, както Ви зная. Ваш

Ас. Златаров³

Това е последната вест от тежко болния български учен.

В архива на Н. С. Державин се запазени писма от негови български приятели и от по-ранен период. Между тях намираме картички от Пенчо Славейков от началото на 900-те години. Повечето от тях имат личен характер. В едно от кратичките писма (от края на 1905 г.) има интересна бележка. Като поздравлява Н. С. Державин със свободата (става дума за революцията от 1905 г.) Пенчо Славейков пожелава „русите да се възползват повече от нея, отколкото българите от своята“.⁴

През 1910 г. на 22. VII. К. Кръстев кани Державин да отиде от София в Костенец във вилата на „Мисъл“:

„Повтарям поканата си да ни дойдете на гости, но не преди 1 авг., тъй като сега с много препълнено и не би могли да останете тук да пренощувате, а Вий ще трябва да останете поне една нощ, да видите вечерта и утрото“.⁵

Но най-интересни документи от този период — началото на 900-те години — са писмата на Ив. Шишманов до Н. С. Державин. Тези писма откриват пред нас много интересна страница от връзките на руския и българския учен и хвърлят нова светлина върху събитията в София през 1907 година във връзка със закриването на Софийския университет и изказванията на българските професори срещу реакцион-

¹ Очевидно има се предвид отпечатъкът на статията за Ст. Михайловски, публикувана в Трудите на Института по славяноведение, т. I, Л., 1932, стр. 15—95.

² Е. З. Волков — известен славист, автор на книга за Христо Ботев.

³ Писмото се публикува с малки съкращения, Архив АН СССР — ф. 827 оп. 24, № 222.

⁴ Архив АН СССР, ф. 827, оп. 4, № 504.

⁵ Архив АН СССР, ф. 827, оп. 4, № 290.

ните действия на правителството. Писмата на Шишманов показват, че българският учен е заел смело страната на прогресивните дейци на българската наука, открито е клеймил позорните деяния на българското буржоазно правителство. Нещо повече, Ив. Шишманов вижда и в руското общество както прогресивни явления, така и реакционни. С други думи, тези писма ни показват облика на Шишманов с неговите демократични убеждения и със симпатиите му към прогресивната руска общественост.

От друга страна, Н. С. Державин през тези години с отговорите си до Шишманов се е изказвал в защита на прогресивните български научни дейци, поддържайки ги в трудния период. Това становище на Державин е изобщо характерно за неговата обществена дейност от 1905—1906 г. в Тифлис. Известно е, че през 1905 г. черносотниците в Тифлис, вдъхновени от управляващите кръгове, разгромяват помещенията на Първа тифлиска гимназия и на Духовната семинария, смятайки ги център на революционна пропаганда. По поръка на обществеността Н. С. Державин прави специално разследване на този погром и въз основа на голям фактически материал установява истинските инициатори на това реакционно издевателство. Тогава против Державин се опълчват местните черносотници и той бил принуден да напусне Тифлис. Обстоятелствата се слагат така, че през 1907 г. той успял да се премести в Петербург като преподавател в гимназия, където продължава научната си дейност в областта на българистиката.

В 1907 г. в научните кръгове вече познават Державин като способен млад учен, добре ерудиран по въпросите на българската филология, етнография. Във връзка с това някои реакционни учени искат да използват неговото име и знания срещу прогресивното движение на професорите от Софийския университет. Но, както показват писмата на Ив. Шишманов и писмата на Н. С. Державин, запазени в Архива на Българската академия на науките, младият руски славист отказва да отиде против прогресивните български учени, с което оказва голяма морална поддръжка на прогресивните професори от Софийския университет.

Ще предадем изцяло текстовете на тези писма: първото писмо на Н. С. Державин не е датирано, но то безсъмнение е от юни 1907 година

Глубокоуважаемый Иван Дмитриевич!

На днях должен был разрешиться окончательно вопрос о прекомандировании моем к С. Петербургскому университету для подготовки к магистерскому экзамену, который по принятым у нас в России правилам необходим для получения права защищать диссертации. Я занимаюсь в области славяноведения. Сообщу Вам вместе с тем и о том, что в настоящий момент у меня печатается и диссертация, представляющая собой этнографическое обследование болгарских колоний Херсонской и Таврической губерний, второй выпуск которого я должен еще отработать в Ваших софийских библиотеках, для чего будущим летом я собирался опять работать у Вас в Софии, хотя и первый выпуск, который к осени, а может быть и раньше, выйдет из печати, по заявлению печатающей его Таврической Ученой Архивной Комиссии, настолько представляет собой ценный материал и настолько интересен, что вполне обеспечивает успех, даже без второго выпуска, но я хочу обработать и этот выпуск, чтобы придать еще большую ценность своей работе.

Из этого Вы поймете, как для меня было бы важно и ценно, не откладывая в долгий ящик деле, по возможности скорее попасть в Софию, где я бы имел возможность не только работать над диссертацией, посвященной болгарской этнографии, но вместе с тем, пользуясь софийскими библиотеками, готовиться к магистерскому экзамену. Не знаю, известно ли это Вам, но дело в том, что сегодня я получил через нашего общего с Вами знакомого, моего приятеля М. В. Юркевича, предложение сообщить, не согласен ли я приехать в Софию для занятия кафедры славяноведения (!) в Софийском университете.

Можете себе представить, какое должно было произвести на меня, тесно связанного своими научными работами с Болгарией, впечатление это предложение. Мне надо быть в Софии, следующим летом я собираюсь быть в Софии,—и вдруг такое предложение. Но что значит это предложение, вообще? Оно исходит от г. Апостолова, но почему? Апостолов обращается ко мне и что значит славяноведение? — Это слишком широка область! В каком положении сейчас находится бывшая профессорская коллегия— Вы, почтенный Милетич, г. Цонев — составлявшие собой кафедру славяноведения?

Этого мне ничего не известно. Я решил воздержаться от какого бы то ни было ответа г-ну Апостолову, прежде нежели не наведу у Вас справки.

Будьте добры, уважаемый Иван Дмитриевич, не откажите поставить меня в известность, в чем дело? Как формируется новый штат профессоров, на развалинах ли старой коллегии профессоров, искренно мной уважаемых г. г. Златарского, Цонева, Милетича, Георгова и т. д., которых хотят заменить новыми, или же нет. Я слишком дорожу своим добрым именем, особенно в своих отношениях к Болгарии, с которою связан на всю свою жизнь, и буду поэтому с нетерпением ждать от Вас ответа, как мне поступить, принять ли это предложение или отказаться от него, при чем о славяноведении, конечно, пока не может быть и речи, так как я не считаю себе достаточно подготовленным для чтения лекций, например по славянским наречиям, славянской письменности и т. д., но вот русский язык и литература—я бы взял с полной готовностью. Я буду Вам глубоко признателен, если Вы удостоите меня откровенным словом, следует или не следует мне теперь, при обостренном положении у Вас университетского вопроса, принимать предложение. При этом прибавлю, что с сентября месяца я так или иначе буду работать при университете, т. е. буду отчасти иметь то, что я буду иметь, попав в Софию, следовательно, сообщивши мне, что ехать мне в Софию не надо, Вы этим откровенным словом несколько не огорчите меня, но окажете мне огромную дружескую услугу, за которую я буду благодарить Вас всю мою жизнь.

Напишите мне, Иван Дмитриевич, только несколько слов, я буду ждать от Вас ответа и без Вашего ответа не буду ничего писать г-ну Апостолову.

Мую просьбу Вы сохраните в секрете, так же, как и я Ваше ко мне письмо.

Искренно уважающий Вас

г. Тифлис

Н.к. Державин¹

1-я м. гимназия

На това писмо последвал следният отговор на Ив. Шишманов:

София, 31. 4. 907

Драгий г. Державин,
бързам да отговоря на Вашето запитване. Моят искрен съвет е, по никой начин, да не приемате въпросното приглашение, ако не искате да се изложите на големи неприятности. Вам не е известно очевидно, че Университетът е закрит, за 6 месеца вследствие устроената от една група студенти демонстрация (на 3 януари т. г.). Самият тоя акт на правителството не би бил толкова за осъждане, ако същевременно не бяха били изхвърлени безцеремонно на улицата всички професори без изключение. Тая вандалска постъпка ме застави да си дам оставката, а професорите в един манифест към обществото заявиха, че по никой начин няма да дадат своето съдействие на нововотирания закон, с който се отнемаха автономните права на едничкото ни висше учебно заведение. Това категорично заявление на жестоко обидените професори създаде един остър конфликт между професорите и правителството, което в камарата има куража да твърди, че университетът най-сетне ще може да се открие с нови български научни сили и с някои чужденци. Това заканване за големо удивление на всички здравомислящи е отчасти изпълнено. Излязъл е указ, с който се назначават 14 нови професори измежду персонала на гимназиалните учители (повече доволно обскурни личности). Засега ще се открият само двата факултета — истор.

¹ Архив БАН, фонд 11, оп. 3, арх. ед. 451, л. 18-22.

филологически и физикоматематически, и то с съвършено нови студенти. Страняма да се допускат. Ще има значи само първи курс....

След всичко това съдете сам, — дали е възможно на един европейски учен понятия за професионална чест, да заеме катедра при „новооткрития“ университет.

Приемете моя и на жена ми сърдечен поздрав — Ваш Шишманов.

На това писмо Н. С. Державин отговаря:

Глубокоуважаемый Иван Дмитриевич!

Сердечно спасибо Вам за Ваше любезное письмо. Хотя и до получения от Вас письма я писал г. Юркевичу, что без г. г. Шишманова, Милетича, Цонева, Златарского и др. бывших профессоров Софийский университет (филологич. фак.) не может существовать и, следовательно, и заменить их никем не возможно, тем не менее Ваше письмо подробнее выяснило мне вопрос, с которым мы были знакомы только по слухам. В последнее время и впо лучаемом мною „Пряпорец“ почти в каждом номере печатаются статьи, посвященные университетскому вопросу, так что в настоящий момент в этом вопросе для меня ничего не осталось неясным. Положение вещей, действительно, возмутительное: трудно найти слова, чтобы выразить негодование по поводу такого не деликатного отношения ко всем профессорам, т. е. ко всей ученой Корпорации, или, проще говоря к Отечественной науке, которая подготовила современную культуру Болгарии и создала, если не прямо, то косвенным путем, ее престиж политический. Достаточно взглянуть на эти увесистые, многотомные „Сборники“ Министерства, без которых в настоящий момент не может обойтись ни один ученый в мире, где только имеются культурные центры: достаточно только отчасти быть знакомым с теми областями знания, в которых так плодотворно работаете Вы и Ваши почтенные товарищи, чтобы сказать, что поступком болгарского правительства по отношению к университету и профессорской Корпорации оскорблен весь ученый мир Европы, где эта корпорация пользуется вполне заслуженным почтенным уважением. Высокая заслуга бывшей Вашей профессорской коллегии заключалась не только в том, что она камень за камнем собственными руками с большим трудом создавала высшее научное и учебное учреждение, пока единственное в крае, но и сумела это учреждение связать прочными связями с подобными же учреждениями в Европе. Возмутителен даже не самый факт, который, конечно, будет исчерпан с началом же нового учебного года, но поразительна возможность подобного факта в культурной стране, характеризующая, вообще, насколько у Вас вершители народных судеб ценят отечественное просвещение и уважать его скромных тружеников. Для нас, иностранцев, говорю о себе, Софийский университет прекратил свое существование. До сих пор болгарская наука и Соф. ун. были тесно и неразрывно связаны друг с другом, теперь же болгарская наука, в наших глазах ничего общего не имеет с болгарским университетом, или вернее, наоборот, болгарский университет в настоящее время не имеет ничего общего ни с болгарской, ни с европейской наукой!

Остается только пожелать, чтобы неосторожный шаг руководителей болг. политики был исправлен по возможности скорее: в культурных сферах европейского общества он оценивается еще строже, нежели оцениваете его Вы у себе дома, а это не может не отразиться и на отношении европейского общественного мнения ко всему болгарскому народу.

И с тем большей силою, уважаемый Иван Дмитриевич, в глазах знающих Вас иностранцев, должна выступить Ваша личная гражданственность и Ваша мужественная защита личной чести и чести товарищеской корпорации, сказавшаяся в Вашей отставке из министерства, как, несомненно, этот шаг Ваш был оценен и Вашими товарищами.

Прошу передать мой сердечный привет Ваше супруге и сыну.

Искренно уважающий Вас Н. Державин.

На което Ив. Шишманов отговаря:

29. VII-907

Chesieres sur allonn Suisse
Pension Frantschy

Драги г. Державин,

Вашето прекрасно писмо, пропито с такива горещи симпатии към мене лично и към делото, в защита на което напуснах министерския пост, ме завари вече въвн от България. По здравословни и семейни причини аз се настанявам временно в Швейцария. Лятото ще прекарам в един от най-очарователните кътове на Suisse romande — Chsieres, селцето, в което живея от две недели насам с жена си и сина си, лежи на една висока тераса над допината на Рона, недалеч от устието ѝ в Женевското езеро, право срещу величествения Dent du Miodi и масива на Mont Blanc.

След тежките събития в България — спокойствието на разкошна планинска природа трябваше да подеждува мощно за възстановление на моите физически и морални сили. Аз така се и надявах. Ала напразно! Съобщенията в отечеството след 3 януари продължават и тук най-силно да ме вълнуват. Благодарение особено на обстоятелството, че в Шезнер живея заедно с семейството си и колега Милетич — цял ден ни вълнуват новините от България. Не е трудно да си представите, че особено ни тревожи университетския въпрос. Вие знаете, може би, от руските вестници, с какъв фарс се свърши в р е м е н н о острата криза. Моят заместник, една голяма посредственост daubleć с един неподозирани езуетизъм, направи всичко за да прекъсне сношенията с колегията на старите професори.

Днес запланирванията на правителството са реализирани: овдовените катедри са засти от няколко viri obsuri, гимназиални учители без никаква научна квалификация и главно без всяко понятие за лична и национална чест и за ответственост пред отечеството, пред младите поколения и чуждия учен мир. Единствен позор ще остане, че можаха да се намерят между преподавателите на средните учебните заведения достатъчно безхарактерници, да заемат местата на борящите се за честта на българската наука професори. Бъдете уверени, че в разстояние на своето близо 4-годишно министерване аз преживях много разочарования — но като последното — не съм имал.

Аз никога не допусках подобно падение на една макар и минимална част от гимназиалното учительство. Но може би последният акт от фарса бе необходим, за да разклати окончателно обществената съвест. Твърде дълго време варварският акт на правителството бе предмет само на партийната политика. От едно възвание, печатано вероятно и в получавания от Вас „Пряпорец“ Вие сте узнали наведено, че група от нашите най-видни писатели и обществени деятели е взела инициатива да се събере гражданско протестиционално събрание по университетската криза. Дълго време тихото море почва да бушува сериозно и не е за чудо агонията на правителството да бъде набелязана с една решителна победа на разума и правдата.

Аз поне почвам отново да вярвам в възтържествуванието на принципите, за които и аз излязох от Министерството и бившите колеги — професори водят една доблестна борба. При такова положение на целия въпрос за университета, Вие ще разберете лесно, че мненията на личности като Вас, и въобще гласове на безпристрастните европейски учени, са капитално значителни за нас. Нам те са важни и като израз на професионална солидарност и като средство в отстояването на тежките ни позиции. Ето защо ние (тоя път аз говоря като бивш професор) не пропускаме случая да запознаем българското общество с подобни мнения, щом те ни се съобщат печатно или писмено.

До сега нашият народ знае, какво мислят един Иречек, един Любор Нийдерле, един Морфин по университетската криза. . .

Нему би било обаче много полезно да чуе, как се отнасят към сраженията на професорите с едно реакционно правителство — руските учени. Не бихте ли се съгласили за това, драги г. Державин, да се публикуват приложените тук извадки от Вашето хубаво писмо, ако ще би и без да се съобщава името на

а в т о р а. Жал ще бъде действително, ако тая толкова справедлива и благоприятна оценка на нашите заслуги към отечеството и към науката — останат неизвестни, толкова повече, че те съдържат един тежък блам за политиката на правителството по университетската криза. Също така бихте ме задължили крайно, ако бихте се съгласили да се съобщи, че с мисията да вербува професори в Русия — е била натоварена една тъмна и компрометирана личност, като Юркевича — бивши шпион на руското правителство в България. Ако последното искание Ви се вижда изпълнимо, — пишете ни откровено. Считам за дълг, да заявя обаче още веднъж, че Вашето име няма да се поменува (колегата Милетич впрочем е на друго мнение. Той мисли, че приложените извадки от писмото би могли да се публикуват не само със знание на автора, но и с неговия подпис. Може би споделяте и Вие тоя възглед? Няма съмнение, че и аз не бих имал нищо против. Друго значение има подобен документ, когато излезе анонимно, и друго — когато се знае, кой го е писал. Обаче не се стеснявайте да откажете, ако намирате някои неудобства за себе си лично).

Фактът, че Юркевич е имал печалният кураж, да се обърне към Вас с едно наглед коректно предложение (което обаче е криело в себе си възможност да се опозори една млада надеждна руска научна сила), ме кара да предполагам, че тоя долен тип [Юрк.] се е обърнал с подобни изкушения и към други лица от проф [ессорско] съсловие в Русия.

Би било много интересно да се знае, към кои именно? . . . Сам посланикът не Ви ли е съобщавал за примамка — имена на лица поканени като Вас и, може би, приели. Би било крайно желателно да се демаскира един мошеник, който имал смелостта да отиде да се меси дори в такава една интимно национална криза като университетската (впрочем вината е повече на тия, които са се унизили да прибегнат до неговите услуги).

За голямо Ваше съжаление трябва да Ви съобща при случай, че още един Ваш съотечественик игра една мизерна роля в нова университетска фаза: проф. Бахметьев, „тоже русский человек“. Прогонен от своите колеги за безчестност, той намира удобен случай да се реабилитира като най-деятелен помощник на правителството в неговите реакционни мерки против университета.

Двама руски учени, Драгоманов и Милуков, ни помогнаха едно време да създадем университетът и пак двама руски мъже (Юркевич и Бахметьев) дават своето съдействие за неговото разрушение! Съдба!! — Нека се надеем обаче, че както у Вас черносотниците няма да успеят да задушат аспирациите към свобода и човешки права, — така и у нас същите черносотнници, подкрепени от местни обскуранти, няма да изгасят единствения висш източник на светлината. — Вярвам, че с това аз изказвам и Вашите съкровени желания и желанията на всичко порядъчно в руското общество.

Още веднъж моята най-гореща благодарност за чувства на привързаност не само към мене лично, но и към всички труженици в областта на науката у нас.

Приемете Вие и госпожата най-сърдечните ни поздрави. Поклон и от колега Милетич.

Ваш предан И. Шишманов

ВИТАЛИ ИВ. ЗЛИДНЕВ



РАКОВСКИ ЗА ДЕЛОТО НА КИРИЛ И МЕТОДИЙ

Великото дело на славянските просветители Кирил и Методий играе извънредно важна роля в живота на нашия народ. Особено релефно изпъква тази роля през годините на нашето национално-освободително движение от средата на XIX в. В борбата за културно утвърждаване на българския народ, за широка народна просвета то е на първо място. Имената и образите на Кирил и Методий са център в тая борба, те вдъхновяват за народополезна дейност. Свидетелство за това са многобройните публикации за тях, появили се през епохата на Възраждането. Интерес към тях проявяват всички обществени прослойки, като, разбира се, всяка възприема и осмисля от свои позиции безсмъртното им дело. Най-висока и най-правдива оценка, тясно свързана с актуалните политически задачи на историческия момент, то получи от Любен Каравелов и Христо Ботев — видни представители на нашите национално-освободителни борби, значително повлияни от идеите на руските революционери-демократи.

Всички български културни и политически дейци от Възраждането, които са писали за Кирил и Методий, имат възторжено и положително отношение към тяхното дело. Него те възприемат и утвърждават като основа на изграждащата се нова българска култура. За тях те пишат отделни книги, много статии из вестници и списания, превеждат и печатат научни изследвания на видни чужденци по кирилометодиевски въпроси, произнасят се стотици пламенни речи на устройваните ежегодни тържества по случай празника на славянската просвета, обнародват се много дописки за проведените тържества и пр.

Всред това общо и положително отношение на българските възрожденци към епохалното Кирилометодиево дело като остър дисонанс звучи отношението на видния български революционер и културен деятел Г. С. Раковски. Противно на своите съвременници българи, противно и на установките на съвременната нему наука, Раковски изказва такива мисли за Кирил и Методий, с които не се съгласява, че те са първи създатели на славянското писмо и на славянската култура.

Кирилометодиевският въпрос е централен не само в дейността на нашите възрожденски дейци — централен е той и в изграждащата се тогава славистична наука, поставен от основоположника на славистиката Йосиф Добровски. Важно място заема той в изследванията на видните по онова време слависти — Копират, М. Потонин, В. И. Григорович, И. И. Срезневски, Гилфердинг, Бодянски и др. Полагат се големи усилия за неговото правилно разрешение, бива изнесен и съответно коментиран много фактически материал, свързан пряко или косвено с делото им. Два са основните спорни въпроса на проучванията, които до голяма степен си остават спорни и до днес — първо, народностният произход на великите славянски просветители и второ — въпросът за произхода на двете славянски азбуки: глаголица и кирилица.

Тези големи спорове не остават чужди и за нашата предосвобожденска културна общественост. Те се пренасят преди всичко чрез печатането в превод на някои от чуждестранните научни изследвания по въпроса (Шафарик, К. Зеленецки, Филарет и др.). По начало, почти за всички български културни дейци от епохата Кирил и Методий са български славяни (някои дори изказват определена мисъл за тяхна мисионерска дейност сред българския народ). Известно раздвоение у тях се забелязва по проблема за двете славянски азбуки — докато едни считат, че Кирил и Методий са творци на глаголицата, то други мислят, че кирилицата е тяхно дело.

