ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

3

ГОДИНА ЧЕТВЪРТА 1960 МАЙ — ЮНИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. IV

КН. 3

1 9 6 0

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Тодор Павлов — Относно партийността на литературата 3

Ефрем Каранфилов — За някои страни на характерната подробност в прозата 20

Емил Петров — По пътя на социалистическия реализъм 44

110 години от рождението на Иван Вазов

Боян Ничев — Поетът между близки 68

Величко Вълчев — Към изясняване някои факти от биографията на Иван Вазов 81

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Иван Величков — Три неизвестни стихотворения на Кирил Христов 89

ПРЕГЛЕД

Георги Димов — Забележителен успех на съветската българистика 91

Любомир Огнянов — Естетическата концепция на Йоханес Бехер 102

Манон Драгостинова — Интересен труд върху естетичното 113

* * * — Хроника 117

* * * — План на Историята па българската литература 121



СОДЕРЖАНИЕ

Тодор Павлов — О партийности литературы 3
Ефрем Каранфилов — О характерной детали в прозе 20
Емил Петров — На путях социалистического реализма 44

110 лет со дня рождения Ивана Вазова

Боян Ничев — Поэт среди близких 68
Величко Вылчев — К выяснению некоторых фактов из биографии Ивана Вазова 81

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Иван Величков — Три неизвестные стихотворения Кирилла Христова 89

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Георги Димов — Замечательный успех советской болгаристики 91
Любомир Огнянов — Эстетическая концепция Йоганнеса Бехера 102
Манон Драгостинова — Интересный труд об эстетическом 113
*** — Хроника 117
*** — План Историй болгарской литературы 121

SOMMAIRE

Todor Pavlov — Du principe de parti en littérature 3
Efrem Karanfilov — Autour du détail caractéristique dans la prose 20
Emile Petrov — Sur le chemin du réalisme socialiste 44

110. ans de la naissance d'Ivan Vazov

Boyan Nitchev — Le poète en famille 68
Vélitchko Valtchev — Sur l'éclaircissement de certains faits de la biographie d'Ivan Vazov 81

COMMUNICATIONS, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Ivan Vélitchkov — Trois poèmes inédits de Cyrille Christov 89

REVUE

Ghéorghi Dimov — Une réussite remarquable dans le domaine des études bulgares en URSS 91
Lioubomir Ognianov — Les conceptions esthétiques de Johannes Becher 102
Manon Dragostinova — Un ouvrage intérnessant sur l'estétique 113
*** — Croniques 117
*** — Plan de la l'Histoire de la littérature bulgare 121

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 № 849
Тираж 5000
Формат: 72/100/16
Дадена за печат на 15. IV. 1960
Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

ОТНОСНО ПАРТИЙНОСТТА НА ЛИТЕРАТУРАТА

КЪМ 90-ГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО НА В. И. ЛЕНИН

I

Българските научни и културни работници, а особено българските писатели, като се включват във всенародното честуване 90-годишнината на най-великия човек на нашето време Владимир Илич Ленин, с основание се спират преди всичко на онова ново, което творческият гений на Ленин внесе във всички области на науката, културата, изкуството, възпитанието, политиката, строителството и пр.

Един от въпросите, който винаги дълбоко е вълнувал нашите културни работници и писатели, е въпросът за партийността на литературата и на изкуството изобщо. Той се включва почти във всички научни и общоидеологически сесии, съвещания и конференции, които стават и тепърва има да стават у нас във връзка с 90-годишнината на В. И. Ленин, а Съюзът на българските писатели устрои и специална научна сесия, посветена на въпроса за партийността на литературата и на изкуството изобщо. Въпросът не слиза от страниците и на съответните списания, вестници и други периодични и непериодични издания.

Научната сесия на Съюза на българските писатели отбеляза видим успех, като в докладите и многобройните изказвания въпросът за партийността на литературата беше разгледан откъм много страни във връзка с историческите документи както на КПСС, така и на БКП, а също във връзка и с нашето отношение изобщо към всевъзможните догматически и особено пък към ревизионистическите съвременни извращения на ленинското учение за партийността на литературата и изкуството.

Редно е и списание „Литературна мисъл“ да се върне още веднъж към този въпрос, като той бъде осветлен преди всичко откъм някои основни, принципни страни.

Струва ни се, че като поставяме в този разрез въпроса за партийността на нашата съвременна литература, ние сме длъжни да тръгнем от безспорното марксистко-ленинско положение, че литературата като всяко изкуство е обществено-историческо явление от надстроечно-идеологически характер и значение.