В тази разпачена борба по един толкова важен за епохата въпрос, тясно свързан с нашата културна история, се намесва страстно и Г. С. Раковски. Неговият абсолютен авторитет е бил от голямо значение при третирането и разрешаването на проблема. Знаейки това той съзнателно го засяга в свои научни трудове и в лични пи-ма.

Повеля на епохата е българският народ да се почувствува като отделна, обособена нация спрямо останалите християнски народи, влизащи в състава на турската империя. Преди всичко такава диференциация е нужно да се проведе спрямо гърците. „Смисълът на „църковната борба“ — пише Дим. Благоев, — не е в добиването на национална църква и екзархия, а в отделянето и признаването на българската националност в Турция като отделна единица. Дотогава българската националност не се признаваше нито от Турция, нито от гръцката патриаршия. . . Тъй че „църковната борба“ беше чисто национална политическа борба за признаване българската народност в Турция като отделна национална единица, равноправна на гръцката“¹.

За постигането на тази цел е нужно да се използват разнообразни средства, водещи към изграждане на национално съзнание у българина. В тая посока умело се използват миналото на народа, неговият език и литература. Особено внимание Раковски отделя на българското минало и на българския език. При третирането на тези проблеми основно у него е, че той извежда историята и езика на българите в далечното минало на балканските народи. Силното патриотично чувство на автора го вдъхновява да се рови из писмените паметници на древните народи, да намира известно сходство между техните езици и българския, да твърди, че славяните са едни от старите обитатели на Балканския полуостров, че културата на българите е една от древните култури в света. По такъв начин изказаните от Раковски мисли, свързани с проблема за възникването на славянската писменост, се намират в пряка връзка с неговата целокупна общественно-политическа и културна дейност, с неговия мироглед. Чрез дадената идеализация те трябва да укрепят националното съзнание у българина, да засилят у него волята за борба за духовно и политическо освобождение. Ние днес трудно може да си представим въздействието на мисълта на Раковски върху обикновения българин от епохата — българите са имали своя писменост отдавна преди Кирил и Методий, от памети века! Нужно е тук да се има предвид авторитетът на неговото слово! Добре е известно, че името и делото на Раковски са били знаме в борбата на патриотичната българска младеж.

Основните въпроси — за началото на българската писменост, за нейните творци, за произхода на Кирил и Методий и за тяхното дело — са поставени, между другите въпроси, за разрешение в книгата му „Ключ българского языка, написан в Букурещ 1865. Започнат же в Одеса 1858“, а излязла от печат в Одеса през 1880 г. Имайки възгледа, че ние не трябва да „чакаме от чуждите да пишат нещо съвършено за нашата народна книжнина, и да я извадят на бял свят“, Раковски се заема с изясняването на някои „основни начала за българската най-стара повестност“. Разбира се, че един от основните въпроси на тая „повестност“ е въпросът за „старобългарското асбуки“ — времето на неговото изнамиране и тълкуване имената на буквите.

Като споделя възгледа на „някои си учени славяни, че ся съкрива старо съкратено вероисповедание, т. е. още от преди християнства в това читание на старобългарското асбуки“, той се заема да го разтълкува „по нашему както следува с обширни разяснения.“² Следва тълкуването на старобългарските названия на буквите от нашата азбука. Понеже тези тълкувания са твърде характерни и интересни, привеждам ги изцяло, като изпускам дългите му разяснения. В последователен ред Раковски така тълкува и осмисля буквите:

Ась буки или буквы, вѣдѣ или вѣди = аз книгите ведая, т. е. имам ведение, знание свято за тях, вярвам ги.

Г. Д. Е. — Глаголи добро Ієсть = глаголати, т. е. чѣтати святія книги добро е, сиреч, мочити ся богу на тях.

¹ Дим. Благоев. Принос към историята на социализма в България. София, 1949, стр. 49—50.

² Ключ българского языка. Одеса 1880 г., стр. 21. Всички цитати са по това издание.

Ж. С. З. — живѣти, дцѣло, землі-а=който знай и чѣте святите книги, т. е. кой ся моли богу на тях, той живее светло и дълго на землята, сиреч той не само е просвящен и от того почитаем, но още дълголетен.

И. І. К. Л. М. — Иже І како люди мислите=иже и како вие людие мислите?

Н. О. П. — Нашъ онъ покой=на онзи свят е нашето успокоение (покой).

Р. С. Т. — Ръци слово твърдо=бъди твърд, постоян в речта си, т. е. не лъжи.

Оу. Ф. Х. — Укъ, фъртъ или фрѣтъ, хѣръ=учении ся преобразява в светлост, т. е. той чрез науката ся усветлява и просвещава тѣй, що може да види и прави такива работи, които неучений не може да види и не може да прави.

Така разтълкуваните от Раковски названия на старобългарските букви А, Б, В, Г, Д, Е, Ж, С, З, И, І, К, Л, М, Н, О, П, Р, С, Т, ОУ, Ф, Х имат тоя смисъл: „Аз знаая книгите за свети; който знае и изучи книгите, добре е за него — той живее славно на земята. И какво мислите вие, люде—блаженството на човека само тука, на този свят ли е? — Бъдете твърди в речта си! Ученият се преобразява в светлост, той се озарява от божествена сила!“

Разтълкувал така смисъла на старобългарската азбука и открил в нея старата народна вяра, по-нататък Раковски пристъпва към „повествователни разборни доказателства, че българите са имали писменост и книжнена преди кръщението Преславскаго двора и че те не са (се) кръстили от гръците, нити св. наше писание е превод от гърски и проч.“ (стр. 126).

И по-нататък, Раковски „доказва“, че „понеже старите българи и славяни вярвали преди появлението на Христовата наука в единаго бога, в безсмъртието души и нейното после смърти възнаграждение по делата. . .“, то те, поради тази своя вътрешна връзка с християнството били най-подготвените за възприемането му. Затова „македонските българи са ся кръстили по-напред от гръците и са съставили в Солун първата църква Христова, после Иерусалимская. . .“ (стр. 133). Възприели християнството, за свързаните с него свои нужди те си служили със старото си, още от езическо време писмо. И тъкмо във връзка с това Раковски подхвърля на преценка установените възгледи за началото на славянската писменост, изградени според него върху разни чудотворни легенди. Като човек, който рязко се отличава със своите нови разбирания, той смело казва: „Мислите и уверенията, които са имали до сега сичките почти учени славни, както и другите, поведени от тях, че нашата писменост ся появява не по-напред от кръщението Преславскаго двора (.), основани на една измислена калугерска легенда, тии мисли, казваме, падат и изчезват веки за всегда, като едни въздушни слаби паяджини, духнати от най-малкий ветрець. При такива необорими доказателства мнимото изобретение на българската писменост от Кирила и Методия чак в девети век пада и остава като една чиста басня, сплетена от священството под влиянието на гръците, кои всякоги са искали да затаят и изстребят сичко друго, що не е тяхно и да остане на света сичко еленско“ (стр. 125).

Като говори за покръстването на Борис от Кирил и Методий и за изнамерената от тях азбука, както това предават запазените исторически документи, Раковски възкликва: „Каква хубава легенда! Само гръцка глава може да я сплете!“ (стр. 127). Сироничен тон той предава тази легенда. „Словените (българите) не имали до тогава писмена, а нуждага ся появила да ся напише св. писание за новокръстившите ся. Методий призовал брата си Кирила, философа Константина, кой съставил за първи път писмеността, коя носи от неговото имя название к и р и л и ц а. А съставил я от гръцката, гудил безкнижния до тогава български язык в правила, и то за едно определено и твърде кратко время, превели св. писание от гръцки на български. И тѣй ся изпълнило провиданието, разумява ся на чудотворен начин, като с някоя си електрическа машина!

Славяните приемнали безусловно тая чудотворна легенда, а най-паче добрите руси, които и досега я разпространяват“ (стр. 128).

Всичко това не е истина. „Ние щем доказа, — пише Раковски, — че в кръщението Преславского двора никакво чудо не е действувало, защото по тях време чудесата бяха ся веки свършили, и че то кръщение е било отдавно приготвено; че Кирил и Методий не са били гръци, но чисти българи и македонци“ (стр. 129).

Обаче, освен „доказване“ на въпроса за ранното възприемане на християнството от българския народ, другите въпроси никак не са засегнати в „Ключ българского языка“. Въпреки това от горния цитат ясно се разбира, че за Раковски славянските просветители Кирил и Методий не са гръци, а „ч и с т и б ъ л г а р и“.

Същите тези въпроси, но с по-голяма пълнота и подреденост, са изложени в „Отговор на богословская гръцка брошура“, излязла през 1860 година.

Бог е дарил апостолите с дарба да владеят всички езици, включително и българския език. Славяно-македонските и тракийски българи са главните жители на Източната римска империя. Между тях именно апостол Павел проповядва християнството поради близостта на старата славянска вяра — арийска — с „Христовата наука“. Той създал твърде лесно втората Христова църква след Йерусалимската — в Солун. Тези македонски и тракийски славяни-българи, приели християнството, били по-властни на империята. Обаче техните братя — „старопланински свободни и независими българи“ — живеят самостоеен политически живот и твърде често влизат в борба с империята. С течение на времето и между тях прониква християнството, та „дохожда време век да ся кръстят и старопланински българи, т. е. Преславски двор званици, защото е имало много кръстене още от напред“.¹ Това кръщение се споменава във византийските източници — то е станало действително при цар Борис и е извършено от Кирил и Методий. Раковски обаче не може да се съгласи, че именно те положили началото на славянската писменост, той не може да приеме легендата. И за да отблъсне големите и високомерни помисли на гръците, в своята брошура той си поставя за главна цел да докаже „че българи и въобще сички славяни не са ся кръстили от гръци, нито святое старобългарско писание е превод от гръцки“. Раковски не може да разбере, как „ни един от учени славяни, кои са изследовали до сега славянската старина, не е обърнал особно внимание да изследова: какви са били възпомянаеми в време кръщения Преславского двора нечистиви книги Кочедник, Пътник, Гръмник, Мисленик и проч.“ (стр. 404). За какви книги става дума в 103 въпрос на цар Борис до папа Николай I? Като с е учудва на всички „учени славяни“, които така традиционно разглеждат въпроса за началото на славянската писменост, подмамени от гръцките „калугерски легенди и глупости“, Раковски иронично отбелязва за участието на Кирил и Методий в изнамирането на азбуката и участието им в славянския превод на Библията: „От Солуна ся явили два брата и тии били от провидения избрани да кръстят преславски българи! Съница и провиждания им приписват! Каква хубава легенда! Само гръцка глава може да я сплете!“ (стр. 405). Всичко онова, което се разказва в историческите паметници като начало на славянската книжнина, е само една „прекрасна легенда“ (стр. 405—406). Раковски обобщава: „Ние разрешаваме този въпрос тъй: Македонски българи са ся кръстили от апостола Павла и священо писание почнало да ся пише още от тогава на български език за българи, както гръцкое на гръцки за гръци. Мечтаемая кирилица е съществувала още няколко века и преди Христа, и тя ся е образувала от зендская, както щем доказа това в подобно място. В Солун, жилище славянско, имало е училища, де ся е учил и обработил славянски език, а в Охрид още в време Управда великаго имало славянска независима патриаршия, няколко века преди кръщения Преславского двора. Преславски българи

¹ Г. С. Раковски. Съчинения. Избор, характеристика и обяснит. бележки от М. Арnaudов. София, 1922 г. стр. 421. Цитатите са по това издание.

гари, още преди кръщения си знаили да четат и пишат, имали книги Коледници, Гръмници, Мисленици, Правини закони, Пътници, Пят звезди и проч. Писменост им била още зендская, коя Черноризец Храбър спомянува под имянем резки и чърти“ (стр. 423).

С всичко това обаче Раковски съвсем не желае да подцени онова значение, което Кирил и Методий имат в историята на българската просвета: „Ние с том не повреждаме Кирилово и Методиево достойнство и заслуги им българом. Тии като българи учени в Солун, дошли в Преслав, довели от Охрида и няколко бързописци българи и попове, кръстили преславци, седнали и преписали няколко си екземпляра священнаго писания за новокръстивши ся преславци“ (стр. 423).

Както в първото си съчинение, и тук освен рязко изказване за българския произход на славянските просветители, Раковски не дава повече доводи за своето твърдение. И в двете си съчинения той не засяга подробно въпроса за Кирилومتодиевата книжовна дейност, нито пък говори за отношението на старобългарския към новобългарския език, върху който въпрос се изказват Венелин и Априлов.

Доколко много проблемите за старинния произход на българската писменост са занимавали Раковски се вижда до известна степен и от неговия архив — лично негови писма и писма до него.

В напечатаното обявление за съчиненията на Раковски (27. V. 1860 г.), сложени под печат, се казва: „Старобългарско священо писание не е превод от гръцки език; македонски българи са (се) кръстили още от времени апостола Павла и тии покръстили постепенно после и други българи, както и преславски си братия; българска стара писменост съществувала от памтивека, а не е изнамерена от Кирила“.¹

В писмо до Николай М. Тошков (1. V. 1860 г.) изказва същата мисъл: „Кирил и Методий не са никаква писменост изнамерили, но българи са имали писменост от памти века.“² Малко по-надолу той радостно известява: „В мое пътешествие открих едно важно съкровище за българска стара писменост, книга от преди християнства още! Та е съхранена в Ямбол на осем листица, на кожа писана. Чрез нея ся опровергават всички учени, кои са мъдрували до сега за кирилица и глаголитица! . . . С голям труд можах да я туря на ръка, един родолюбец българин я пренесъл в 1844 от Ямбол във Влашко, де ся он намери посесор. Сега всички мои догатки за стара ни писменост, коих многожди ви съм приказвал, увеществяват ся тържествено!“³ Трябва да се съжалява, че Раковски не уточнява този ръкопис, който го обнадеждал толкоз много върху старинния произход на славянската писменост.

Отначало Раковски е по-внимателен по тези важни културни въпроси. В писмо до Спиридон Н. Пачаузов (5 май 1858 г.) той разяснява как се е породила у него мисълта, че българите са имали писменост още преди да приемат християнството. През 1854 г., като бил в Стара планина заедно със своята хайдушка чета, станало нужда да изпрати до Котел един овчар, комуто поръчал около 15 неща. Овчарят бил неграмотен, а пък Раковски не искал да пише по предохранителни съображения. Тогава овчарят взел една тояга, изгладил я и отбелязал поръчките: „Той режеше някакви си резки разнovidни. И като свърши, каза ми: „утре ще имате все това“. На утрешний ден действително ми донесе вся тия нарязани в бележени вещи. Мене ми даде то голямо впечатление. Резки бяха: $\vee$ $\cdot$ $|$ $||$ $|||$ $\bullet$ $\wedge$ $|$ $\wedge$ $\cdot$. Но тогава аз не занимавах в изискания книжевни, за да умоля того овчаря да ми изтълкува и научи тия резки“.⁴ В писмото си Раковски свързва тия овчарски рабоши с чер-

¹ Г. Димов. Архив на Г. С. Раковски. Том I, София 1952 г., стр. 370. Раковски разгръща усилена дейност през онова време за събиране на стари славянски ръкописи. Благодарение на грижите му доста от ръкописите, за които той говори, са се запазили.

² Г. Димов. Архив Г. С. Раковски, I, стр. 190.

³ Пос. съч., стр. 190.

⁴ Г. Димов. Архив на Г. С. Раковски, I стр. 161.

тите и резките, за които говори известният старобългарски книжовник Черноризец Храбър (Раковски погрешно отбелязва Йоан Екзарх). Вземайки повод от така изложения случай, Раковски пише: „Аз полагам, че българи са имали писменост още преди кръщение си и може би ги кога ся още преселили из Азия в Европа. Аз се занимавам и трудя да докажа това и хотя мои науки и да са ограничени и недостатъчни за тойзи важни предмет, аз обаче, усърчен от много годишного опыта между българскому народу в отношении на всякаго вида, надявам ся да успея и да открия истина.“¹

При рязясняването на отделни кирилометодиевски въпроси не е трудно да се съзре влиянието на Ю. И. Венелин върху Раковски. Венелин се е ползвал с извънредно голямо обаяние всред българите. Раковски за него говори крайно възторжено, чете съчиненията му, утвърждава възгледите му. По въпросите, свързани с Кирил и Методий, Венелин говори главно в своите бележити „Критические исследования об истории болгар“ (Москва 1849 г. Български превод от даскал Ботю Петков през 1853 г. — „Критически издирания за историята българска“). Тук той разглежда въпросите за приемането на християнството от българския народ, началото на българската писменост, делото на Кирил и Методий. Християнството е отдавна проникнало между българските славяни, особено между така наречените от него „имперски българи“. Тъй като Методий е един от главните виновници за утвърждаването на християнската религия всред българите, Венелин поставя въпроса за народностния произход на славянските просветители. След това той привежда своите аргументи, с които доказва българския произход на Кирил и Методий.

Венелин разглежда извънредно важния въпрос за българското писмо — неговия произход, творци и време на създаване. Кирил и Методий според него не са създатели на славянската писменост — те само утвърждават в българската държава, между независимите българи онова писмо, с което имперските българи си служели за своите нужди много години преди тях. Това писмо е гръцко, с малки изменения, съобразено със звуковите особености на българската реч. Колкото за паралел с Раковски ще приведа тук някои мисли на Венелин: „Теперь спрошу, выдумывали ли болгаре для себя буквы, или изобрел ли Кирил и Мефодий так называемые славянские письмены? Всякий видит, что буквы, коими начали писать болгаре, а потом и россияне, суть чистые и настоящие греческие, и говорить об изобретении сих букв Кириллом и Мефодием будет нелепо. . . И так, ни Кирил, ни Мефодий, ни какой либо другой болгарин не изобретал и не мог изобретать алфавита, который существовал уже прежде за ть ся ч у л е т, и который называется славянским по тому только, что вошел в употребление у нескольких видов славянского рода и что пополнен несколькими новыми знаками. . . Болгаре (имперские) еще до Мефодия и Кирилла писали сими буквами, ибо принятие их было неразлично и необходимо соединено с принятием христианской веры“.² Венелин изрично говори за постепенното възникване на славянското писмо, което исторически се изгражда въз основа на гръцката азбука. „И так начало письменности в болгарской державе — пише той — действительно начинается с Кирилла и Мефодия, и есть только следствием и распространением письменности болгар имперских; но когда она у них началась, определить невозможно. И сказать на сей раз можно только то, что они переняли от своих добрых сограждан, греков, и буквы и веру вместе, и что сие случилось не вдруг и не введено одним человеком, но постепенно, и могло входить в употребление у разных лиц в одно и то же время.“

Раковски има не само предходници, като Венелин, напр., но и последователи, какъвто е Д-р Ив. Селимински. Между македонските славяни родна писменост съществувала

¹ Г. Димов. Пос. съч., стр. 160.

² Ю. И. Венелин. Критические исследования об истории болгар. Москва 1849, стр. 70, 72, 74.

³ Ю. И. Венелин. Пос. съч., стр. 75.

много отдавна. Кирил и Методий само пренасят тази писменост между свободните старопланински българи. От Македония дошли в Източна България, в Преславския дворец „двамата братя св. Кирил и Методий, родом българи от Солун, и други пет скорописци и краснописци, които донели писанията, които са били в употреба между християните българи в Македония, в Охридската патриаршия. Тази азбука е глаголицата. Но тя била бавна и грозна, както са азбуките на азиатските народи — турци, евреи, арменци, китайци, халдейци. . . Св. Кирил и Методий въвели по-проста и по-лесна азбука — кирилицата, която стана обща за славянските народи, които приели християнството.“¹ Следователно по-старо славянско писмо е глаголицата, а кирилицата възниква по-късно и е дело на Кирил.

От наше съвременно гледище много от мислите на Раковски за Кирил и Методиевата дейност са наивни, несъобразени с постижения дори на науката от негово време. Те обаче са плод на едно дълбоко и искрено патриотично чувство, предназначени са за пробуждане и национално осъзнаване на българина, зоват към борба за политическа свобода. За това те са писани от великия родолюбец-страдалец, това тъкмо оправдава тяхното писане и обнародване.

Раковски е бил добре запознат със съществуващата тогава научна литература за Кирил и Методий. И тъкмо за това, че не споделя изказваните мисли относно тях, той се заема да обоснове и да изгради своя теория, в чиято правота е убеден. Тук може да се припомнят думите му: „Аз полагам, че българи са имали писменост още преди кръщение си и може бити кога ся още преселили из Азия в Европа. Аз се занимавам и трудя да докажа това и хотя мои науки и да са ограничени и недостатъчни за тойзи важни предмет, аз обаче усърчен от многогодишного опыта между българскому народу в отношение на всякаго вида, надявам се да успея и да открия истина“. Тази негова мисъл трайно задържа вниманието му, поради което постоянно дири нови аргументи в нейна подкрепа. Безспорно налице е тук едно твърде силно изявено патриотично отношение към извънредно сложния и труден проблем за Кирил и Методий, сложен и труден особено за онази епоха.

Основните мисли на Раковски се движат в този кръг: Кирил и Методий са български славяни, те работят сред тях и имат специални заслуги относно християнизиранието на преславските (старопланински) българи; кирилицата като славянско писмо е съществувала няколко века преди Христа, още от езическо време; българските славяни все от това езическо време имали и своя книжнина. По-определено отношение към глаголицата Раковски не изказва. И все пак, изнасяйки в такъв широк исторически план появата и развитието на славянското писмо, Раковски съвсем не мисли да подценява изобщо значението на Кирил и Методий в живота на българския народ. Знаейки голямата любов у народа към тях и активната роля, която играе тази любов в онзи исторически момент, Раковски сам пише: „Ние с том не повреждаме Кирилово и Методиево достоинство и заслуги им българом“. Заслужава да се изтъкне като рационално зърно у Раковски идеята му за историческо развитие на славянското писмо, за наличие на славянска писменост преди Кирил и Методий. Напоследък в българската наука и общо в славистиката се появила доста съчинения, третиращи въпроса за предкирилометодиевска писменост у славяните. Аз не ще се спирам върху тях, защото това не е в моята задача тук, но ще изтъкна само тяхната голяма, диаметрална противоположност. В лицето на известния наш работник в областта на старобългарската литература В. Сл. Киселков Раковски намери привърженик спрямо тезата, че славяните са имали писменост много отдавна, още в своята прародина. За разлика от Раковски, Киселков мисли, че глаголицата е най-старото

¹ Библиотека „Д-р Ив. Селимински“, кн. VI. Исторически спомен. София 1907, стр. 27—28.

славянско писмо, на което била създадена една доста богата глаголическа книжнина.¹

Ревностен привърженик на идеята за историческото развитие на кирилицата от гръцкото писмо преди Кирил Философ да сътвори глаголицата е проф. Емил Георгиев. Такова схващане той изказа още през 1942 г., пишейки: „Защото не бива да се изключва възможността кирилицата, без да е дело на св. Кирила, да е възникнала преди глаголицата като гръцко писмо, приспособено към особеностите на славянската реч, за да задоволи не толкова религиозните, колкото всекидневните нужди ст писмо на българските славяни, сред които Кириловото писмо е проникнало значително по-късно“.² Разбира се, идеята за някаква славянска писменост преди Кирил и Методий е основателна и правилна — в последно време тя получава все по-широко утвърждаване в науката. Спорни обаче са въпросите, когато трябва да се уточнява характерът на тази писменост, връзката ѝ с Кирилометодиевото дело, нейното отношение към наличните две славянски азбуки — глаголица и кирилица. Днес все още не може да се счита, че е дадено правилно разрешение на тези въпроси. Разрешението им е свързано с изнасянето на нови материали и съображения.

Изказаните от Раковски мисли безспорно са интересна страница от вековната борба за делото на Кирил и Методий, водена у нас така упорито и с голям пиетет на широка историческа основа. И тук прозира революционният дух на Раковски, неговият дълбок ум и смелост. Като не се съгласява със съвременните нему схващания за Кирил и Методий, той прави опит да хвърли светлина върху тях чрез някои свои смели догадки. По такъв начин Раковски се включва в сложния кирилометодиевски проблем, по който все още остават неизяснени редица обстоятелства. Когато се прави исторически преглед на развитието на интереса към този проблем у нас, не може да бъдат отминати тихомълком изказаните от Раковски мисли по него. Толкова повече, че той има не само предходници, но и последователи — по-близки и по-далечни по време.

БОНИУ СТ. АНГЕЛОВ

¹ В. С л. К и с е л к о в. Най-старата славянска азбука. Сп. „Език и литература“, X, 1955, кн. 3, стр. 214—220.

² Е м. Г е о р г и е в. Началото на славянската писменост в България. София 1942, стр. 10—11; Славянская письменность до Кирилла и Мефодия, София 1952; Кирил и Методий — основоположници на славянските литератури. София 1956 г.



РОМАНТИКА И ЖИЗНЕНА ПРАВДА

1

В напрегнатите дни, когато за втори път след освобождението Хаинбоаз влезе в нашата история с една вече по-друга известност, аз бях от онези, които се отправиха към стария Балкан, за да почувствуват от близо раждането на новото и да се освежат от трудовия ентусиазъм на двайсетгодишните. И понеже естеството на моята литературна изява не дава възможност да се пресъздаде изживяното със средствата на художественото слово, наложи се да оправдая обществено своето пътуване чрез друг вид културна работа. Повече от десет дни аз обхождах младежките бригади да търся изкусени от художествената литература, с намерение да им окажа творческа помощ и заедно с това да установя по-близък досег с хората. И действително, четохме техни произведения, разговаряхме, спорихме. Така от моята обиколка, която някои приятели на подбив нарекоха „лов на поети“, аз отнесох много надежди и няколко ръкописни страници със стихове, в които личеше сигурен литературен дар. Няколко седмици по-късно в един репортаж за преживяното намерих сгода да споделя с читателите своите впечатления и да кажа, че в Хаинбоаз израстват не само нови хора, но и нови поети, които носят в себе си нещо от напрежението на епохата „... Убеден съм — писах аз, — че именно тази младеж — още непохватна, още неопитна — ще обнови нашата страна и нашето художествено творчество. Тя ще създаде изкуство, в което ще пулсира възторгът от труда, обичта към простия човек, създателя на ценности, любовта към родината — изкуство, което ще съчетава в неразделно единство живия предметен свят и големите идеи, големите мечти по бъдещето“. И за да посоча кълновете на една свежа образност, която обещаваха нещо неказано, аз приведох някои от бригадирските стихове на един тогава неизвестен поет, когото случайно бях срещнал. Не след много време авто-

рът на тези стихове започна да сътрудничи на нашия периодичен печат, за да се изяви наскоро като една от сигурните надежди на съвременната ни лирика. Така в нашата художествена литература, както и очаквах, прозвуча и се наложи името, което бях произнесъл в моя репортаж — името **Иван Радоев**.

Сега, когато литературните събития от миналото десетилетие вече значително са се отдалечили от нас и забравата ги е покрила със сивия прах на времето, някогашната поява на един даровит поет изглежда обикновен факт, който не се отличава от другите такива факти и не буди особен интерес. Достатъчно е обаче да се прелистят тогавашните периодични издания, за да се види, че не е така: тази поява носеше със себе си нещо твърде особено и твърде указателно както за младия автор, тъй и за литературните настроения от онези години.

Известно е, че никакви жалони не очертават пътя, който води от неизвестността до признанието на ценителите и публиката. Докато едни творци се появяват на културното поприще в името на нещо ново и още в първия момент създават онази напрегна атмосфера, в която се разразяват гръмотевиците на възторга и отрицанието, други следват традицията и се задоволяват с бавно и безшумно печелене на почва в кръга на установеното. Иван Радоев обаче не може да се причисли към нито една от тези две групи: той нито се домогваше до нещо изключително, за да възбуди духовете и да спечели известност чрез един скандал, нито отговаряше достатъчно на тогавашните изисквания за съвременна поезия, за да бъде приет без уговорки. Забелязан и изтъкнат още с появата на първите му работи, той беше обсиран и с много похвали, и с немалко укори. Ако прочетете отзивите за първата му стихосбирка „Шумят знамената“ (1951), която съдържа неговите най-ранни стихове, човек ще остане изненадан от единодушието на критиката. Почти всички ценители, въпреки някои различия в прецен-

ката, не скриват нито радостта си от тази стихосбирка, която разглеждат като значително постижение на нашата лирика, нито своето безпокойство от някои идейни и художествени прояви на младия автор. Тяхната припряност е неочаквано голяма и прави впечатление на тревога срещу пожар: заплашено е едно ценно духовно достояние и трябва да се вземат бързи мерки за неговото опазване. Сега, когато ни делят достатъчно години от онова време, на нас вече ни е лесно да преценим доколко беше основателна и сравнително високата оценка, и напрегнатата тревога на тогавашната критика.

2

Представете си един отзивчив мечтателен младеж с будно въображение и с емоционална мисловност, която се извява пряко и непосредствено още при първия допир с реалността. Този младеж е влюбен в природата и хората, в прохладните утрини и знойните дни на Мизия, в песните и сказанията на простолудието. Тук за пръв път той е видял слънцето, тук е заговорил на роден език и е посрещнал раждането на новия свят, който поради установена семейна традиция още от найранно детство е смятал за свой. Затова, когато по-късно е призован заедно със своите връстници да вземе участие в материалното изграждане на този свят, той не се колебае нито миг. И ето го на път за стария Балкан, далече от родното село, в нова обстановка и сред нови другари. Настъпват мъчителни дни на труд и напрежение, през които усилията да се промени природата започват да променят природата на самия човек, и пътят, който се проправя сред планините, се оказва не само съобщителна артерия, а и път, който извежда строителите към ново съзнание. И тъкмо в този момент, под влияние на преживяното, младият момък започва да прави своите първи сериозни опити в поезията. Като познаваме обстановката, в която са заченати, не е трудно да се досетим какви ще са тези опити по съдържание и литературни качества. Без никакво съмнение, те ще отговарят на неговите младежки възможности, на неговите тогавашни вълнения и тогавашна степен на съзнание. А известно е на какво е способен един искрен и впечатлителен младеж, възправен с лице към бъдещето, който не е имал възможност и време да усвои стихотворните похвати, поради липса на опит не е успял достатъчно да осмисли преживяното и се намира в едно особено състояние: връхлитат го нови впечатления, съзнанието му се обогатява с нови настроения и нови мисли. В поезията на такъв автор чувството ще се изяви преди

да е намерило убедителна форма, единичното явление ще предхожда и измества обобщението, възторгът от новото ще съпътствува от копнежа по някога преживяното. И действително, в ранните стихове на Иван Радоев, както и в неговата първа стихосбирка, намираме тъкмо особеностите, които в такъв случай могат да се предполагат. И тъкмо тези особености, според мене, определиха до голяма степен и противоречивия начин, по който те бяха оценени — радостните утвърждения и едновременно безпокойството на критиката.

Усилията на Иван Радоев да обхване новите явления в нашата действителност, да ги опоектизира и така да им придаде морален и емоционален престиж, отговаряха напълно на изискванията за революционна поезия и, разбира се, бяха посрещнати с голямо съчувствие от всички страни. Обаче това утвърждение на съвременността ставаше по начин, който съответствуваше напълно на една съществуваща тогава ограничена представа: то се изживяваше не толкова като открита политическа позиция, колкото във формата на съфрено лично изживяване. В разрез с оптимистическия замисъл и оптимистичното звучение на тези стихове, то беше съпътствувано от носталгични тонове всеки път, когато поетът заговореше за полето, за селото и за своите детски години. Всичко това изненада някои и ги постави пред въпроса: не означава ли то отдалечаване от пълноценната съвременна поезия и неотменната поръчка на времето? Несъизмеримостта в настроенията на поета и неговата склонност към лека лирическа изживявка, която минава през проявите, без да стигне до синтеза, не се ли дължи — питат се те — на колебание, на неустойчивост, на идейна неукрепналост, която пречи да се изживеят някои стари настроения и да се вникне в същността на новото? И общо не говори ли всичко това за примитивност към заблудите на миналото, или не и за преки влияния от тях? И повечето от ценители, които се изказваха в печата или при разисквания по един или друг повод, по същество отговаряха на тези въпроси утвърдително — приеха, посочените прояви в ранните стихотворения на поета се дължат на неблагоприятния от идеологическо естество. Така и дойде до една особена двойственост в отношението към него: възторженото признание вървеше редом с уговорките, уговореността в неговото дарование — със згрижеността за бъдещето му развитие като творец. Обаче като препрочитам сега ранните стихове на поета, които дадох по-горе за много тревоги, намирам, че тези изживявания до голяма степен плащат данък на казуистиката и не намират винаги достатъчно потвърждение в литературната

факти. Макар, погледнато много широко, да не са лишени от известно основание, те страдат от едностранчивост и са повлияни от леснината на онова догматическо схващане, господстващо някога в известни литературни среди, което опростителски свежда особеностите на художествената творба до политическите позиции на автора. А както се знае, с този подход не се стига до сложността на въпросите, дори и когато се излезе от една по същество правилна предпоставка.

3

Нека обаче оставим увлеченията на миналото и се обърнем към творбите, които го предизвикаха.

Ето пред нас първата стихосбирка на Иван Радоев — „Шумят знамената“. Достатъчно е да я прочете човек любителски, без намерение да прави каквито и да било литературни изводи, за да се убеди, че нейна сърцевина, неин основен патос е съвременността. И тематично, и емоционално тя излиза от новата действителност — от нея черпи вдъхновение и оптимизъм, нея утвърждава. Обаче тази безусловност в общата идейна насока е обусловена, както при всяка творческа проява, от личните особености и личните изобразителни възможности на автора. А какво е отличителното за тези особености и тези възможности? Отличителното е това, че в своята творческа практика Иван Радоев, както повечето поети, излиза изключително от непосредственото, от емпирично даденото, но за разлика от някои други поети, той среща големи затруднения, когато трябва да го осмисли върху широк идеен план. Той е силен в нагледното — в онова, което не надхвърля границата на неговия личен опит, и колеблив в усилията си да постигне синтеза. Неговите изживявания са много съкровени и ни подкупват със своя топъл лиричен дъх, който е тяхно неизменно качество, но както личи от стихосбирката „Шумят знамената“, трудно извеждат до трайни и запаметими обобщения, до висотата на идеала. Такъв поет проявява особена поетическа сила и поетическа заинтересованост всеки път, когато се докосне до конкретното и поспециално — когато се докосне до някои страни на своята биография. Затова няма нищо чудно, че Иван Радоев говори с лека носталгия за полския пейзаж, за селото, за всичко, което е свързано с неговото детство — това са неща, които представляват неразделна част от неговото същество. Тази носталгия обаче е стара колкото света, присъща е почти на всеки непредвзет човек и не е свързана задължително с мирогледни причини. Тя не съдържа нищо осъдително, когато не е подхранена от

измамни илюзии за миналото и не тласка към старината. А тъкмо това характеризира и стихосбирката „Шумят знамената“, и по сетнешните работи на Иван Радоев. Поетът не ни кара да обръщаме гръб на съвременността и да въздишаме по отживялото, не ни представя в розова светлина идиотизма на селския живот (изразът е на Ленин), за да погледнем с недоверие на неговата поезия. Нищо подобно: както всеки човек, който се радва на настъпилния ден, той си спомня с вълнение за ранните утренни часове на своя живот не защото желае да се върне към невъзвратимото, а по-скоро с едно друго чувство — защото един възвишен миг от преживяното го изпълва с радостно предчувствие за реалната осъществимост на онези следващи мигове, които му предстоят. Така пътникът обглежда изминатия път и, почерпил облекчение от постигнатото, с още по-голяма увереност отправя поглед напред.

Изтъкнатото противоречие обаче между относителната лекота да се опоектизира конкретното и трудността да се стигне до синтеза, колкото и важно, не е единствено. Заедно с него стихосбирката „Шумят знамената“ вади наяве и някои други, които са не по-малко характерни и не по-малко указателни. Така голям брой стихотворения дори и при ясен замисъл имат фрагментарен вид, присъщото на автора нагледно-емоционално виждане обикновено не води до цялостно изграден образ, въпреки безспорния му усет към езика и очевидната стихотворна сръчност, неговите стихове са твърде неравни и в повечето случаи твърде необработени. Изобщо цялата му първа книга говори за някакво задъхване, което пречи да се постигне една сама по себе си постижима творческа цел. Как да обясним това? Да го отдадем ли само на младостта и на недостатъчната подготовка, както често се прави, или да вземем предвид и някои вътрешно присъщи особености на автора? Очевидно, тези вътрешно присъщи особености са много важна страна на творческата проява и не бива да се подминават с пренебрежение.

Не е необходимо да проследиш цялото творчество на Иван Радоев — достатъчно е да прочетеш само ранните му стихове, за да доловиш в тях присъствието на един поет с импресивно-романтична природа, чужд на всяка умозрителност. Такъв поет, както е известно, повече от другите е свързан непосредствено с изживяното и твори обикновено в една атмосфера на емоционална приповдигнатост, която се подклажда и поддържа изключително от непрестанния допир с действителността. Повече от другите той излиза от личните впечатления — от тях черпи идеи, образи и вдъхновение. И в това именно трябва да

търсим едновременно и неговата сила, и неговата слабост.

Един художник, който разчита единствено на непосредственото, по начало е по-близо до живота, лесно се обновява и неговите творби са по-нагледни, по-свежи и по-емоционални — неговият достъп до сърцето на читателя е по-пряк. Обаче такъв художник не е застрахован от други беди, които са свързани тъкмо с основното му своеобразие. Работата е там, че стихията на непосредственото, на която той се уповава, е като всички други стихии: може да ти служи, ако съумееш да я обуздаеш и насочиш към желаната цел, и може същевременно да те увлече, да те омаломощи и дори да те погуби. Такава опасност очаква всеки творец, който използва жизнения материал, без да го осмисли достатъчно и без да го подчини на една художествена идея. Такъв творец обикновено се отказва от ролята на кормчия в своята работа и се поставя в зависимост от преките си лични впечатления: от тях очаква своите подтици, от тях черпи основното съдържание на своите произведения. Но тези впечатления, които създават емоционална атмосфера и подхранват образността, тъкмо защото са впечатления, много често са бегли и при стихийност на възприятието не насочват в дълбочина. При недостатъчна мисловност те подсилват склонността към лека и повърхностна поетизация, която не е благоприятен климат нито за сигурността в изображението, нито за създаване на обобщени и трайни образи. И това е толкова по-очевидно, колкото творецът е по-млад и по-неустановен — колкото е по-тесен неговият идеен кръгзор и колкото е по-неукрепнала волята му да направлява съзнателно своята творческа изява. Тъкмо за неблагополучие от този характер говорят и много от ранните стихове на Иван Радоев. Разгледани отблизо, те показват, че бедата на младия автор иде от това, че в него импресивността на виждането и претворяването се съчетават с недостатъчна широта на възгледите, с недостатъчна изискателност и с една още колеблива творческа воля. Поради това той зависи често от променчивата стихия на настроението, която осигурява поетическа атмосфера, но не е достатъчна, за да се доведе до край замисъла. Оттам и задъхването в ранните работи на поета — онази творческа несигурност при значително поетическо чувство, която го прави колеблив и не му позволява да се изравни със своите възможности.

4

Ако искате да намерите ново потвърждение на онова, което вече се каза, направете следния опит.

Дайте стихосбирката „Шумят знамената“ на ваш познат, който обича поезията, и като я прочете, попитайте го звучи ли му емоционално, долавя ли в нея присъствието на поетическо дарование. Не се съмнявам, че неговият отговор ще бъде утвърдителен, ако не и възторжен, каквато беше някога реакцията на значителна част от читателите. След това можете да изместите въпроса на друга плоскост и да продължите: значи, книгата ви хареса — намерате я за хубава? Тук обаче, ако не само обича поезията, но същевременно и няма вкус към прибързаните мнения, вашият познат ще се замисли и ще започне да се уговаря. И аз си представям неговите уговорки приблизително така: поетът е даровит, обладава сигурно поетическо чувство, но нещо все още не му достига. Опитал ли се обаче да потърси това нещо, той ще срещне затруднение, защото не ще го намери нито в отделната несполука, нито в недостатъчното овладяване на някой отделен творчески елемент. Това нещо, както видяхме, е много по-сложно като явление и не се свежда до случайна несполука — то слага отпечатък дори и върху онези творби, които носят сигурен белег на поетическо виждане. Тези творби отделно взети, поставят читателя пред същото раздвоение, пред което го поставя и цялата книга.

Не ще и дума, стихосбирката „Шумят знамената“, както и повечето стихосбирки на млади поети, съдържа редица съвсем несъстоятелни стихотворения — слаби в образно-емоционално отношение и небедителни като словесен израз. За щастие тези стихотворения общо взето не са много на брой и макар да говорят за една още ниска степен на изисквания, се дължат повече на случайна несполука. Затова без никакъв риск да пропуснем нещо съществено, ние можем и да не се спираме на тях. Не можем обаче да направим същото с останалите, които и със своите художествени качества, и със своя обем определят облика на книгата. Някои от тях са много характерни като явления и очертават не само възможностите на младия поет, а и неговия личен подстъп към изобразителната задача, който го поставя пред специфични трудности: да ги подминем, би значило да нямаме точна и нагледна представа за тази поезия.

Казах вече, че Иван Радоев е свързан пряко и неразривно с нашата съвременност — от нея черпи и теми, и образи, и вдъхновение. И естествено, както повечето от нашите добри поети, в своите творчески търсения той се приближава до редица нови проблеми и нови явления, които се определят от своеобразчето на нашата епоха и нашата действителност. Художественото претворяване на тези проблеми

и явления, както се знае, предполага и една идейна позиция, каквато има всеки защитник на социалистическата революция, но и нещо друго — и по-голям жизнен опит, и по-голяма задълбоченост, и по-голямо умение да се мине от единичното явление към обобщението. А това вече е по-сложна художествена задача, която не може да се реши с онези средства, които се използват за малката лирическа тема. Оттам и едно особено затруднение, което проличава най-ярко в усилията на Иван Радоев да засегне някои отличителни прояви на нашата нова действителност.

В какво се състои това затруднение?

Спомнете си някои стихотворения от стихосбирката „Шумят знамената“ като „Хао Ли“, „Знамена“, „Партийният секретар“, „Съд“ и „Предание“, които представляват по същество политическа лирика. Можем ли да приемем тези творби за добри постижения на автора? Не, открито трябва да кажем, че те стоят под неговите възможности и като цяло не ни задоволяват. Обаче необходимо е да добавим, че би било прибързано и несправедливо да ги приравним към римуваните тиради на някои претенденти за безсмъртие, които си въобразяват, че е достатъчно да боравиш със стихотворната техника, за да станеш поет. Каквито и да са нашите възражения, безспорно е, че тези стихотворения, макар да не са успех, не са същевременно и провал. Просто те са духовен израз на един роден поет, който в онзи момент се е оказал недостатъчно подготвен да превърне идеите, които са го вълнували, в убедителни сетивно възприемаеми образи. В посочените и в някои други стихотворения тези идеи са дадени обикновено външно или са прикачени към един леко опоектизиран епизод, разказан понякога твърде многословно и твърде равно. А това е оказало влияние и върху тяхното емоционално звучение: то се проявява не като вътрешно присъща особеност на художествения образ, а като илюстрация към него — като лирически съпровод на съдържанието, който както всеки съпровод повече или по-малко страда от еднообразие. Както и да е, без да изкупува изобразителните и други недостатъци на посочените стихотворения, това звучение създава в тях известна лирическа топлина, която ги спасява донякъде от досадата на стихотворните схеми.

5

В стихосбирката „Шумят знамената“ обаче има и немалък брой стихотворения, различни по своето идейно съдържание, които макар и не безукорни, показват, че Иван Радоев умее да вижда по самобитен начин и да постига значителна сила на

художествено въздействие. Такива са „Бригадирски шинел“, „Trat' mladeže“ (1), „По Дунав“, „Под паметника на Съветската армия“, „2 юли 1949“ (писано по случай смъртта на Георги Димитров), „В мавзолея“ и още няколко. Прочетете обаче тези стихотворения и се опитайте да ги прецените като литературни прояви. Колкото и да сте сигурни във вашия усет за поезия и колкото да сте твърди в схващанията си, за разлика от по-рано, тук вие ще се натъкнете на една неочаквана трудност и поне за миг ще се поколебаете. Тази трудност се състои в това, че изброените стихотворения ви разкриват такива свои особености, с които предизвикват едновременно и вашата радост, и вашата неудовлетвореност. И ако се вгледате по-внимателно, ще забележите не без учудване, че тези наглед противоречиви особености са свързани помежду си и се намират в тясна вътрешна зависимост.

И посочените стихотворения, както изобщо цялата стихосбирка „Шумят знамената“, се отличават с непосредственото лично изживяване на автора, присъщо обикновено на ранната младост. Те са написани по повод на конкретни случки, звучат емоционално и правят впечатление на лиричен дневник. Въпреки общия си задушевен тон обаче, те са неравни както по настроение, тъй и по строеж: когато ги четем, имаме чувството, че авторът се е освободил от грижата за цялото и е насочил своите усилия към една единствена точка. Ръководен от сигурно поетическо чувство, той успява чрез релефна съпоставка или свеж образ да даде пластичен израз на една основна мисъл и да я направи естетически значима. Достатъчно е да прочетете няколко характерни извадки от посочените стихотворения, за да се убедите в това. Тези стихове обаче, които звучат емоционално и правят впечатление със своята свежа образност, се отделят на места като случайна сполука сред една недостатъчно изразителна и понякога доста равна везана реч. Казано с езика на архитектурата, те се налагат като сполучлива доминанта на незавършен и непълноценен стихотворен ансамбъл. Затова, отделно взети, те ни подкупват със своята простота и непосредственост, но в цялото контрастират понякога с останалите стихове и събуждат у нас едно особено чувство на неизказаност.

На какво се дължат изтъкнатите особености в първата стихосбирка на Иван Радоев? Дължат се на онзи импресивен творчески подход, за който вече стана дума. Този подход, особено присъщ на младостта, дава превес на първоначалния емоционален тласък, като оставя на втори план другата страна на творческата дейност — осмислянето на засегнатия про-

блем и завършването му като цялостна идейна и художествена задача. И понеже е така, творческата изява на автора често е едностранчива и неравномерна — той се чувства сравнително сигурен в малката лирическа песен, която е пряк израз на едно възприятие или на едно лично изживяване — и колеблив, когато се докосне до теми, които предполагат по-определена идейност и по-значителна гражданска позиция. За разлика от първия случай, където е достатъчно да остане верен на кипналото чувство, във втория той трябва да разкрие едно по-значително съдържание, за което е нужна и по-продължителна мисловна работа и един съзнателно направляван творчески процес. А за такава изобразителна задача импресивният подход не е достатъчен и не води обикновено до сполука. Оттам изкуствено привнесена идейност в някои от разглежданите стихотворения, която се явява във форма на суров публицистически придатък и в най-добрия случай е само външно опоектизирана — оттам и онази разнородност в частите на други, която ги прави непълноценни и на пръв поглед изглежда необяснима.

Макар обаче да са сложили отпечатък върху повечето от ранните творби на Иван Радоев и да сочат една опасност, изтъкнатите слабости не са поразили всички. За да се убедим в това, достатъчно е да се взрем по-отблизо в някои стихотворения като пейзажното „Слиза над нивите лятната вечер“, „Широка равнина“ и „Състезание“, което е ехо от неотдавнашните освободителни борби на гръцкия народ. Тези стихотворения, различни в тематично отношение, са изградени убедително, стоплени са от свежа емоционална струя и показват, че авторът има достатъчно сили да се справи с колебанията на младостта. За жалост те се губят посред множеството укорими работи и правят впечатление на случайни постижения. Затова, въпреки емоционалната им непосредственост, която се долавя понякога и в несполуката, преценени вкупом, ранните стихотворения на Иван Радоев са по-скоро една надежда, отколкото трайно творческо завоевание.

6

Когато става дума за човек на изкуството, най-често първото нещо, което ни занимава, е въпросът за неговото дарование. И по силата на един мълчаливо узаконен навик обикновено разговорът се стеснява и се свежда до една предимно духовна характеристика: каква степен на чувствителност и каква възможност за образно мислене обладава той. Разбира се, присъщите духовни качества на твореца, заложили в него от природата, са онази

необходима основа, без която емоционалната изява изобщо е немислима. Обаче колкото и важна да е тази основа, тя е само една съставка на дарованието и не се покрива с него — не го изчерпва. И не е толкова мъчно да се разбере защо — защото изкуството, макар и неразкъсваемо свързано с личността, не е едностранен акт, не е някакво саморазкриване в чист непокътнат вид. Изкуството е едновременно и разкриване и саморазкриване — то е по същество общение, споделяне, дейно отношение между твореца, от една страна, и света — по-специално човека, от друга. То се зачева от двустранност, защото е немислимо без подтици от вън, и води към двустранност, защото вече като завършено художествено цяло има предназначение да въздейства, да създава духовна връзка с един адресат, наречен читател, зрител или слушател. И понеже е така, дарованието се определя не само и не просто от чувствителността и от степента да се мисли образно — не просто от едно пасивно състояние, а и от други условия. В дарованието влизат още склонността за откликване в една или друга степен на обществено значимото, умението да се доведе до край творческият замисъл (да се превърне в завършена творба) и най-подир презряната от някои техническа сръчност. Затова, когато един поет прояви способност за образно поетическо виждане, в което личи белег на самобитност, той е награвил само първата необходима и същевременно недостатъчна крачка към изявяване: това е проверка на творческите предпоставки, но още не е мерило за реални възможности. Мерило могат да бъдат само завършените творби — закономерното, а не случайно постижение: те са единственият свидетел за реална дарба. Без тях във всички случаи ние се намираме най-много пред една неосъществена възможност. За такава неосъществена възможност, която включва в себе си не само една надежда, но и едно безпокойство, свидетелствуваше и първата стихосбирка на Иван Радоев. Ако беше написал само нея, въпреки безспорните ѝ поетически качества, той щеше да остане пред вратите на изкуството, без да прекрачи неговия праг. За щастие, той не спря насред път, а отиде по-нататък. Неговата втора стихосбирка „Пролетно разсъмване“, показва, че поетът не само обладава творчески възможности, а още и това, че реално ги осъществява. И аз съм на мнение, че фактически той навлезе в нашата поезия с нея.

Както видяхме, основната беда в ранните работи на Иван Радоев се състоеше в това, че той не проявяваше достатъчна грижа за обобщението и често пъти по-

ставяше своята творческа изява в зависимост единствено от спонтанния изблик на настроение. Затова, въпреки образността и поетическото си звучение, неговите работи в повечето случаи не отиваха подалече от опоектизирания епизод, или бяха неравни и фрагментарни като изображение. И естествено, крайната равностметка не беше особено благоприятна: приемливите и още повече хубавите творби между тях се оказаха необикновено малко на брой. Въпреки всичко това обаче, дори и очевидно несполучените стихотворения от стихосбирката „Шумят знамената“ не даваха основание за песимистични изводи. Дори и те, без да отговарят на нашите изисквания, показваха, че при по-голяма дисциплина и при по-голямо напрежение на творческата воля поетът може да преодолее неблагоприятията, наложени от крайностите на неговия подход. И по-нататъшното развитие потвърди по безспорен начин, че изтъкнатите слабости не бяха непреодолими и очакванията не бяха прибързани. Достатъчно е да прочете човек втората му книга и лесно ще се убеди в това.

Разбира се, стихосбирката „Пролетно разсъмване“, която представлява едновременно и рекапитулация, и нова стъпка напред, тъй като покрай многото нови съдържа и някои приемливи младежки работи на автора, не е напълно свободна от несполуките на младостта. В нея могат да се намерят и произволни образи, и несръчна стихотворна нагласа, и лесно повърхностно опоектизиране, което ласкае слуха, без да стигне до ума и сърцето. Обаче, за разлика от стихосбирката „Шумят знамената“, тези прояви на непълноценност са по-малко на брой и не накърняват особено общото впечатление. За сметка на тях тук могат да се намерят доста стихотворения, които, без да са изгубили каквото и да било от поетическата си непосредственост, са същевременно цялостни като постройка и убедителни като идейно-емоционално постижение. Такива са „Затвориш ли сега, за миг очите“, „Под дъгата“, „Песничка“, „Пролетно разсъмване“, „Морето и любовта“ и „Трепетлика“ (без да говорим за онези, които са взети от стихосбирката „Шумят знамената“). Някои от тези стихотворения остават и сега между най-доброто, което поетът е създал, и същевременно между най-доброто от онова, с което може да се похвали неговото поколение.

7

Въпреки несъмнените си литературни качества, стихосбирката „Пролетно разсъмване“ не бележи нито поврат, нито скок в развитието на поета, както може

да се помисли. Тя не ни изненадва с никакви нови търсения — не ни смайва с нищо неочаквано, родено от случаен прилив на вдъхновение. Напротив, тя е по-нататъшно продължение на направеното — едно усилие да се доизрече започнатото, да се внесе по-голяма сигурност и по-голяма пластичност в художественото изображение. И тъкмо затова, без да се отклонява по същество от първоначалната творческа насока на поета, тя го представя по-пълно и следователно до известна степен и в по-друга светлина. Такова впечатление прави обикновено възмъжалият човек, когото скоро не сте виждали: той има същите физически черти и същите духовни особености, които познавате от неговата младост, и все пак не е съвсем същият — неговата мисъл е по-богата, неговата изява е по-уверена, чувството му е по-улегнало и по-хармонично.

Прочетете стихосбирката „Пролетно разсъмване“ и вие ще видите, че по своите тематически особености и по своето настроение тя продължава ранните стихотворения на поета. И въпреки това тя се различава от нея — и се различава не само по това, че се е отдалечила от епизода и издава по-голямо изобразително умение, а до известна степен и по една своеобразна отсянка на своето емоционално съдържание.

Още в младежките стихотворения на Иван Радоев правеха впечатление две особености: свежата колоритна образност и сгъстената романтична атмосфера. Обаче много често тези особености се губеха посред едно несръчно фрагментарно стихотворство, което им пречеше да се изявят по категоричен начин — да се превърнат в прояви на реални завършени постижения. Поради това те подсещаха за една склонност и събуждаха очаквания, но все още не бяха се превърнали в трайни качества на значителен брой творби и не определяха облика на тази поезия в нейната цялост. Не така се представя стихосбирката „Пролетно разсъмване“: тук образното виждане и романтичният емоционален тон са сложили своя характерен отпечатък върху значителен брой стихотворения, за да им придадат единтвърде своеобразен вътрешен акцент. Обаче по-пълното изявяване на онова, което по-рано беше само една възможност, е станало предимно в една насока — в творбите на любовни теми (почти всички, които бяха изброени вече). Затова, когато четем втората стихосбирка на поета и я сравняваме с ранните му работи, добиваме впечатление, че нейният идеен център е изместен към интимните проблеми. Обаче достатъчно е да се взрем отблизо в нея и ще видим, че не е точно

така: и тук той е такъв, какъвто го познаваме от по-рано. И все пак, макар да не отговаря на действителността, това впечатление не е произволно — то се дължи на факта, че любовните стихотворения в нея са по-сполучливи от други и и оставят по-трайна дия в съзнанието на читателя.

Не ще и дума, засиленото предпочитание към темите, които засягат любовта, как и отбелязаните в тази област успехи не са случайни. Те се дължат на едно вътрешно предразположение и на пораснали поетически възможности, които са първият признак на зрялост. На каквото и да се дължат обаче, те водят най-вече една отличителна особеност в творческата индивидуалност на поета, която по-рано можеше само да се предсеща.

Известно е вече, че поради самия си характер авторът на „Пролетно разсъмване“ се изявява най-пълно тогава, когато засяга лично възприетото и по-специално — когато излиза от собствената си биография. А в биографията на един младеж, който е в първа зрялост, обикновено няма нищо по-непреодолимо от онзи нагон към взаимност, без който животът и щастието са немислими (казвам „обикновено“ — защото се намират и изключения). Затова естествено такъв автор ще прояви особено влечение към любовните трепети — към онова, което в момента властвува над него и със своята сила, и със своето очарование. И понеже неговата зрялост на човек съвпада с първите прояви на творческа зрялост, творбите му на любовни теми ще бъдат не само естествени като проява, но и убедителни като постижение. Тъкмо така се представи и Иван Радоев със своето „Пролетно разсъмване“. Оттам и онази съкровеност на изживяването и онази непосредственост на поетическия израз, които подкупват читателя и обясняват успеха на неговата стихосбирка.

8

Както във всички области на културата, тъй и в областта на изкуството има добронамерени хора, които се поддават на леснината и предпочитат да изграждат своите мнения не толкова върху фактите, колкото върху предпоставени мисловни схеми. Тези пуритани на духа, които живеят с тревогите на своето време и приобщават усилията си в борбата за завоюване на бъдещето, скептично бърчат чело всеки път, когато стане дума за любовната поезия. И съображенията им на пръв поглед изглеждат сериозни: като излизат от формалния белег, че това изкуство се ражда от най-съкровените и най-лични възмения на твореца, те смятат, че то е

много субективно и не може да стане отзвук на епохата — и още по-малко да се издигне до значителните проблеми на съвременността. Убедени в това, такива ценители не ще се окажат особено разположени към една стихосбирка като „Пролетно разсъмване“: ако не я отрекат, поне ще я сложат под съмнение. Обаче достатъчно е да ги отклоним от общите съждения и да ги върнем към реалните литературни факти — и положението значително се изменя. Наистина може би и в такъв случай те не ще се отърсят от своите предубеждения, но без съмнение ще станат по-малко настойчиви в заблудението си.

Аз казах, че изкуството е такова общуване и такова опознаване на човека, което се извършва едновременно и чрез разкриване и чрез саморазкриване. Каквото и да споделя с нас, каквото и да ни поверява, то се изявява чрез тези неразкъсваеми страни на творческия акт, което значи — изявява се и обективно и субективно. Обективно — защото всяко художествено произведение, което заслужава това име, ни поверява една истина, и субективно — защото това разкриване става винаги чрез погледа на един субект: на автора. И въпреки тази субективна страна, същинското изкуство никога не къса своите нишки с живота и никога не слиза до голата абстракция. То не се превръща в празна игра на въображението дори и тогава, когато е насочено изключително към съкровените помисли и възмения на художника, към неговия емоционален мисловен свят, както е при лирическата поезия. Не се превръща в празна игра на въображението, защото този личен свят, на който дава пластически възприемаем израз, не е някаква недосегаема и неизменна същност, някаква затворена предвечна монада, а проява и проекция на света изобщо, която е неотделима от неговата същност и от неговата правда. И ако това важи за всички творци, още по-очевидно е за онези, които живеят със задачите на времето, с копнежа и възменията на своя народ. У тях кръгът на съкровеното се разширява, преодолява видимата външна ограниченост и обхваща такива страни и проблеми на живота, които по определение са присъщи само на една изява, свързана пряко с обществените въпроси. Затова и в творбите им с най-ограничен тематичен обхват, в които обикновено не може да се търси трайно човешко съдържание — къде повече, къде по-малко — се долавя диханието на епохата. И без никакво преувеличение можем да кажем, че дори само чрез любовната поезия на значителните поети ние сме в състояние да си съставим твърде приблизителна представа

за тяхното отношение към света и хората, за мечтите и вълненията им, за общественния идеал, който е осмислил техния живот. Тази поезия, в разрез с недоверието на някои, също може да вдъхновява за големи дела и да воюва за щастието на човека.

Щом всичко това е така, без да изнасилваме фактите, ние сме в правото си да попитаме: любовната поезия на Иван Радоев, която определя облика на неговата втора стихосбирка, носи ли в себе си белега на нашето време?

За да отговорим на този въпрос, нека се спрем на най-хубавото негово стихотворение от този вид — „Затвориш ли сега за миг очите. . .“

Ето неговото начало:

Затвориш ли сега за миг очите,
ще видиш колко път зад нас лежи!
А никога до днес не се запитах:
кое така дълбоко ни сближи?

Отгде дойде? И как се случи всичко?
Какво събира хората — не знам.
Аз знам, че ти сега не си самичка
и аз не съм във трудностите сам.

Както се вижда, още първите куплети на това стихотворение се налагат на читателя със задушевността на своя лиричен тон и с простотата на виждането. Те са изпълнени с една жажда за взаимност и с една чистота на порива, които са първия признак на всеки хуманистичен идеал. Затова, макар да са само увод към основния замисъл на автора, те се отделят вече от онази елементарна любовна поезия, която черпи вдъхновение единствено от чувствените наслади и възпява безметежното себично уединение сред тревогите на живота. Обаче поетът не спира тук. Той не намира достатъчно удовлетворение в традиционния хуманистичен идеал, който се изчерпва с пасивния копнеж да бъдеш щастлив сред щастливи хора. Вместо този идеал, който успокоява съвестите, без да води към промяна на живота, той предпочита дейната служба на човека, на която подчинява и своите сърдечни вълнения. Така, вместо да бъде взаимност в безплодното съчувствие към него, любовта му става взаимност в дълга и саможертвата. Поетът изпитва човешката радост, че не е сам в трудностите, че има кому да се облекне когато настъпят „бурни дни, в които /свисти насреща вятърът суров“. И когато казва това, той има предвид не обикновените житейски изпитания, които идат от грижата за нашето съществуване, а изпитания от по-висш морален разред, наложени от усилията да се върви по пътя към утрешния ден — пътя, който в щастието влиза“.

Любовта на поета обаче не е само взаимност и опора в неизбежните изпитания — тя е още подтик към дело и школа за мъжество.

Когато в мене закипи тревога,
и спра за миг с отслабнали гърди,
преди да промълвя смутен: — Не мога! —
аз чувам тих, спокоен глас: — Иди!

И поетът тръгва отново по своя „ясен път“. До него е любимата, над него „се вдигат птици с пламнали криле“, „усмихват. . . се дружелюбни хора“, „звъни от песни цялото поле“. Така той дава от себе си, за да получи нравственото удовлетворение, че е допринесъл нещо за другите и че щастието му е заслужено.

Ако сравним стихотворението „Затвориш ли сега за миг очите. . .“ с някои характерни любовни творби от миналото, ще видим, че то се различава съществено от тях. В него не намираме нито скръбта и героичната обреченост на Христо Ботев, нито трагизма на Пею Яворов, нито еротичните увлечения на Кирил Христов. И това се дължи не само на разликата в творческите индивидуалности, както може да се помисли (макар тя да е очевидна и да не се оспорва от никого), а и на нещо по-съществено от тази разлика — на разликата в обществения климат, посред който се зачеват и създават художествените произведения.

Ние живеем в епоха на велик обществен прелом — която прави освободителните идеи на човечеството достойни на милиони хора и ги превръща в жива обществена реалност. Тази епоха се отличава с яснота на целите и с постижимост на задачите и затова се налага със своя неудържим оптимистичен устрем. Тя слага своя отпечатък върху всичките духовни прояви на човека, в това число и върху изкуството, което е обърнато с лице към бъдещето, инак казано — върху онова изкуство, което има трайно културно значение. И ако това важи изобщо за съвременността, с още по-голяма сила се отнася до една страна като нашата, чийто художници в своята цялост са спечелени за идеите на социализма. Тези художници се борят за бъдещето без мъчителното съзнание за обреченост, разкриват драматичното раждане на новия свят без да изпадат в трагична безизходност, радват се на живота с едно съзнание на граждани, което няма нищо общо с епикурейския индивидуализъм на миналото. Не ще и дума, един поет като Иван Радоев не може да прави изключение: като остава верен на себе си, той също следва повелите на епохата. От това се обуславя до голяма степен и онази струя на жизненост и оптимизъм, която се

долавя и общо в неговото творчество, и специално в стихотворението „Затвориш ли сега за миг очите. . .“

9

Може ли обаче да се каже, че и останалите любовни стихотворения на Иван Радоев са свързани така непосредствено с духа на епохата?

Спомнете си някои от вече изброените заглавия: „Под дъгата“, „Песничка“, „Морето и любовта“ и „Трепетлика“. Поместени за пръв път в една книга, те са между сполуките на автора и заедно със стихотворението „Затвориш ли сега за миг очите. . .“ определят до голяма степен облика на неговата стихосбирка. Макар обаче да се родят тематично с тази творба и да не ѝ отстъпват по нищо в художествено отношение, в сравнение с нея те ни вълнуват по-малко: техният лиризм е по-лесен и по-бързопреходен — облъхва ни със своята непосредственост, без да прониква в дълбочина. Защо? Затова защото в тях идейното и емоционално съдържание има по-ограничен обхват — копнежът за щастие се е разразил върху личен план и е загубил както от своето нравствено обаяние, тъй и от своята тревога, от своя драматизъм. В резултат на това стихотворенията не създават у читателя онази душевна заинтересованост, която се ражда от съзнанието, че чуждите вълнения и чуждата съдба са и негови. И въпреки всичко тези стихотворения са далече от всякаква себичност и не съдържат нищо от онази душевна задуха на отделените от света, която опиваше и погубваше хората на миналото. Ако не толкова в мисловното им съдържание, то поне в техния подтекст, в тяхната емоционална атмосфера се долавят някакви сподавени отгласи от нашата съвременност, които ги доближават до идейния свят на автора.

Ето ви да кажем две от хубавите любовни стихотворения в стихосбирката „Пролетно разсъмване“ — „Под дъгата“ и „Песничка“. И двете разработват една и съща тема и пресъздават една и съща ситуация: поетът и любимата му вървят през полето, търсят онзи път под небесната дъга, който води към щастieto („Под дъгата“), или просто мълчаливо доверяват своите пориви на птиците и растенията („Песничка“). И понеже любовта е такова чувство, което в своята най-съкровена изява обикновено избягва чуждите погледи, те мечтаят за самота и уединение, за да принадлежат само на себе си: „Искаш ли да тръгнем, да не мислим!“ („Песничка“). И въпреки тази формална ограниченост на постановката, която включва цялото лирическо съдържание в дву-

единството то ѝ и тя, в атмосферата на стихотворенията се долавя някакво особено многогласие, някаква стаена обща радост: човешки гласове, птичи песни, ведри небеса. Затова, когато ги четем, ние добиваме не само чувството, че ни е доверено едно чуждо щастие, а сме обзети и от смътното предчувствие, че сме споделили това щастие и сме го изживели като наше. Ще рече, противно на очакванията, тези творби не ни ограждат от света и не звучат камерно.

Прочетете този характерен къс от стихотворението „Под дъгата“:

Виж дъгата! Казват: ако минат
влюбените заедно под нея,
ще ги срещнат радостни години
и щастлив живот ще доживеят.
Трябва да е бил добър човек човек,
който го е казал преди време.
Той е знаел — няма път в полята,
който да минава под дъгата,
но е любел пламенно и страстно
всичко светло, хубаво и ясно,
веселия вятър е обичал,
хората и птиците, и песните
и едно единствено момиче
с дълги мигли — черни и надвесени.

Обърнете внимание особено на подчертаните стихове („но е любил пламенно“ и пр.) и вникнете отблизо в тяхното смислово и емоционално съдържание. Какво е полученото общо впечатление? Когато ги четете, вие сте облъхнати от тяхната човечност и от някаква особена чистота на основното им настроение. Заедно с порива да се живее, в тях се долавя една почти девическа свенливост, на каквато са способни само чистосърдечните хора с богат и хармоничен вътрешен свят. Оттам и атмосферата на съчувствие и радостно доверие, която излъчват тези стихове — една атмосфера, която покорява, разтваря сърцата и тласка към общение.

И тъй, като изключим „Затвориш ли сега за миг очите. . .“, останалите любовни стихотворения на Иван Радоев са изградени смислово върху общохуманитарна основа и на пръв поглед не носят следите на нашата епоха. В поезията обаче, както и в музиката, чисто логическото тълкуване не е достатъчно и води към едностранчивост — тук трябва да се има предвид и емоционалното звучение, емоционалната същност на творбата. Погледнем ли така, любовните стихотворения на „Пролетно разсъмване“ ще ни се представят в значително по-друга светлина. И наистина своеобразната духовност, ненакърнимият оптимизъм и ясно изразеното предчувствие за щастие, присъщи на тях, не могат да се отдадат на традиционния ху-

манизъм, който обикновено спира при добронамереността и пасивното зачитане на човешкото достойнство. Напротив, тези особености предполагат друго, по-динамично отношение към света: един идеал едновременно и осъществим, и обществено оправдан, и нравствено пълноценен. А такъв идеал днес е социализмът. Дори и когато не се излиза пряко от него, той е емоционалният подтекст на всяка значителна поезия в наше време. Него аз долавям като ехо и в любовните стихове на Иван Радоев — долавям го не в смисъла, не в откритата изява (както е в идейните му работи), а в настроението, в душевното състояние на твореца, в отношението му към света и хората. Затова макар да остават в областта на чисто личните вълнения и да стоят настрана от проблемите на съвременността, според мене, по своята вътрешна същност тези творби не са откъснати от нея — те съдържат в себе си приглушени, но сигурни отгласи от духовното съдържание на епохата.

Тук се поставя един друг въпрос.

Когато говорех за първата стихосбирка на Иван Радоев, аз казах, че в нейния основен тон се долавя на места особено елегично звучение. След това, като излизах от поместените в нея стихотворения, дойдох до убеждението, че това звучение проличава особено тогава, когато поетът се докосне до някои мотиви от своята биография — до всичко, което е свързано с неговите детски години. И мисля, че не греша: ранните работи на поета оправдават такъв извод. Сега обаче, когато препрочитам по-внимателно „Пролетно разсъмване“, забелязвам, че тази елегична струя се е проявила и в една друга област — засегнала е и някои от най-добрите творби на любовна тема в тази стихосбирка. И аз се питам още един път: на какво се дължи тази особеност — не е ли резултат от някаква неудовлетвореност, от някакво настъпило разочарование у поета?

Отговор на този въпрос дават самите стихотворения.

Ето две от тях, за които вече говорих: „Затвориш ли сега за миг очите...“ и „Под дъгата“. Няма никакво съмнение, че те са и до днес не само между най-доброто, което авторът е написал, но и между най-характерното откъм емоционално съдържание. В някои други от този род опиянението от живота не е по-пълно и постижимостта на щастието не изглежда по-сигурна. И за невярване, тъкмо тези оптимистически стихотворения, така ясни по замисъл и така жизнени по настроение, правят впечатление със своя особен елегичен тон. Какво означава това? То означава, че този тон не се дължи на някаква

неудовлетвореност, на някакво разочарование, на някакво противоречие между чувство и убеждение — не се дължи изобщо на причини от идеологическо естество. Той иде от една вътрешна особеност на твореца, от неговия своеобразен начин да възприема и пресъздава света — иде „не от реална горест и беда, а от сантиментална приповдигнатост“ (Пантелей Зарев). А тази „сантиментална приповдигнатост“ или сантиментална заинтересованост никъде не е така естествена, както при самоизявата — когато се засегне съкровеният емоционален свят на човека. И, разбира се, това важи с особена сила за един творец като Иван Радоев, който черпи вдъхновение предимно от непосредствено преживяното — от онова, което най-силно е покорило неговото въображение. Нищо чудно следователно, че такъв поет, без да споделя каквото и да било нерадостно схващане върху живота и без да се поддава на угнетение, попада понякога в елегичен тон. Това става обикновено тогава, когато поетическото търсене го отвежда към две съкровени области на преживявания: към спомените от детските години и към любовните копнежи — две области, в които елегичният тон звучи много естествено и едновременно носи със себе си известна емоционална прелест.

10

Макар да съдържа някои от най-добрите постижения на поета и да представлява несъмнено творческо завоевание, стихосбирката „Пролетно разсъмване“ обаче все още е претоварена от греховете на младостта. Заедно с хубавото тя ни предлага и неочаквано голям баласт от онова елементарно стихотворство, което се задоволява с досадната обща идея и с изтърканата шаблонна форма. Затова тя вади най-вече не само силата, а и слабостта на младия поет — очертава едновременно и неговите възможности, и трудностите в пътя на неговото развитие.

Не ще и дума, стихотворенията от „Пролетно разсъмване“, повлияни от изтъкнатите предразположения на твореца, също носят следите на едно импресивно виждане. И тук авторът се изявява чрез непосредствения напор на впечатленията, без да намира всякога достатъчно време и достатъчно сили да ги осмисли и подчини на една по-трайна и по-значителна творческа задача. И все пак, за разлика от по-рано, тук той прави сполучливи усилия да се освободи от припряността и леката поетизация на ранните си работи. Благодарение на това понякога той успява да преодолее трудностите в изображението, за да напише стихотворения, които са значителни като идея, цялостни

като постройка и убедителни като художествено обобщение. В най-сполучливите от тях той е постигнал онази крайна простота на израза, свойствена само на добрите художници, която е пръв белег на творческа зрялост. За отбелязване е особено стихотворението „Пролетно разсъмване“ (определило и заглавието на стихосбирката), което остава и сега една от най-сполучливи пейзажни творби на автора. Тук емоционалното състояние и простотата на израза са се слели органически и са довели до един стихотворен израз, който е преодолял условностите и напевността на мерената реч, за да зазвучи с непринудеността на живото слово.

Обаче, като говорим за усилията на Иван Радоев да постигне по-голяма простота и изразителност, необходимо е да кажем веднага, че те са се увенчали само с частичен успех и то предимно в любовните и пейзажни стихотворения, за които вече говорих. Повечето от останалите (с изключение на сполуките от „Знамената шумят“), въпреки несъмнените си лирически качества, страдат от съществени недостатъци. Веднъж те са накърнени от суха публицистичност, която е привнесена механически от вън, без да е съживена от искрено чувство и без да се свързва с основния емоционален тон, друг път са залети от многословие, сред което се губи нишката на поетическото настроение, на трето място проличават чужди интонации и чужди заемки, които, както всички заемки в една художествена творба, навяват чувство на досада.

Ето ви стихотворенията „В пантеона при Ленин и Сталин“, „За хубавото“, „Добро утро!“, „Раздяла“ и „Сърцето на певица“. Почерпени сюжетно от някои характерни съвременни прояви, тези стихотворения представляват открита идейна позиция на един добър поет, който живее с вълненията на епохата, и би трябвало да ни грабнат със своята сурова мъжествена правда. Обаче, противно на очакванията, когато ги четем, ние оставаме напълно разочаровани: те не само не ни печелят — те ни навяват досада. Защо? Затова защото тяхната идейна изява е външна и предхожда чувството — тя е плод на едно убеждение, на съзнанието да се изпълни на една обществена поръчка, но не на едно изживяване, на назряла вътрешна потреба. Оттам хладният им публицистичен тон, лишен от всякаква емоционалност, който не успява да проникне до сърцето на читателя и не вълнува.

За да си дадете сметка за приведените стихотворения, достатъчно е да прочетете няколко куплета от „Добро утро“ и „Сърцето на певица“. Ето някои по-характерни от тях;

Снощи целият град се прибра неспокоен
Млади хора се трудиха нощи и дни
и с грижливи ръце срещу празника боен
украсиха прозорци, площади, стени.

Те изпълниха плана далеч преди срока,
за да бъде народът облечен, обут.
Добро утро, творци на проценти високи!
Днес е празник на вашия труд!

Снощи късно, когато си легнаха всички,
аз стоях до прозореца сам с часове,
развълнувано мислех над белите листи
и направих за празника тез стихове.
(Добро утро!)

Дълбоко в гърдите, от мъка и гняв накупели,

лежи скъпоценното твоє сърце.
Но с никакво злато
търговците бели
не ще го изцапат във своите черни ръце!

Сърцето, Пол Робсън!
То пее във тъмната нощ и лети, извън,
и с удари бързи и точни, Пол Робсън,
отмерва спокойно последните дни —
последните дни на вековното робство.
(Сърцето на певица)

Не знам дали не се поддавам на увлечение, но мисля, че в тези стихове нямат дори и следа от поезия. Причината за това е очевидна и много проста: авторът е пристъпил към темата преди да я преживее, преди да я направи неразделна духовна част от своето същество. А при такъв начин на писане, както се знае, словото не се ражда органически от замисъла, а се търси и привнася механически отвън. В случая авторът не е проявил особено усърдие и се е възползувал от онова, което е най-достъпно — вестникарския шаблон. Така той се е поддал на евтината римувана проза, в която липсата на поетическа топлина съжителствува с недомислието и хаотическата образност.

Нека оставим настрана всичко и се спрем на един стих от „Добро утро!“. „Добро утро, творци на проценти високи!“, в който се оглежда цялата несъстоятелност на стихотворението. Че в този стих, взет и отделно, взет и в контекста, не се долавя никаква следа от поетичност — това е ясно. Но в него липсва и нещо друго, което на пръв поглед не личи — липсва и смисъл. И действително, може ли да се каже „творци на проценти“? Процент, както показва самият превод на думата, е количествено съотношение, изчислено върху основата на сто единици, което може да се гони, настигне или надмине, но не и да се сътвори, да се създаде. И понеже е немисли-

мо да се сътвори, немислимо е и да се [намерят „творци на проценти“. Очевидно, авторът е взел наготово израза, без да вникне в неговото съдържание, и така не само се е примирил с шаблона, но е допуснал и една безсмислица, която на пръв поглед не се забелязва.

Не по-малко злополучно е второто стихотворение — „Сърцето на певеца“. Тук бедата не е в смисъла — тук бедата е в хаотичната мисловност.

Поетът ни поверява най-напред, че дълбоко в гърдите на певеца, „от мъка и гняв накипели“, лежи неговото „скъпоценно... сърце“. След това той бърза да ни предпази от една тревога и казва с облекчение, че „търговците бели [не ще го изцапат със своите черни ръце.“ По-нататък той се опитва да повиши емоционалното състояние и за да даде израз на едно тържество, ни представя как това сърце „пее във тъмната нощ и лети, и звъни“. И въпреки градацията и търсеното поетическо звучение, усилията на автора отиват напусто, без да се постигне целеното въздействие. Нещо повече: от цялото стихотворение струи някакво неприятно антиестетическо чувство, което оттласква читателя. На какво се дължи това чувство? Дължи се на натрапения хаотичен образ, който не само усложнява ситуацията, вместо да я опрости и направи достъпна за възприемане, но едновременно с това тласка въображението към абсурдни асоциации. Възможно ли е например да си представите, макар и само като условна поетическа фигура, едно човешко сърце, което някакви ръце изцапват или не изцапват и което пее, лети и звъни? Ако обаче направите усилие над себе си и си го представите, сигурни ли сте, че ще изпитате естетическо удоволствие? Не вярвам. Аз лично не се съмнявам, че такъв образ ще ви изтласка от плоскостта на красотата, без която изкуството е немислимо.

11

По-друго нещо привлича вниманието ни в една втора категория стихотворения като „Братска могила“, „Добруджа“, „Срещи“ (поместено преди това в стихосбирката „Шумят знамената“), „Комunist“, „Моето богатство“ и някои други. Макар и в много по-малка степен, в някои от тях също са пуснали корени плевелите на шаблонното стихотворство. Преценете сами тези примери: „и трудовите нови имена [с ония бойни имена се сливат“, „Полето слага на героите венци“, „в тихия вечен вятър народното безсмъртие шуми“ („Братска могила“), „... един голям писател... ще вземе твоята обич, ще се влее [дълбоко в добруджанските души“ („В Добруджа“), „... Той вървя две

години [от Балкана до родния праг“ („Комunist“) и пр. Обаче общо взето тези стихотворения са изградени върху преживяното и както всяко преживяно нещо, съдържат в себе си жива емоционална струя. Независимо от всичко това, те не се отделят особено от посредствеността и по никакъв начин не могат да се прибавят към сполуките на автора. И не е много трудно да се разбере защо. Работата се състои в това, че и тук Иван Радоев се е поддал на леснината. Вместо да се стреми към сбития обобщен израз, който се постига по-мъчно, но е наситен с по-голямо емоционално напрежение, той се е плъзнал по наклона на дидактическата обстоятелственост. Така той е попаднал в познатата слабост, наречена многословие, която се проявява в това, че изобилието на думи не се налага от изобилието на мисли. В резултат на такъв изобразителен подход, дори преживяното и почувствуваното започват да избледняват посред досадната и неоправдана бърливост — дори преживяното и почувствуваното загубват нещо от своята първична сила на въздействие.

Стихосбирката „Пролетно разсъмване“ обаче разкрива и една друга слабост, която обикновено вдъхва повече безпокойство за бъдещето на един поет със значителни творчески данни. Прочетете следващите куплети и вие сами ще се досетите за какво става дума.

1.

Аз идвам при Димитров с моите другари
да постоим при него, да го видим,
да помълчим пред вожда на България,
да вземем сили и да си отидем.

(В мавзолея)

2.

Изпрацали огън фашистките орди,
прикрити в отсрещния ров.

И паднал спокоен
на поста си боен

Антон и шептял: „Димитров“.

(Балада за другаря Антон)

3.

И тихо е, тихо.
Ни дума, ни стон.
И всичко немее.
Далече във мрака
шуми Балатон
и вятърът пее...

(В далечната пуста)

4.

Горе ще спреме в кошарите,
там ще ви с мляко нахраня,
бял мъж със мед ще забъркам,
там ще си мирно починете,
среднощ на път ще поемете,
право нагоре към Балкана.

(Песен на орела)

Струва ми се, че един читател, който е запознат с българската поезия, лесно ще долови в приведените стихове някакъв лъх на отдавна прочетени неща. И когато паметта му се избистри след внезапното нахлуване на неочаквани асоциации, в съзнанието му ще се отделят имена на поети и заглавия на творби. Ако се опита след това да постави всичко в ред, той ще види, че приведените стихове му напомнят съответно за „Прощално“ от Никола Вапцаров (1), „Разстрел“ от Крум Кюлявков (2), „Той не умира“ от Иван Вазов (2) и „Мирни размирни години“ от Ламар (4). Разбира се, като изтъквам това, аз не твърдя, че в посочените случаи авторът е прибегнал към преки заемки, осъдителни от гледище на литературната добросъвестност — изобщо не въздигам никакво обвинение. Обаче няма съмнение, че тук са налице силни реминисценции — не повтаряне на една готова идея, но неволно ползуване от интонацията, словореда и емоционалната атмосфера на чужди творби. И понеже това ползуване е твърде често и твърде очевидно, то не само накърнява единството на някои сами по себе си не лоши стихотворения, като им пришива заета мисловна и емоционална плът („В мавзолея“ и „Балада за другаря Антон“), а едновременно слага печат на колебание и творческа незрялост и върху цялата стихосбирка на поета.

И тъй, макар да отбелязва значителни постижения, които отредиха на автора добро място в нашата млада поезия, втората книга на Иван Радоев все още страда от много съществени слабости. Тези слабости, които са засегнали главно стихотворенията с пряка идейна позиция, се извяват като суха публицистичност, многословие или като реминисценции от чужди художествени произведения. Независимо от всичко това обаче, те имат общ корен: те се свеждат до един начин на изображение, който допуска привнасяне в творбата на готови изразни средства, без да излиза от нейното вътрешно своеобразие. Оттам, както беше изтъкнато, художествената неубедителност дори на някои такива стихотворения, които са интересни откъм замисъл и не са лишени от поетически качества.

12

Тук се налага да спрем нашето внимание върху друга една особеност на стихосбирката „Пролетно разсъмване“, която досега остана вън от обсега на моя анализ.

Нека вземем няколко от поменатите в нея стихотворения: „Балада за другаря Антон“, „В далечната пуста“, „Два прозореца“, откъса от поема „Шабан“, „Май-

ка“, „Песен за орела“ и „Снощи, мамо, съм спала“. Всеки, който ги е чел, ще си спомни сигурно, че те са твърде различни в тематично и художествено отношение. Докато някои от тях са единни по настроение и цялостни като постройка („Два прозореца“, „Снощи, мамо, съм спала“ и „Майка“, макар до известна степен да е накърнено от многословие), други са засегнати от езиково-емоционална еkleктика („Балада за другаря Антон“, „В далечната пуста“ и „Песен за орела“) и въпреки някои поетически качества, като цяло са оспорими. И все пак, независимо от изтъкнатите различия, в тези стихотворения има нещо, което ги прави сродни едно на друго. Това нещо е тяхната сюжетност — усилието на автора да излезе от случката и да постигне обобщението със средствата на стихотворното повествование.

Ние знаем вече, че Иван Радоев черпи вдъхновение изключително от онова, което е преживял, което представлява епизод от неговата биография, и умее да го види в една атмосфера на фантастика и емоционална топлина. Затова неговите сюжетни стихотворения, които намирам в стихосбирката „Пролетно разсъмване“, се разгъват в такава жанрова форма, която обикновено съединява в себе си разказа, приказността и поетическата непосредственост. Инак казано, тези стихотворения, с едно единствено хубаво изключение — „Два прозореца“, вземат формата на балада, която в повечето случаи носи в себе си нещо от езиковия колорит и интонацията на народната песен. И всичко сочи, че тази поетическа изява, въпреки някои сериозни художествени несполуки, е близка на автора и присъща на неговото дарование. Доказателство за това са не само приведените творби — доказателство за това са и повечето от другите стихотворения на Иван Радоев: макар по жанрова определеност да са лирически песни, в изобразително и емоционално отношение те също съдържат баладични елементи.

Известно е, че във всички учебници по поезика баладата е отделена от чисто лирическите видове и е отнесена към епическите произведения. И не е трудно да се разбере защо: ако не с друго, то поне със своята повествователност и с широтата на своите образи тя е по-близо до „обективните“ поетически изяви, отколкото до песента. Допълнително потвърждение на това жанрово родство е и един факт от творческо естество, който се наблюдава много често. Този факт се изразява в това, че баладата често е първа стъпка към по-широки обобщения — отнеся обикновено се минава към епическата поезия. Същото виждаме и при Иван Радоев.

Може би преувеличавам значението на някои литературни факти, но аз свързвам склонността на поета към баладично виждане с опитите му за по-широко стихотворно повествование. Като казвам това, имам предвид най-напред неговата „Песен за орела“, намерила място в „Пролетно разсъмване“, и след туй лирическата хроника „Израстват хора“ (авторът я нарича поема), излязла в отделна книга (1952) преди стихосбирката.

По сюжет поемата „Песен за орела“ ни връща към героичните дни на съпротивата, а по замисъл и разрешение ни напомня някои образци от народното творчество. Напълно в стила на народния певец, тя пресъздава реални събития и реални образи в един приказно-баладичен план, който позволява да се постигнат и по-едри пропорции и по-голяма живост в изображението. Същевременно авторът се е постарал да следва народната песен и откъм изобразителните ѝ средства, като на някои места се е доближил до нейния колорит и до нейната емоционална атмосфера. В резултат на тези усилия тук-там той е показал сигурен усет към епическото звучение на стиха. Мене лично ми харесват началните стихове от поемата, които със своята простота и пластичност ми напомнят за „Извора на белоногата“ от П. Р. Славейков. За жалост Иван Радоев не е успял да задържи до край нишката на подхванатия верен тон. По-нататък той изпада в епизодичност, става многословен и вместо да следва основното настроение, поддава се на чужди интонации, започва да се ползува от чужди изразни средства. Така неговото повествование губи органическата си връзка със замисъла, издребнява и придобива подчертан еkleктически характер: епическото звучение се редува с шаблонна вестникарска проза, приведена за случая в стихове с цезурна стъпка.

Друго нещо представлява втората от поменатите епически творби — „Израстват хора“, която авторът е определил жанрово като „поема“.

С „Израстват хора“ Иван Радоев се връща още веднъж към своите стари бригадирски вълнения. Като излиза от няколко епизода, взети от строителството на Димитровград, той полага усилия да очертае един сюжетен план с доста широк обseg. Заглавието и подзаглавието на неговата творба достатъчно ясно говорят за идейно-художествената задача, която си е поставил: да предаде във формата на епически разказ („поема“) как от трудните усилия израстват нови хора — как се ражда ново съзнание.

Пита се: как авторът е разрешил така поставената художествена задача? Без

да влизаме в подробен анализ, трябва да кажем: разрешил я е неубедително.

И тъй опитите на Иван Радоев да премине към широки стихотворни видове не са се увенчали с успех. Преходът от баладата до епическата поема, който обикновено изглежда и естествен, и относително лесен за всеки добър поет, за него се е оказал мъчно преодолимо препятствие. На какво да отдадем тази трудност?

Както знаем, Иван Радоев е от онези „чисти лирици“, които виждат света изключително откъм неговата съкровена страна — като нещо, което е неотделимо от тяхното същество, от техните мечти и копнежи. И понеже е така, на него му е много по-лесно да се саморазкрие, отколкото да разкрие, да изживее, отколкото да се вживее, да постигне поетическо настроение, отколкото да се всели в една чужда душевност. Същевременно този начин на изява е свързан у него с едно импресивно-романтично виждане, което придава повишена приказна атмосфера на неговите творби, но обикновено не е благоприятно условие за широки обобщения. Оттам и творческият резултат: поетът е много по-сигурен и много по-убедителен в лириката, отколкото в своите епически опити, в песента и в баладата, която дава простор на неговото чувство и на неговото въображение, отколкото в поемата и по-специално в поемата на битова тема, чиято правда е по-близо до натурата, не винаги се слива със съкровения личен изживяване и предполага по-трайно творческо напрежение.

Разбира се, като говоря за трудностите, които поетът среща в усилията си да постигне епическо обобщение, аз не твърдя, че неговият път към големите жанрове е затворен веднъж за винаги. В областта на художественото творчество, което е дело на живи хора, такива предпоставени твърдения обикновено не почиват на здрава основа и най-често са прибързани. Но, без да правим отстъпка пред формулите, налага се да кажем, че поне досега опитите на поета в епическите жанрове не са го довели до задоволителен творчески резултат: тук все още той не е отишел по-далече от баладата. Последно потвърждение на това аз виждам в неговата голяма „Баладична поема“, отпечатана неотдавна в списание „Пламък“ (кн. 12, 1959).

Трябва да си призная, че когато прочетох тази творба, у мене внезапно възникна въпросът как ще бъде приета тя от читателите. И ако в онзи момент ми беше трудно да си отговоря на този въпрос, бях съвсем сигурен в друго — бях сигурен, че тя не ще се хареса на онези ценители, за които реализмът е не само

една концепция, един подход към света, а непременно включва и едно друго ограничително условие, което обикновено не държи достатъчно сметка за жанровото своеобразие: художественото произведение при всички случаи да бъде свързано задължително с време, място и битова обстановка. Такива ценители ще си кажат: какво обществено оправдание има тази душевна драма между трима души (двама мъже и една жена) на един кораб-привидение, който плава неизвестно кога в неизвестни води. И в увлечението си по предварителните съждения те може би не ще обърнат достатъчно внимание на последния епизод от творбата, който включва хуманитарния извод и я доближава по същество до етическите проблеми на съвременността. Струва ми се, обаче, че ако не са лишени от усет, дори и тези предубедени ценители ще доловят нейната емоционална топлота и поетическа атмосфера. Дори и те, без да се отказват от своите резерви, ще признаят, че в нея е намерен верен тон и е постигнато единство между сюжет и изобразителни средства. Но ако авторът е поставил и разрешил сполучливо една сюжетна художествена задача, не означава ли това, че той се е изявил в една област на художественото слово, в която досега не беше прехвърлил границите на посредствеността? За жалост, не означава. Там е работата, че тази творба е б а л а д и ч н а п о е м а, което значи — балада по същество, и е наречена поема само на едно формално основание — само поради своя обем. А баладата, както видяхме, е един от онези литературни видове, към които Иван Радоев проявява подчертана склонност. В нейната условна сюжетност и приказна атмосфера той намира достатъчно простор за своето чувство, за своето въображение и за своята склонност към съкровена романтична изява. Така че неговата „Баладична поема“, която харесвам и смятам за литературна сполука, не представлява изненада. Тя потвърди онова, което вече знаехме, без да издава пораснали възможности в епическото изображение: умение да се създадат монументални образи върху разгъната сюжетна основа, взета от народния живот, или иначе казано — да се постигне обобщение върху по-широк жизнено-мирогледен план.

Нека обаче се задоволим с тези бележки и се върнем отново към онова, в което поетът има сигурно призвание и по-големи творчески успехи — към лирическата му поезия.

Всеки, който се е приближавал до проблемите на изкуството, ще се съгласи, че

от всички прояви на човека няма по-индивидуална и по-малко податлива на регламент от неговата художествена мисловност. Поставена в зависимост не само от едно душевно устройство, а и от конкретните условия на обществения живот, тя познава такива задръжки и избухвания, които нито могат лесно да се предвидят, нито могат лесно да се обяснят, и често, външно погледнато, правят впечатление на произволни. И все пак, въпреки това неизбежно и неповторимо индивидуално своеобразие, което крие изненади, не малко творци минават през вътрешно логически етапи на развитие и не ни изненадват с резки и непредвидени поврати. Между тези творци, при направената вече уговорка, аз поставям без колебание и един поет като Иван Радоев. Повод за това ми дава и неговата трета лирическа сбирка — „Стихотворения“ (1958).

Излишно е да се подчертава, че пътят, който Иван Радоев измина от първите си бригадирски стихове до зрелите си работи е едновременно и дълъг, и мъчителен. Както при много други художници на словото, той е осеян с препятствия от идейно-творческо естество и минава през наклоните на не малко вътрешни колебания. И все пак по него няма нито остри завои, нито смайващи пропасти, които да налагат внезапни спирания или мъчителни необходими движения. Напротив, проследим развитието на поета, ние долавяме в него някаква особена ритмичност, някакво системно и непрекъснато възкачване към значителното: тук всяка следваща стъпка изглежда подготвена от едно предходно творческо постижение.

Спомнете си какво представлява първата стихосбирка на поета „Знамената шумят“: спонтанен изблик на възторг от завоюваната свобода, от борбата за мир и от усилията да се построи един нов свят. Този поетически изблик обаче, поради липсата на опит, се е изявил стихийно и е намерил израз в една незавършеност на мисълта и чувството, която с едно две случайни изключения, не води до убедително литературно цяло. Затова макар да свидетелствуват за едно самотитно дарование, ранните работи на поета бяха посрещнати и оценени не толкова като една постигната сполука, колкото като обещание пред бъдещето. Предстоеше тепърва да се види дали техният автор щеше да остане в легиона на оглашените, които няма чет, или щеше да отиде по-нататък. За щастие втората му стихосбирка „Пролетно разсъмване“ дойде да покаже, че очакванията бяха основателни.

И действително, като остана верен на своите първоначални вълнения, с редица стихотворения в нея авторът показва, че умее да превърне стихийния емоционален

тласък в завършено творческо цяло, значително както по съдържание, тъй и по форма — нещо, на което са способни само добрите поети. Обаче тази очаквана сполука, колкото и значителна, все пак не беше пълна: тя се прояви частично, като обхвана само любовните му творби и част от неговите балади. Всичките останали стихотворения в книгата продължаваха да страдат от незавършеност и да носят повече или по-малко белезите на елементарното стихотворство. Какво показва всичко това? То показва, че се беше родил и укрепил един оригинален млад поет, който не беше извървял до край етапите на творческо възмъжаване. Беше необходима още една решителна крачка, за да се отстранят задръжките и да се отиде по-нататък. И тази важна крачка към творческа зрялост отбелязва неговата трета книга — „Стихотворения“, която съдържа всичките му лирически работи от последните години.

Не ще и дума, би било пресилено да се каже, че тази стихосбирка на поета съдържа само пълноценни творби — значителни по своето идейно-емоционално съдържание и безукорни по форма. Нищо подобно — наред с някои безспорни и трайни постижения като „Балада за трима матроси“, „Когато се раждаме“, „Мечешка кожа“, „Когато живеем“, „Когато умираме“ и особено великолепните „След години“ и „Остави! . . .“, които сигурно ще издържат суровия изпит на годините, в нея са поместени и някои несполучени — случаен плод на случайно вдъхновение. Характерно е обаче, че дори тези стихотворения, които не представляват особен творчески актив, сравнени с предишните несполуки на автора, са слаби някак по своему. Дори в тях ние не намираме онези пороци в изображението, които преграждаха достъпа на поета до значителните обобщения. Макар да не ни вълнуват особено, те не ни и дразнят, защото не страдат от суха публицистичност, не тежат от многословие и не ни натрапват чужди интонации — това са просто слаби стихотворения на един автор, който вече е сигурен в своите средства и своите възможности. Затова книгата „Стихотворения“ говори за творческа зрялост не само с безспорните си постижения, а дори и със своите несполуки: дори и те не ни отталаскват като предишните слаби творби на поета — дори и те не ни внушават чувство на творческа несигурност.

Аз казах вече, че недостатъкният жизнен и творчески опит лежи в основата на някои несполуки от първите стихосбирки на Иван Радоев и не мисля да се отказвам

от това твърдение. Обаче налага се да уточня, че тази пречка към значителните постижения не беше единствената, а в някои моменти не беше дори и най-важната. И това става очевидно, като се знае, че редом с посредствените и несъстоятелни стихотворения, донякъде и в първата, но особено във втората стихосбирка на поета има и такива, писани по същото време, които спокойно могат да влезат в която и да било антология на съвременната българска лирика. Както видяхме, тези сполуки са главно някои негови баладични работи и повечето от любовните му стихотворения — все творби, които са заченати от непосредствено преживяното или поради характера си носят подчертан белег на романтическа изява. Напротив, поетът е явно по-несигурен, когато излиза от предпоставена теза, която може да отговаря напълно на неговите убеждения, но още не е минала през личния му опит и не е станала съставка на неговия емоционален свят. В стихосбирката „Стихотворения“ обаче ние вече не намираме такава разлика: тук поетът е не само по-зрял, но е и по цялостен — кръгът на сполуките се е разширил, като е обхванал и такива работи, които имат подчертано обществено съдържание. На какво се дължи това? Без съмнение, то се дължи и на порасналия жизнен и творчески опит, и на укрепналото гражданско съзнание, но и на нещо друго. То се дължи още на това просто обстоятелство, че в тази книга не може да се намери нито едно стихотворение, писано за отчитане: тук поетът говори само за онова, което е преживял и дълбоко преосмислил — само за онова, което е обхванато от обектива на неговото образноромантично възприятие. А за един поет, който носи в себе си поривите и вълненията на своя народ, преживяното включва не само личното, а и обществено значимото — при дадени условия и при дадена степен на духовно развитие и то става неразделна съкровена проява на неговото творческо съзнание. Тъкмо това виждаме и в книгата „Стихотворения“. И тук, както и в предишните си стихосбирки, поетът се занимава с обществено значителните проблеми, но за разлика от по-рано, сега те го интересуват не с предпоставената цел да се отговори на един установен тематичен регламент, а идат по вътрешен път — не като теза, не като мълчалива външна принуда, а като творческо откритие. И както всяко откритие, новите идейни творби на поета са заредени с емоционално напрежение и по същество не се отличават от неговите най-съкровени лични вълнения.

Вземете стихотворението „Свобода“. То е реплика срещу онези платени глашатаи на буржоазните политически „добродетели“, които непрекъснато замърсяват

етера със своя вой и крещат до втръсване срещу нас: вие не сте свободни. Както се вижда, трудно е да се намери друга по-остра тематическа задача за един лирически поет — задача, която предполага и сигурна политическа позиция, а според преобладаващата творческа практика и още нещо — и полемическа страст. Следователно това е такава задача, която на пръв поглед малко подхожда на художник, който предпочита лирическата задушевност. И все пак Иван Радоев я е разрешил много добре, но я е разрешил съвсем по свой начин.

Вражеските нападки обикновено възбуждат гнева на нашите поети и ги тласкат към лирическо единоборство. И това, разбира се, е понятно, оправдано и често пъти дава добри резултати. Обаче такъв подход има и своите неудобства: той открива възможност за догматичен спор върху проблема за политическата свобода и мълчаливо признава противника за равностоеен опонент. А това е вече отстъпка в негова полза, която пречи да му се нанесе бързо и съкрушително поражение. Доловил това, Иван Радоев е прибегнал към друга възможност, която му е позволила да се отклони от неприсъщия му полемичен подход: той е предпочел да приеме сражението там, където е най-силен — върху терена на съкровено. И вместо да търси доводи, за да доказва, че е свободен, той признава своята пълна зависимост от онова, което е най-скъпо на всеки съзнателен човек — от съдбата на отечеството.

Не мога! Аз не съм свободен!
Тук аз съм пленник. Аз не съм, свободен!
Очите ми завинаги са заплениени
от туй небе, което е над мене.
Дълбоки пътища с вековни дири
обвързват моите нозе в синджири.
И на края:

Кой пее в здрача? Птици ли? Жетвари?
Небето ли? Сърцето ми ли пее?
Аз нямам свобода да прокълна България!
Аз нямам свободата да се отрека от нея!

Така вместо да се поддаде на една неуместна полемика, към която никога не е изпитвал влечение, поетът е пристъпил към засегнатия проблем от друга страна. Той не прави анализи, не търси подкрепа в правото и социологията, дори не оспорва и не порицава, както правят някои други поети. Нещо повече: той не взема становище към основния въпрос, а просто го обезсмисля, като му противопоставя един довод от морално естество, срещу който не може да се противопостави нищо. По този начин нападката е отбита със силата на една правда, която е и по-висша, и по-конкретна в своята изява, и по непосредствено свързана с романтично-образния свят на поета.

Или вземете друго едно стихотворение — „Мечешка кожа“, Това стихотворение засяга един много важен въпрос на нашата социалистическа съвременност — въпрос, който е едновременно и политически, и човешки. Поради това то дава широк простор за излияния, дитирамби и агитационна суетня. Но поетът не се е поддал на литературната леснина, която често заменя правдата с парадно пустословие и обикновено не стига до сърцето. Вместо да плете венци и да издига на пиедестал, той е предпочел да заговори с простия и задушевен език на искреността. И тъкмо това му е позволило да съчетае правдата с красотата и да постигне онова емоционално внушение, на което са способни само даровитите поети.

Спомнете си началото на стихотворението. Януарска вечер е: „в железните клони пее вихърът зъл и свиреп“. А той (близкият, приятелят, братът — това не се разбира, но то няма значени) гледа през прозореца как хората отиват на театър и се сеца за своята „мила, добра, и далечна“. Навярно, си мисли той, ти крачи сега някъде под снежните била на Родопа „с два̀сет сини тетрадки, скрити нейде под стария шал“ и с тревожно съчувствие пита:

Като миг младостта си отива
на живота по краткия път.
А кога ти ще бъдеш щастлива?
А кога твоите дни ще цъфтят?

И младата учителка отговаря така, както би отговорил всеки чистосърдечен човек, незасегнат от условностите на театралната показност. Тежко ли е? „Тежко е“ — казва тя. Щастлива ли си? „Аз не знам“ — гласи отговорът. И като се пренасяме мислено в нейната обстановка, става ни съвестно и сме готови да ѝ съчувствуваме и дори тайно да я окайваме.

До тук обаче нашата мисъл и нашето чувство са повлияни от ограничени представи за живота. Ето студентката, мислим ние, ето полетът на младостта, ето мечтите за щастие. И отведи́ж — тежката участ на учителя, доброволното изгнаничество в „глухата провинция“, за да сееш просвета и да раздаваш знания, което е все едно — да раздаваш себе си. Но това какво е — беда, самообричане или край? А може би то означава и нещо друго?

И младата учителка си спомня един случай, за да отговори и на себе си и на нас.

Две години преди това, казва тя, старият Рамзи, баща на нейната ученичка Халиде, бил малката от училището до дома си, защото не ѝ давал да се учи. И ето сега изненада: предната вечер той я изпратил при нея с поръчка да ѝ отнесе една мечка кожа за кожух, че било студено.

От радост девойката почувствувала прилив на кръв и плакала, без сама да знае защо. Плакало и детето. При този спомен я връхлитат неизпитани чувства — светът, хората и собствената ѝ съдба започват да ѝ се представят по друг начин. И тя завършва с думи, в които съзнанието за изпълнен дълг и за нанесена победа над трудностите разкрива в какво се състои истинския смисъл на човешкото съществуване — в какво се състои същинското щастие:

Ти ме питаш дали съм щастлива?

Гледам мечата кожа сега,
гледам вятъра във как навива
ва огромни кълбета снега,
сякаш бели магьосници чукат
по прозореца чер и студен
и си мисля за тебе оттука,
ти дали си щастлив като мен?

И наистина голямото щастие не е там, където понякога го търсим. То не се измерва с благата, от които незаслужено се ползуваме, нито с преуспяването, което дължим на случая, на ловкостта или на чуждото застъпничество. То е нещо друго: то е синоним на борбата за благото на хората, на обществено оправданото съществуване, на чистата човешка съвест, и няма нищо общо със себичното блаженство на преситените. Тази проста, но велика истина е идейният подтекст на стихотворението „Мечешка кожа“, което на пръв поглед не надскача пределите на една лична съдба. И тъкмо защото е усетена и изявена по този начин, тя звучи задушевно и се налага със силата на онази неопровержима правда, чиято тайна обладават само значителните художници.

Мисля, че не е необходимо да привеждам повече примери, за да се види, че в творческото развитие на Иван Радоев е настъпила голяма промяна към узряване. Тя намира израз в успешните усилия да се преодолее тезисният подход към идейните задачи и да се търси разрешение в задушевно-лирически план. Така поетът успява да застане едновременно и на висотата на обществената поръчка, която времето поставя, и да не се пригажда към един начин на творческа изява, който не му е присъщ. И резултатът е налице: дори и най-острите политически въпроси в неговите „Стихотворения“ не носят белег на плакатност, не са опоектизирани външно със средствата на своеобразен лирически съпровод, както беше в предишните му работи, а звучат задушевно и убедително, както звучи всяка пълноценна поетическа творба.

Очевидно е от казаното, че Иван Радоев продължава да се вълнува с неотслабващ интерес от проблемите на съвременността

и да се вдъхновява от подвига на онези, които изпитват несгодите на борбата за бъдещето. И това показват не само стихотворенията „Свобода“ и „Мечешка кожа“ (много различни като художествени постижения, но еднакви откъм подход), макар, разбира се, те да са между най-характерните — това показват и редица други стихотворения от тази книга. Такива са „Съдбата на комуниста“, „Балада за трима матроси“, „Човекът, когото обичаха“, „Балада за четирнадесетте при Балван“, „Градчето“ и някои от хумористичните му работи (от втория дял на книгата). Заедно с това поетът не се е отдалечил и от вълненията на ранната младост — от любовните трепети на сърцето. На тях са посветени две от най-хубавите му работи в неговите „Стихотворения“ — „След години“ и „Остави!...“, които са изобщо между най-добрите постижения на нашата любовна лирика.

И тъй, идейно и сюжетно Иван Радоев продължава онази линия на развитие, която следва от самото начало. Обаче за разлика от по-рано, тук не се долавя неравновесието на предходните му книги: тук той е еднакво убедителен и в личното, и в общественото. И както казах, това се дължи на обстоятелството, че той е отхвърлил мълчаливо наложения му тематичен регламент и е пристъпил към съвременността по свой начин, като е следвал повелите на сърцето. Така в неговия обсег на вълнение са влезли и някои от най-острите политически проблеми, но се изявяват изключително откъм тяхната хуманитарна страна: героизмът се представя главно като величие на обикновения човек („Балада за трима матроси“, „Мечешка кожа“ и „Градчето“), свободата се оказва неразделна от привързаността и дълга към отечеството („Свобода“) и дори порицанието към самозабравилия се бивш човек губи сатиричното си жило и прозвучава някак особено съжалително („Човекът, когото обичаха“). Вследствие на всичко това поетът се отдалечава и от необходимостта да следва един тон на предвзет патетизъм, който особено по време на култа към личността беше станал честа проява в много от стиховете на някои наши поети. С други думи, той предпочете да следва пътя на художествената простота, който минава през изживяното и осмисленото в личния опит.

Този нов подход към идейните задачи, както обикновено се случва, е внесъл промяна не само в образното съдържание, но и във формата на повечето от стихотворенията в тази книга. И действително простотата в замисъла е подхранила и простотата в изображението. Това личи почти във всички нови стихотворения на Иван Радоев, които засягат обществени и нрав-

ствени въпроси, та дори и в тези, които по една или друга причина не са между неговите творчески сполуки — дори и в тях многословието и леката външна поетизация са отстъпили място на непосредствеността и простотата, както е и в най-добрите му работи на лични теми. Сравнете сега „Мечешка кожа“ и „Когато умираме“ с любовните стихотворения „След години“ и „Остави! . . .“ и се опитайте да потърсите някаква двойственост, някаква двуплановост в изображението. Усилията ви ще останат безплодни: и в едните, и в другите, макар по съдържание да са твърде различни, еднакво съкровеният подход е довел до една и съща задушевност в тона, до една и съща безизкуственост в изразните средства. В тях словото е очищено от всичко ненужно, от всякакво външно украшателство и е постигната онази непосредствена сила на внушение, която намираме само в творбите на безимения народен певец.

Разбира се, простотата не се проявява по един и същи начин във всички творби, поместени в книгата „Стихотворения“. Веднъж тя намира израз в стремежа да се избегне декламативността, без да се накърни с нищо традиционният строеж на везаната реч, друг път в усилията да се постигне говоримост в рамките на белия стих, за да се стигне на места до една проза, вмъкната между стиховете, която понякога е много изящна и много емоционална сама по себе си, но е освободена и от последните изисквания на прозодията — от ритмичността, и някъде прави впечатление на външно привнесен елемент в цялото. Очевидно това отвежда много далече и ние не можем да се съгласим с всички крайности на поета.

Ето стихотворението „След години“. По симетричност, по ритъм и по съзвучие то отговаря изцяло на традиционните изисквания. Поетът е използвал в него много и различни средства: и плавната класическа стъпка на анапеста, и едрата ритмична вълна на разонообразения припев (третият и четвъртият стих на всеки куплет, без последния, са еднакви в общия си облик: „за да бъдеш красива, когато /си отиваш от мен“, като съответно думата „красива“ по-нататък е заменена със „спокойна“ и „възпята“), и заедно с това използвана е и една изящно преплетена мъжка рима на **ен** във всички куплети (пак без последния): ден-мен, зелен-мен, стаен-мен. На края този припев и тази рима, които дотук с леко изменение се повтарят и създават чувство за трайност отведнъж се губят в насрещната поанта на последното четиристишие като нещо невъзвратно загубено. Така авторът успява да предаде с голяма сила и непосредственост онова духовно състояние на

чистота и лека меланхолия, което споменът за всеотдайната и невъзвратима любов предизвиква у нас. Различните елементи обаче са съчетани така сполучливо, че се е получила необикновена простота, при която не се долавя дори условността на мерената реч. Такова впечатление се получава при съзерцаването на древногръцките статуи: тяхната красота е така човешки непринудена, че зрителят често и не помисля каква похватност и какво познаване на пропорциите се крие зад нея.

Други творби от тази книга издават стремеж да се търси простота чрез освобождение на изображението от някои условности на мерената реч. Характерно е в това отношение стихотворението „Градчето“, което е изградено предимно от бели стихове. Постигнатата в него простота на израза, разбира се, не е произволна — тя е в пълно съответствие с простотата на идейния замисъл: да се очертае нравственият облик на един обикновен стар комунист от затънтено провинциално градче, умрял спокойно, след като е живял почти незабелязано и е отдал целия си живот на хората. Както се вижда, и тук ние се срещаме с голямата тема за величието на обикновения човек. И налага се да кажа, че въпреки известна разтегнатост в композицията, авторът се е справил сполучливо с поставената художествена задача: намерил е тона, постигнал е необходимата атмосфера, вдъхнал е уважение към човека и неговия мълчалив подвиг. Мене особено ми харесва непринудеността на последните стихове (макар да намирам в ситуацията някаква прилика със стихотворението „На Сергей Есенин“ от Вл. Маяковски):

Ти от днес ще вървиш, ще пътуваш,
ще растат между нас разстояния,
ще отиваш далече във времето,
както едра звезда по небето възлиза —
и тогаз ще те види и слепият, който
не можа да те види отблизо.

Разбира се, откъм метрика и начин на изображение „Градчето“ не представлява по начало никаква новост. С индивидуалния подстъп на един поет от наше време то продължава онази линия в българската поезия, която е очертана от такива творби като „На прощаване“ от Христо Ботев, „Ралица“ от Пенчо Славейков и „Нощ“ от П. К. Яворов. Тук следователно няма нищо, което да изненадва и да буди възражения. Не е така обаче с един друг похват, който е използван в редица други работи, някои от които са между най-добрите в книгата „Стихотворения“: „Когато се раждаме“, „Мечешка кожа“, „Села от равнината“, „Когато умираме“, „Ви-

дение на Трапезица“ и други. В какво се състои този похват? В това, че авторът вмести между стиховете особени интермедии от художествена проза, която ритмично и композиционно обикновено не се свързва органически с цялото.

Не ще и дума, би било признак на ограниченост да обречем поетите на абсолютна зависимост от едни или други предписания на класическата поетика. Същността на лириката не е толкова в прозодията, колкото в умението да се въздействува емоционално с жива и образна реч. Затова в една антология на поезията спокойно можем да включим и някои творци, които не пишат стихове, но чийто начин на въздействие е поетически по същество (у нас, според мене, такъв творец до голяма степен е Ангел Каралийчев). И въпреки това аз имам принципно възражение срещу прозаическите интермедии на Иван Радоев, макар да ги намирам и в такива неговии стихотворения, които без никакво колебание отнасям към най-добрите му постижения. Възражението ми се състои в това, че те обикновено внасят разнотилие в творбата и водят при последна сметка до маниерност (особено когато е налице склонност за абсолютизиране на този похват, каквато личи в последните работи на поета). Тази опасност се долавя и в някои от приведените стихотворения, но още по-очевидна е в „Балада за четиринадесетте при Балван“, в която прозаическият текст се е изродил в ненужен и досаден поменик на жертвите — нещо като паметна плоча във форма на диптих към стиховете. И за да се убедите колко неуместни са те, прочетете стихотворението без тях. Постъпите ли така, отведнъж то ще ви прозвучи много по-естествено и много по-емоционално.

И тъй аз разбирам и уважавам усилията на Иван Радоев да се домогне до простота и да търси нови езикови, метрически и композиционни форми. Само по този път на търсения могат да се завоюват неизвестни терени и да се осъществят нови творчески завоевания. Обаче, без да обезсърчавам поета, налага се да му напомня, че някои от неговите похвати крият и една реална опасност — опасността да се поддаде на маниерност.

16

Сега, когато обглеждам още един път поетическото дело на Иван Радоев, аз си спомням тези малко неочаквани (не издържам на изкушението да добавя и „еретически“) стихове от неговата „Баладична поема“, за която вече говорих:

И така
всяка жива поема
свършва с малко неясна тъга.

По-нататък те се допълват смислово от още няколко:

Представи си
колко мрачен и тъжен,
колко тежък, безсмислен
би бил живота без болка.

Преди да си представя това обаче, аз си представих много живо какво впечатление ще произведат тези стихове върху онези пуритани на духа, за които е ставало дума и по друг повод. Ето го — ще кажат те — възхвалителят на тъгата и болката, ето го черногледецът, който във велика епоха на социализъм, под влияние на една несигурна идеология, създава климат на духовно обезоръжаване.

Но така ли е в действителност?

Не ще и дума, аз не ще побързам да се съглася с поета, че всяка поема, жива или не, завършва непременно с повече или по-малко тъга — все едно ясна или неясна. Обаче, когато е дума за поезията на Иван Радоев, трябва да се съгласим, че е така: повечето от неговите стихотворения, за да не кажа всички, носят със себе си една особена атмосфера на стаен трепет, на лека задушевна печал. И, струва ми се, че това никъде не е по-очевидно, отколкото в книгата „Стихотворения“. Но тази печал отдалечава ли ни от хората, вдъхва ли ни недоверие в силите и възможностите на човека, води ли до извода, че щастието е непостижимо? С други думи — тази печал иде ли от един мрачен възглед върху света?

Нека се спрем на стихотворението „Когато умираме“, което при повърхностна преценка би възбудило най-силно подозрителността на мнителните, и да видим до какви изводи ще ни доведе.

То започва така:

На тая земя има скръб и nevoли,
надежди, протест, ветрове.
На тая земя бива някога пролет
когато умира човек.

Тази земя е „голямата истина“, „неотменното начало“ — онова начало, „отдето започват дървета, цветя и треви, /отдето започва да пее водата пречистена“, към което се движи и самият човек. И в прозаическата интермедия следва: „Има нещо особено тъжно, несправедливо в това, че в същото време една костенурка живее тпо върху дъното на океана цели триста години“. Ние четем тази жалба и отначало добиваме впечатление, че тя ни принуждава да оборим глава и да се примирим с непредотвратимата нелепост на природата. И още в следния миг виждаме, че сме избързали. „Но — продължава поетът — има и нещо особено весело, радостно в

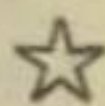
това. Радостното е, че човекът не ѝ завижда“. Защо? — питаме се ние. Защото се примиряваме със съществуването на еднотонността ли? Не за това, а защото на него му стига

да няма едно похабено приятелство,
да няма на вечната ситост горчивия вкус,
да няма в ръката му белия цвят на
предателство,
да няма в живота му думата „пуст“.

И тъй, какво се оказва? Оказва се, че човешкият живот няма само едно измерение — онова, което взема за основа броят на годините. Тук ние сме безсилни пред неумолимостта на естеството: костенурката ще продължава да живее повече от нас. И хората на практическия разум, иначе казано еснафите, които намират смисъл единствено в преситеността и животуването, тръпнат пред печалната неизбежност или пък отбягват да говорят за нея, като и не подозират, че този страх от нашата недълговечност е най-баналната проява на песимизъм. За щастие (тъкмо това казва поетът) животът има и друго измерение — онова, което взема за основа духовните стойности. Тук възможностите на човека са необятни. Осмислим ли своя живот, направим ли го обществено оправдан и нравствено пълноценен, в една или друга степен ние разширяваме неговия обем — до там, че едно дело може да продължи присъствието на човека през вековете. Следователно не е оправдано никакво примиряване със съдбата на еднотонните — такъв е, против приобщаните скептични твърдения на елементарните умове, оптимистичният философски извод от стихотворението „Когато умираме“.

В една от своите неотдавнашни статии („О Луне, о Земле, о сердце“ — „Литературная газета“, 1. I. 1960) Иля Еренбург критикуваше онези млади писатели, в чийто стихове и разкази, за да се постигнело уж оптимистическо внушение, „по-често сияе слънцето или блести сията, вместо да мръзне“. И след това той заключава: „Според мене, оптимизмът трябва да се изразява не в подбора на времето и не в намирането на щастливи развръзки, а в подхода на автора към темата, към героите. Можеш да бъдеш оптимист в това да разбираш пътя на човека, на народа, на човечеството и все пак да не се плашиш да покажеш не само дъжделив ден, но и — печал, тъга, горест“. Такъв оптимист, за какъвто говори големият светски писател, е и авторът на книгата „Стихотворения“. Неговата тъга не иде нито от безверие, нито от безделие, нито от някакъв мрачен възглед върху света — тя иде от съчувствието към човека, от грижата и тревогата за неговото щастие. А без тази тревога, без тази болка светът действително щеше да бъде мрачен и безсмислен — това щеше да бъде един свят на егоистично равнодушие. Но светът не е такъв: чрез човека той носи в себе си и болката за ближния, и великото облекчение, че тази болка е отстранима, че щастие то е постижимо. И ако Иван Радосвеев за едното, без да забравя другото, това се дължи на обстоятелството, че предпочита да следва истината, вместо да служи на предвзети тези. В това аз виждам не само една от особеностите на неговото дарование — в това аз виждам и едно от очарованията на неговата поезия.

БОРИС ДЕЛЧЕВ



НОВ ТРУД ВЪРХУ БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

(Петър Динеков, Български фолклор, част първа, изд. на „Български писател“, София, 1959, стр. 584)

В своето сравнително доста дълго развитие, от 1842 г., когато Ив. А. Богоров издава първата сбирка с български народни песни и пословици, българската фолклористика е постигнала значителни успехи не само по отношение на събирането и издаването на фолклорни материали, но също и на тяхното изследване. Една важна празнина обаче, която до скоро оставаше незапълнена в нея, беше отсъствието на по-значителни цялостни и обобщаващи трудове върху българското народно поетично творчество, написани с необходимата научна задълбоченост и компетентност. Прегледите, по-

местени в миналото предимно в някои помагала по българска литература, като напр. на Ал. Т. Балан в неговата „Българска литература“ (1896) и др., твърде ценни за времето си, днес вече не могат да се използват напълно поради често остарелите и преодолени в науката възгледи, които се застъпват в тях, а също и поради значително по-малкото количество материали, върху които са изградени. Изтъкнатата празнина в нашата наука за българското народно поетично творчество беше до голяма степен запълнена през изминалата 1959 г. с появата на два фолклористични труда с важно значение, а

именно „Българските народни песни“ от проф. Й. Иванов (издание на Института за българска литература при Българската академия на науките) и „Български фолклор“ от проф. П. Динеков. Книгата на проф. П. Динеков представя дял първи от цялостния му преглед върху българския фолклор, чийто втори дял предстои да излезе в близко бъдеще. В сравнение с направеното до днес в тая област тя представя твърде сериозен опит да се прецени българското поетично народно творчество от гледището на съвременната прогресивна наука, като се разяснят и разкритикуват всички остарели пояснения и схващания въз основа главно на опита на съветската фолклористика, която авторът грижливо е проучил.

Целта и задачите на „Български фолклор“ П. Динеков сбито пояснява в краткия предговор към него (срв. стр. 5 — нумерирана). Той отбелязва, че трудът му, възникнал въз основа на лекциите, четени пред студентите-българи от Софийския университет, има и по-широко предназначение, а именно — „да задоволи нарасналите интереси на нашето общество към въпросите на българския фолклор“ като покаже „богатството и красотата на българското народно поетическо творчество — един от най-ценните моменти в нашето национално културно наследство.“ В тия уводни бележки авторът пояснява и отношението си към фолклора. За него като литературовед той е „словесно поетическо изкуство, дълбоко сродно в същината си с художествената литература“, произведенията на фолклора той ще разглежда преди всичко като „художествени творби“. П. Динеков набелязва и трите групи проблеми, които ще разработи — общи проблеми на фолклора и фолклористиката, характеристика на българското народно поетично творчество и отношението между фолклор и литература. Тук са посочени и заглавията на отделните глави в двете части на работата, а именно на първата част: 1. Общи въпроси; 2. Интересът към фолклора в България; 3. Старинност, произход и развитие на българския фолклор; 4. Обредни песни; 5. Митически песни; 6. Юнашки песни; 7. Исторически песни; а също и на втората част: 1. Хайдушки песни; 2. Битово-социални песни; 3. Съвременни песни; 4. Поетика на народната песен; 5. Народни приказки, легенди и предания; 6. Кратки жанрове; 7. Фолклор и литература.

От поместения в предговора преглед на съдържанието на книгата се вижда, че П. Динеков си е поставил за задача да разгледа в нея някои важни теоретични въпроси из областта на фолклористиката и

поетичните жанрове на българския фолклор. При пръв поглед обаче се хвърля в очи обстоятелството, че докато различните видове песни, а и поетиката на народната песен са предмет на самостоятелни глави, на втория значителен дял от българското народно поетично творчество — народните приказки, е определена само една глава. Желателно би било авторът да разшири и да разчлени тая глава, в която влизат произведения с твърде голямо значение като вълшебните приказки или битовите приказки и анекдоти, които би трябвало по-отчетливо да се изтъкнат. Изобщо все по-ясно става напоследък, че една от слабостите на съвременната българска фолклористика е малкото внимание, което се отделя на приказките. Тя насочва цялото си почти внимание върху песните, които привличат всички фолклористи с несъмнено големите си поетични качества и поради това са по-основно проучени във всяко отношение. Приказката все повече и повече се занемарява, подценява се нейното значение, въпреки че в задграничната фолклористика ѝ се отделя днес твърде голямо внимание, като се правят пълни каталози на мотивите, събират се нови материали, проучват се разказвачи и тяхното изкуство. Би трябвало във втората част на труда си П. Динеков, като направи с присъщата му вещина преглед и преценка на извършеното до днес в областта на събирането и проучването на отделните видове приказки, да постави с цялата му сериозност тоя въпрос, за който днешните български фолклористи ще носят отговорност пред бъдещето. И пословиците и поговорките, един от най-важните и най-жизнените жанрове на фолклора, който продължава да живее и днес в живия народен език и в литературата, също така би трябвало да бъде разгледан самостоятелно. Вместен под общото заглавие „кратки жанрове“ значението му се омаловажава. Като се разгледат по-детайлно и тия произведения, книгата на П. Динеков би представлявала истински цялостен преглед на българския фолклор.

В гл. I на книгата си — „Общи въпроси“ (стр. 7—70) — П. Динеков, както е отбелязано в подзаглавията, твърде основно се спира върху същността и значението на фолклора и развитието на фолклористиката. Той изяснява преди всичко наименованията, под които е известно народното поетично творчество у нас, както и науката за него, изтъква отношението на фолклора към различните науки — етнография, езикознание (по-специално диалектология), теория и история на литературата, философия, история, музикология, история на народното изобразително изкуство, хореогра-

фия, като правилно пояснява връзките помежду им. Твърде задълбочено е разтълкувана от него същността на фолклора и неговите основни белези — народност, художественост, колективност, анонимност, устно предаване, променливост, масово разпространение, специфика на поетиката. Като се е справил с всички най-нови мнения, изказани по тия въпроси в съвременната фолклористика, и е взел отношение към тях, авторът прави научен анализ на тия основни признаци на народнопоетичните творби. Без да се впуска в излишни подробности, П. Динеков се спира върху развитието на фолклористиката в европейската наука (стр. 35—44) и по-главните школи и направления, които се създават в нея, като посочва основната им същност и особености. Специално внимание той обръща на възгледите на класиците на марксизма К. Маркс, Ф. Енгелс и В. И. Ленин за фолклора, които имат извънредно важно методологическо значение за схващанията на революционните демократи, на Г. В. Плеханов и особено на М. Горки, които залягат в основата на съвременните фолклорни проучвания (стр. 51—62). Направеният от П. Динеков в тая глава преглед на развитието на фолклористиката е твърде ценен и посочва добрата му осведоменост особено за трудовете, излезли в съветската фолклористика. На места в него биха могли да бъдат направени някои уточнявания, като напр. при обзора за началото на сериозните прояви на интерес към фолклора в западноевропейската наука би трябвало да се спомене и френският философ Монтен, който пръв употребява термина „*poésie populaire*“, а в Русия през XVIII в. М. В. Ломоносов, който в многостранната си дейност не оставя без внимание и богатствата на руското народно поетично творчество. При охарактеризирането на миграционната школа и нейните привърженици от нея до известна степен трябва да се отдели А. Н. Веселовски, а от нашите учени Ив. Д. Шишманов, които не може да се смятат за чисти миграционисти. Със своята многостранна дейност и особено със забележителния си труд „Три глави из историческата поетика“ А. Н. Веселовски излиза из обсега на тая школа. А за Шишманов сам П. Динеков по-нататък на стр. 113 в книгата си отбелязва, че проявява критично отношение към трите школи — митологическа, миграционна и антропологическа. Изказванията на класиците на марксизма за фолклора са добре охарактеризирани. Необходимо би било обаче, когато се разглеждат изказванията на Маркс за фолклора да се посочи и вниманието, което той обръща върху етничното своеобразие на народния епос.

Маркс именно изрично набляга върху важното обстоятелство, че за основа на гръцкия епос може да служи единствено и само гръцката митология, а не която и да било друга митология, като напр. египетската. Желателно би било също при сбитата характеристика на развитието на съветската фолклористика да се посочат и подчертаят по-значителните нейни представители, като по тоя начин се получи по-голяма прегледност. Така напр. авторът би могъл да се спре повече върху Вл. Ив. Чичеров, чиито трудове съдържат важни положения за определяне пътищата на развой на съветската наука за народното поетично творчество. Някои малки уточнявания са необходими и при чуждите заглавия. Така сборката на Ахим фон Арним и Клеменс Брентано „*Des Knaben Wunderhorn*“ (стр. 38) би трябвало да бъде преведена „Чудният рог на момчето“, капиталният труд на Фрезър „*The golden bough*“ (стр. 43) — „Златният клон“. Също и въведеният от Тейлър етнографски и фолклорен термин „*survivals*“ (стр. 43) се превежда „преживелици“ — възгледи и обичаи, онаследени от миналото, които продължават да съществуват и днес обикновено видоизменени, а често и преосмислени в съвременните народни схващания и бит (срв. още у Ив. Д. Шишманов „Значението и задачата на нашата етнография“, СбНУ I, стр. 62), а не „отживелици“. Общо за първата глава от книгата на П. Динеков може да се отбележи, че тя показва преди всичко добрата му осведоменост по общите въпроси на фолклористиката. Той не си поставя за цел да разработи по-основно някои от тях, но запознава читателя с най-новите схващания в съвременната наука на народното поетично творчество.

Прегледът на развитието на интереса към фолклора в България и на историята на българската фолклористика, поместен от П. Динеков в гл. II на работата (стр. 71—155), е написан с голяма вещина и компетентност и може да се причисли към най-ценните обзори на тая история, направени до днес. Той изобилствува с множество важни сведения, в него са поместени за пръв път и някои нови съобщения, направени са важни преценки, което се дължи на задълбоченото познаване на нашата фолклористична литература. Използуваната от П. Динеков поделба на българската фолклористика на три основни периода несъмнено е най-правилната, тъй като отговаря напълно на нейното вътрешно развитие. В периода до Освобождението за пръв път по-подробно са разгледани и разкритикувани възгледите на Безсонов за българското народно поетично творчество и особено за юнашките песни, поместено е ориги-

нално тълкуване на дейността на братя Миладинови и на Ст. Веркович, очертават се задълбочено Г. С. Раковски, П. Р. Славейков и Л. Каравелов като фолклористи, изяснява се отношението на Ботев към фолклора, за пръв път се споменават разсъжденията за фолклора в „Наука за песнотворството и стихотворството“ от П. В. Оджаков (1871), „Елементарна словесност“ от Т. Н. Шишков (1873) и „Ръководство за словесност“ от Д. П. Войников (1874). Напълно оригинално е разработен вторият период от Освобождението до Девети септември, като подредбата му е премислена от самия автор. При очертаване на развитието на фолклористиката през този период особено оригинална е характеристиката на К. Шапкарев. Въведени са в историята на българската наука за народното поетично творчество и М. Арnaudов, Й. Иванов и Ст. Романски. Особено внимание е обърнато на П. П. Славейков не толкова като фолклорист, а като поет с ярко проявено отношение към фолклора. В богатия и съдържателен обзор на двата първи периода от развитието на българската фолклористика все пак се забелязват някои празнини. Така между чужденците, проявили интерес към българския фолклор в началото на XIX в., по-отчетливо би трябвало да се одели образът на големия чешки поет и фолклорист Фр. Л. Челаковски, който покрай посоченото в книгата (срв. стр. 76) помещава български песни и техни преводи, взети от „Додатък“ на В. Караджич в издаваните от него сборки „Slovanské národní písně“ (1822, 1825 и 1827 г.). Той помещава и известен брой български пословици от сборката на Ив. А. Богоров в книгата си — преглед на пословиците на всички славянски народи „Mudroslovi národů slovanských v pří slovích“ (1852). Между българските фолклористи от XIX в. повече внимание би трябвало да се обърне на Цани Гинчев и особено на М. Дринов, чиято дейност обхваща както предосвободенския, така и следосвободенския период и може да се смята като преход от единия към другия. В статиите и рецензиите на последния се намират първите научни опити да се проучи българският юнашки епос, а също е поместено и едно от първите в нашата фолклористика наблюдение за създаване на песни с нова тематика (срв. М. Дринов, Съчинения, т. II, стр. 563—567). Всред събирачите до края на XIX в. по-отчетливо трябва да се отдели и д-р Ст. Ватев.

Между особено ценното във втората глава на книгата на П. Динеков трябва да се отбележи и прегледът на новата българска фолклористика, създадена след 9 септември, и нейната проблематика,

гдето ясно проличава и правилното му схващане на новия фолклор. Задачите, които предстои да бъдат разрешени от нея, са набелязани систематично и ясно. С добро познаване на съвременното състояние на фолклористиката в България П. Динеков набелязва пътищата, по които тя в бъдеще ще се развива. Към детайлно разработените в дванадесет точки важни задачи трябва да се прибави и конкретно да се отбележи нуждата да се запишат още народни приказки и основно да се проучат събраните до днес материали. Необходимо е и у нас да се подготви пълен каталог на мотивите на приказките (направеното от М. Арnaudов в това отношение не е достатъчно, а също така не обхваща всички видове приказки — срв. СБНУ XXI). По примера на някои други славянски страни, като напр. Полша и Чехословакия, би трябвало да се уреди и пълен каталог на пословиците. По този начин и българската фолклористика няма да изостава след фолклористиката на останалите славянски народи. В тая глава П. Динеков правилно поставя и въпроса за кадрите-фолклористи и тяхната подготовка.

Глава III от книгата — „Старинност, произход и развитие на българския фолклор“ (стр. 156—259) представя един от най-важните нейни дялове. В нея са включени разнообразни въпроси, разработени до голяма степен оригинално и самостоятелно. Тук авторът грижливо е събрал и систематизирал всички почти исторически вести за българския фолклор от най-старата епоха до XVIII в., а използва богато и данните на старата литература. Въз основа на сведенията и източниците той се опитва твърде резултатно да установи старинността и разпространението на отделни български фолклорни произведения, а също и да намери опорни точки за построяване на периодизация и история на българското народно поетично творчество: „... всички преки и косвени сведения показват, че българското народно творчество съществува от най-далечни епохи, то съпътствува живота на българския народ както от историческото развитие на народа, народното творчество търпи промени в идейно, жанрово, стилово, езиково отношение; то не е нещо изначално дадено, застинало и неподвижно, а е живо отражение на съдбата на народа и самото то има своя собствена история. Да се очертае тая история — ето основната задача на българската фолклористика“ (стр. 168).

П. Динеков се отнася твърде сериозно към задачата да се създаде история на българския фолклор и пръв разработва тук периодизация на историческото развитие на българското народно поетично

творчество, като използва главно опита на съветските фолклористи, а се съобразява и с направеното в това отношение в югославската фолклористика. С уговорката, че при сегашното състояние на българската фолклористика не е възможно да им се направи „обстойна и пълна характеристика“, той набелязва в историята на българския фолклор следните пет основни периода: 1) най-ранни прояви на българския фолклор през VIII—IX в.; 2) българският фолклор от X до първата половина на XIV в.; 3) българският фолклор от втората половина на XIV до XVII в.; 4) българският фолклор през XVIII—XIX в.; 5) съвременен български фолклор. Въпреки големите трудности, които се дължат на спецификата на фолклора и на обстоятелството, че притежаваме записани народнопоетични творби едва от XIX в. насетне, П. Динев се опитва да охарактеризира и отдели произведенията, които могат да се отнесат към различните епохи от развитието на българския фолклор. Към първия период спадат според него обредната народна лирика, свързана със земеделското въдния бит, покрай която са съществували и заклинания и гадания, семейно-обредните песни, песни за митически същества, устни предания и легенди. За всички тия фолклорни жанрове той борава с догадки и предположения, тъй като няма записани творби, нито вести за тях. През втория период според П. Динев се появяват епическите песни с военно-героична тематика, обогатява се приказният жанр в резултат на разширените международни отношения, създават се и народните исторически песни, развиват се семейно-битовите песни и народните балади. Голямо разпространение получават и легендите. Сведенията и за този период са изградени върху косвени данни. Като господстващи жанрове на третия период П. Динев определя юнашките и историческите песни. През него именно се създава българският юнашки епос, близко свързан с епоса на останалите балкански народи, особено със сръбския. Развиват се и баладите, създават се семейно-битовите и социалните песни, разпространяват се широко приказките и пословиците. През четвъртия период според П. Динев най-важно явление е разцветът на хайдушките песни. Продължават да се развиват и българските исторически песни, в чийто кръг се включва и революционната народна поезия. Извънредно много се разпространяват семейно-битовите песни, особено любовните. През този период се създават и най-голямата част битово-социални песни, включително и трудово-професионалните, а също и битовите приказки и анекдоти и народният

хумор и сатира. Към последния период — на съвременния фолклор — П. Динев отнася произведенията, създадени по време на антифашистката борба, партизанското движение през Втората световна война и за социалистическото строителство.

Периодизацията на българския фолклор, предложена от П. Динев, не е плод на случайни хрумвания, а е резултат на задълбоченото му вникване в развитието на отделните жанрове на българското народно поетично творчество. При съставянето ѝ той стрателно използва историческите източници с вести за българския фолклор, както и паралели с развитието на литературата. Ръководна нишка му е и обществено-историческото и икономическо развитие на българския народ, което намира най-ярко отражение във фолклора. Прави впечатление обаче, което е и твърде естествено, че колкото към по-близка епоха се отнасят, толкова и разсъжденията му са по-убедителни. Най-неясен и неопределен се явява първият период, основан главно върху предположения. Не може напълно да се докаже твърдението, че през него не е съществувала епическа поезия, че не са създавани песни за племенните герои и техните подвизи през време на многобройните войни, песни, примесени с много митични елементи, плод на примитивните схващания на народа. Много от епическите песни, запазени и до ново време, сочат към една действително стара основа, която би могла да се отнесе към този именно период. Но общо взето П. Динев е обмислил твърде грижливо своята периодизация и я е разпределил правилно. Напълно оправдано и епохата на турското владичество е разделена на два периода. Изобщо предложената в „Български фолклор“ периодизация на българското народно поетично творчество представя важна стъпка напред на българската фолклористика и здрава основа за тия, които в бъдеще ще разработят в детайли историята на българския фолклор.

Друг важен проблем, който П. Динев разглежда в третата глава на своя труд, е съвременният български фолклор, неговата същност и особености. Той изказва правилни мисли за обсега на съвременното народно поетично творчество, както и против широкото схващане, според което „във фолклора влизат не само безименните творби, създадени в народната среда, но и масовите песни, сътворени от поети и придобили широка популярност, и произведенията на самодейността“ (срв. стр. 196). Той се противопоставя рязко на схващането, че народното поетично творчество е равнозначно на литературно-художествения, песенния репертоар на народа, независимо от неговия произход — народен, самодееен или професионален. Като се

спира твърде обширно върху теоретичната страна на въпросите за съвременния фолклор, П. Динеков изтъква някои важни слабости на съвременните фолклористи. Твърде голям интерес представят бележките му за някои промеждутъчни явления между фолклор и литература, а именно за своеобразните народни поетични творци, добили известност в отделни райони. Напълно правилно изтъква той и особеността, че в съвременния фолклор индивидуалното начало играе по-голяма роля, отколкото при традиционното народно поетично творчество, отгдето отчасти се извежда и нарасналият всред обществото интерес към творци и изпълнители. Не може да не се приеме и неговото становище, че от обсега на фолклора трябва да се отстранят голямото множество слаби в художествено отношение, бездарни и антихудожествени произведения, опитите и имитациите на подражателите на народното поетично творчество. Като най-жизнен и най-продуктивен жанр той определя днес песента, а след нея новите предания, пословици и т. н. Изобщо поместените в книгата на П. Динеков възгледи върху съвременния фолклор имат твърде важно значение, тъй като се отнасят до народно поетично творчество, което е още в процес на развитие и поради това не всички негови отлики са напълно уяснени.

В същата глава на книгата П. Динеков обширно пояснява и друг важен проблем от фолклористиката — именно за творците и носителите на народното поетично творчество. Във връзка с него той се спира върху измененията във фолклорните творби и възникването на техни варианти. Преди всичко тук са споменати някои интересни случаи на колективно създаване на народни песни, както в Съветския съюз и у югославяните, така и у нас. Към тях би могло да се прибавят някои сведения за певческия институт на моми-певици, който е съществувал в миналото в беломорските тракийски селища и за който е събрал сведения и е подготвил научно съобщение Ан. Примовски от Етнографския институт при БАН. Това са обикновено група от 4—5 девойки, най-добрите певици в селището, които съчиняват по поръка на съселяните си песни и след това ги изпяват в празник пред всички. Ако песента се е харесвала, тя се е подемала от жителите на селото и се е разпространявала и в близките селища — превръщала се е във фолклорна творба. П. Динеков разглежда подробно отделни народни певци, като се почне с Дафина от с. Просеник, Серско, за която съобщава Ст. Веркович още през 1860 г. На всекиго обаче, който чете тая част от книгата, неминуемо ще се хвърли в очи обстоятелството, че авторът се спира само върху майсторите на народното пев-

ческо изкуство. Между многото имена не е споменат ни един разказвач, нито се дават сведения за разказваческото изкуство на някой изпълнител или създател на народни прозаически произведения. Това е обаче обстоятелство, за което авторът на книгата не може да бъде упрекван и не носи вина. То се дължи на посочената вече голяма празнина в българската фолклористика, която и досега стои открита и за която българските фолклористи както в миналото, така и днес носят немалка отговорност. Докато у останалите народи излизат ценни изследвания на народни разказвачи, в нашата научна фолклористична литература, както се посочи вече, и до сега нищо не се прави в тая насока.

В края на така богатата по съдържание трета глава П. Динеков посочва основните групи, на които може да се раздели българското народно поетично творчество, а именно: 1) народни песни (народна поезия в тесния смисъл на думата); 2) народна проза (приказки, анекдоти, легенди и предания); 3) народни пословици и поговорки; 4) гатанки; 5) наричания (баяния, гадания, благословии, клетви); 6) детски фолклор; 7) фолклор и сатира; 8) народна драма (срв. стр. 257). Несъмнено предложеното тук деление е напълно правилно и приемливо. Между другото П. Динеков застъпва становището, че отделянето на детския фолклор и на хумора и сатирата като отделни фолклорни дялове би могло да се оспори. Обаче докато произведенията, които се характеризират с хумор и сатира като основна насока на виждане и на изображение, в зависимост от жанра си наистина се свързват с песните, приказките, анекдотите, преданията, пословиците и т. н., смятам, че детският фолклор, поради своята самобитност и специфика би могъл да си остане като отделна жанрова група. Не може напълно да се приеме и становището, което П. Динеков заема по отношение на елементите от народна драма, за която той пише: „Тия елементи се проявяват в обредите и обичаите, театралната им форма са обредните и обичайните действия, а литературният им израз най-често се осъществява в песенни текстове. Като изхождаме, от една страна, от генетическата връзка на българската народна драма (наречена така много условно) с обредната поезия и, от друга — от формата и съдържанието на нейните елементи, които имат характера на песни, ще я разгледаме заедно с народното песенно творчество“ (стр. 257). Независимо от аргументите, приведени тук, елементите от народната драма биха могли да бъдат разгледани отделно, защото така биха проличали много по-ясно и биха били по-добре анализирани.

Критиката, която Динеков прави тук на

твърде широко разпространената поделба на народното песенно творчество на лирика и епос, е обоснована и трябва да бъде приета (срв. стр. 258—259), защото наистина твърде трудно някои народни поетични произведения могат да бъдат определени като чисто лирически или епически.

Обзора на българското народно песенно творчество П. Динеков започва с най-старинната група песни — обредните (стр. 260—359). В началото на главата, посветена на тях, той се спира доста подробно върху въпроса за класификацията на народните песни. След като подлага на обоснована критика правените до днес опити в тая насока, той правилно отбелязва, че за да се получи здрава класификация трябва да се излезе от идейно-тематичния принцип, т. е. да се вземе съдържанието в неговата връзка с произхода и старинността на песните, в неговото проявление във формата и стила. Като се ръководи от тоя критерий именно П. Динеков разпределя песните на следните групи: 1) обредни песни, свързани с календарни и семейни обреди; 2) митични песни, отразяващи езически и християнски религиозни представи, изразяващи се много често във формата на баладата; 3) юнашки песни; 4) исторически песни, разпределени на три: а) песни, отразяващи турското нашествие и народните бедствия и страдания (XIV—XVIII в.); б) песни за националноосвободителните движения през XIX в.; в) късни исторически песни (от края на XIX — началото на XX в.); 5) хайдушки песни; 6) битово-социални песни, разпределени на: а) семейни; б) любовни; в) трудово-професионални; г) социални; д) хумористични; 7) детски песни и залъгалки; 8) съвременни народни песни, изникнали във връзка с политическата борба на народа през 1923—1941 г., антифашистката въоръжена съпротива през 1941—1944 г. и социалистическото строителство. Класификацията на народните песни, предложена от П. Динеков, се отличава със систематичност и стегнатост, като обединява в общи групи близките по тематика песни. Би могло в нея да бъде по-точно наименованието на втората група — „митични песни, отразяващи езически и християнски религиозни представи“, тъй като митовите не са напълно тъждествени с религията. Между другото би могло да се отбележи, че проблемът на класификацията на народните песни представя един от общите въпроси на фолклористиката и би могъл да се включи в предходната глава, гдето се разглеждат подобни по характер въпроси, като периодизацията на българското народно поетично творчество и разпределението му на жанрове.

В главата „Обредни песни“ П. Динеков

подлага на анализ празнично-обредните и семейно-обредните песни. Във връзка с отбелязаното от него, че вътре в отделните групи при класификацията на песните той ще държи сметка за насоката на изображение, за лиричен и епичен подход към действителността и за художественото оформяне (срв. стр. 270), анализът, който той прави на народните песенни творби, обикновено е пълнен и всеотраден. В групата календарно-обредни песни той разглежда коледните, лазарските, великденските, гергьовденските, еньовденските песни и припевки и песните за дъжд. Покрай разбора на песните, особено ценни са и твърде пълните описания на обредите (коледни, лазарски, великденски, еньовденски), които те придружават, и на народните схващания, отразени в тях. Би могло обаче малко повече да се каже и за някои други празници и песни като напр. за новогодишните. За ладуването и припяването на пръстените би трябвало да се поясни, че освен на Еньовден се извършва и на някои други празници като напр. на Гергьовден и на Нова година. При обредите и песните за дъжд би могло да се спомене и за обичая Герман и за припевките, които го придружават.

Семейно-обредните песни са разделени на три групи, според трите основни момента от човешкия живот, към които се отнасят: 1) песни около раждането и детството; 2) сватбени песни; 3) тъжачки. И трите групи са разгледани въз основа на богат материал. Извънредно голям интерес представя разглеждането на песните-оплаквания — „тъжачките“, за пръв път така основно пояснени в нашата научна литература. Правилна е забележката на П. Динеков за тях: „Тъжачките са една занемарена област в нашата фолклористика. Първата задача е да бъдат издирени, събрани и научно издадени“ (срв. стр. 359). Той изтъква тяхната старинност, въпреки че не приема схващането, че те принадлежат към най-старите песни. Все пак старинността им е проблем, върху който трябва да се обърне повече внимание. При сватбените песни на стр. 338—344 на своята работа П. Динеков се спира и върху елементите на народната драма в българския фолклор. Както беше изтъкнато по-горе при посочването на разпределбата на фолклорните произведения на групи и класификацията на песните, не е много удобно елементите на народната драма да се разглеждат при обредните песни. Те представят един интересен проблем, за който би могло да се съберат повече материали и изобщо да се говори по-подробно. Поместен тук, той отчасти се губи между останалите важни проблеми на семейно-обредните и на сватбените песни, а също се раздвоява и вниманието на читателя. При

все това П. Динеков има несъмнена заслуга, като поставя и този важен проблем, занемаряван до днес, в общия преглед на българския фолклор.

Много интересни въпроси, свързани със спецификата на митическите песни са разгледани от П. Динеков в главата, посветена на този вид народни поетични творби (срв. стр. 360—414). Изяснен е преди всичко въпросът за възникването на тия песни и във връзка с това въпросът за старата славянска религия като извор за поетическо творчество. Подробно авторът се спира на различните видове песни по тематика — за олицетворенията на различни стихии, за отношенията между хората и небесните светилища, за урочасване, магии и клетви, за превращения, вграждане, за мъртвия брат, за чумата. Особено хубаво е разяснено значението на митическите песни (срв. стр. 363), а също и тяхната поетическа обработка. Беше посочено вече, че месните с религиозно-легендарно съдържание малко свободно са поместени под заглавието „митически песни“; би било добре те да бяха отделени, тъй като и произходът на някои от тях се свързва със старата литература. Не могат да се отнесат и към баладите с митическо съдържание песента за девойката, отишла войник вместо баща си, и твърде известната балада „войник на сватбата на жена си“ (срв. стр. 413).

С особена сериозност П. Динеков се насочва в книгата си към юнашките песни (стр. 415—518). Главата, в която се разглеждат те, представя един твърде изчерпателен обзор на българския героичен епос. След като изяснява спецификата на юнашките песни, авторът правилно уточнява отношението между тях и историческите песни. Той изтъква правилно по-голямата старинност на юнашките, което личи от отразената в тях степен на обществено-икономическо развитие и особености на народния светоглед (срв. стр. 419—420). Като подлага на критика разпространеното в чуждата фолклористика неправилно, а отчасти и тенденциозно мнение, че героичният епос е слабо развит в България, той подробно и обосновано доказва старинността на българския юнашки епос, като правилно го разделя на три групи: 1) песни за Момчил; 2) песни за Крали Марко; 3) песни за други юнаци (Болан Дойчин, Лютица Богдан, Янкул войвода, Радул, Секула детенце, Груица). П. Динеков разглежда българските юнашки песни на доста широка сравнителна основа и установява, че юнашките песни, запазени до днес, според основните им герои са от XIV и XV в. Само научният анализ би могъл да установи в тях наличието на по-старинни слоеве, остатъци от по-стари епически произведения, от мити-

чески образи, преосмислени по-късно и т. н. По отношение на създаването на юнашките песни авторът застава на правилно научно становище, като прави основна критика на теорията за аристократическия произход на героичния епос (срв. стр. 429 и сл.), намерила твърде много привърженици в миналото. В самите юнашки песни той установява черти на три епохи: своеобразни митически схващания, представи и образи от периода на прехода от родовия строй към ранния феодализъм; борбата, която българският народ води заедно с другите южни славяни срещу нашествието на турците и завоеванието на Балканския полуостров; битови отношения от по-късните векове на робството (стр. 514). Между другото трябва да се изтъкне, че разборите на отделните песни за Крали Марко спадат към едни от най-хубавите страници в книгата. Като център в тях П. Динеков очертава Крали Марко — закрилник на народа и борец срещу поробителите. Изобщо отношението на автора към юнашките песни е напълно правилно. Според него те „отразяват не конкретните събития, а стремежите на народа, отношението му към тия събития, представят факти от областта на народното изкуство, а не от областта на историографията“ (стр. 517).

Първата част на книгата на П. Динеков завършва с глава, посветена на друг, също така важен песенен жанр — историческите песни (стр. 519—578). Тук той изяснява преди всичко характера и старинността на тия песни: „В сравнение с юнашките историческите песни се отличават с по-голяма историческа конкретност и точност, с по-голям реализъм в изображението, но същевременно тяхното съдържание не се покрива напълно с историческите събития“ (стр. 519). Те представят историята на народа, но така както народът я вижда и разбира. Както и при юнашките песни, така и тук въз основа на подбрани и хубави образци П. Динеков проследява развитието на този песенен вид до втората половина на XIX в., когато започва неговият постепенен упадък. Отделните песни навсякъде са правилно пояснени във връзка с историческите събития, които са ги породили.

Общо взето четирите глави на книгата, посветени на обредните, митическите юнашките и историческите песни, съдържат ценни анализи и пояснения на тия видове български песенен фолклор, направени въз основа на богат материал. На места обаче в тях проличава известна склонност на автора към преразказване, което представя една слабост, която трябва да се преодолее.

В заключение трябва да се отбележи, че с богатото си и разнообразно съдържание,

с важността на разглежданите проблеми, с научния и поетичен анализ на фолклорните творби книгата „Български фолклор“ на П. Динеков заема едно от най-важните места не само в съвременната, но и в цялата българска фолклористика изобщо. Въпреки някои спорни положения, допуснати в нея, тя е плод на правилно научно търсене от гледището на съвременната наука и на задълбочено тълкуване на отделните важни прояви на българския фолклор. Стойността на книгата особено много нараства, тъй като в нея за пръв път е поместена периодизация на българското народно поетично творчество, за пръв път по-подробно са разгледани някои фолклорни жанрове като напр. елементите на българската народна драма, тъжачките и т. н. Поместен е и пълен обзор на историята на българската фолклористика, като се очертават и нейните бъдещи задачи. Ценно е и обяснението на съвременния български фолклор, което помага да се разяснят много неясни схващания за неговата специфика. Друг важен момент в книгата са богатите библио-

графски посочвания. Твърде малко, обнародвано в българската фолклористика, е убягнало от внимателния поглед на автора. Същото може да се каже и за съветската фолклористика, с която той се е запознал основно, а и за фолклорните проучвания в много други страни. Поради това книгата може да бъде твърде полезна за всекиго, който иска да се запознае с материалите и изследванията по известен проблем. Важна особеност, която също изрично трябва да се отбележи, е че от целия труд лъха искрена любов и възхищение от проявите на поетическия гений на българския народ. Това личи особено от сполучливо подобрите, често прекрасни образци, за повечето от които може да се каже, че принадлежат към най-хубавото, създадено от българския народ в областта на неговата култура. По този начин книгата на П. Динеков достойно ще представи българския фолклор и вън от пределите на нашата страна, и то не само пред фолклористите-специалисти, но и пред чуждата по-широка общественост.

ЦВЕТАНА РОМАНСКА

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