Обикновено се твърди за литературата и изкуството, че те са форма на общественото съзнание. Това твърдение е вярно, но трябва веднага да отбележим, че се нуждае от известно уточнение. Уточнението се състои в това, че, първо, не само литературата и изкуството, но и всички други идеологически явления, а също и ненадстроечните науки като аритметиката, геометрията, граматиката и др. са по същество

обществени явления, т. е. форма на общественото съзнание; второ, литературата и изкуството, както и философията и други идеологически обществени явления, като си остават форма на общественото съзнание, същевременно са своеобразна форма на обществено-надстроечното, идеологическо съзнание или, с една дума, на идеологията изобщо. Литературата и изкуството се включват в общия обем на понятието обществено-надстроечни, идеологически явления, но по своето съдържание, по своята същностна специфика те несъмнено се различават от останалите обществено-надстроечни, идеологически явления или, с други думи, те са особена форма на обществените идеологически явления, на общественото идеологическо съзнание изобщо.

На пръв поглед това уточнение е понятно само по себе си, но за съжаление то, въпреки своята понятност, не винаги се провежда с достатъчна яснота и последователност, вследствие на което не винаги се прави нужната разлика между, да речем, ненадстроечните и надстроечните науки, както и между философията, етиката, правната наука и др., от една страна, и литературата и изкуството, от друга страна. А когато не се изхожда ясно и определено от тази разлика, нерядко се случва да се подценява или замазва типичният надстроечно-идеологически характер на изкуството. Не може да се извежда то, изкуството, абсолютно и метафизически направо от производителните сили и производствените отношения. Това е правилно, когато става дума например за граматиката, аритметиката и техническите науки, но е неправилно, когато става дума за литературата и изкуството, тъй като в такъв случай трудно е да се проведе качествена разлика между изкуството и литературата, от една страна, и философията и другите идеологически, обществено-надстроечни явления, от друга страна.

Тук няма да се спираме специално и подробно на известните формулировки на Сталин за отношението между база и надстройка и между надстроечни и ненадстроечни обществени явления. Както е известно, напоследък, особено в съветската литература, тези формулировки бяха подхвърлени на специални обсъждания и критически възражения и уточнения, които доведоха до възгледа, че в буржоазното общество икономическата база е една, но противоречива, и че на тая една и противоречива база съответствува противоречива идеологическа надстройка, в която влиза и пролетарската идеология: марксизмът, пролетарската литература и изкуство, естетика, литературна критика и пр. Може, разбира се, да се оспорва с определени основания правилността на този възглед, но не това е най-важното за нас в случая.

В случая за нас е по-важно следното. Факт е, потвърден и от цялото съвременно обществено развитие, че след унищожението на капиталистическата икономическа база и заместването ѝ със социалистическа, остатъци от буржоазното идеологическо съзнание остават още дълго да съществуват и че всички ние, в това число и писателите, сме длъжни да се борим за тяхното по-бързо и пълно ликвидиране.

Факт е също, че още преди да се р о д и социалистическата база (а тя не можеше да се роди в недрата на буржоазното общество), бяха създадени определени икономически, социални и политически условия или предпоставки за назряването на социалистическата революция или, което е все същото, за забременяване на буржоазното общество със социалистическата революция. На тая именно основа марксическата идео-

логия се появи още преди социалистическата революция в лицето на философските, естетическите, етическите, педагогическите и други възгледи на Маркс, Енгелс и техните следовници, а също и в лицето на новото, социалистическо-реалистическото изкуство, основоположник на което стана в Русия още преди революцията Максим Горки.

Въпросът следователно не е така прост, както често бива формулиран: появява се икономическата база, появява се и обществено-идеологическата надстройка; изчезва икономическата база, изчезва и обществено-идеологическата надстройка. Въпросът е явно по-сложен, което обстоятелство и Сталин при други случаи беше длъжен да отчита. Ние обаче сме длъжни сега да не подценяваме и да не отричаме поради тази сложност на въпроса общата принципна мисъл на Маркс, Енгелс и Ленин, че всяка обществено-идеологическа надстройка, първо, отразява, повече или по-малко адекватно, съответното икономическо битие и класови борби в дадено общество и, второ, че всяка обществено-идеологическа надстройка служи в ръцете на съответната класа като мощно средство за ликвидиране на исторически отживялата обществено-икономическа база и за подпомагане развитието, даване простор на исторически-необходимо сменяващата я нова обществено-икономическа база.

Факт е, че тъкмо такава роля изигра марксистката философия и изобщо марксистката идеология преди революцията. А след революцията тя се прояви като мощен фактор за укрепване и всестранно понататъшно развитие на родилата се в революцията нова икономическа, т. е. социалистическата база.

Тук именно, във връзка с интересуващия ни въпрос за партийността на литературата, както и на философията и на цялата марксистко-ленинска идеология, изпъква особено важният, от принципно значение въпрос за характера и значението на самата социалистическа п о л и т и к а, на самата социалистическа п о л и т и ч е с к а революция.

Когато говорим за партийността на литературата, на философията и пр., ние сме длъжни никога да не забравяме и да не подценяваме факта, че партията е преди всичко п о л и т и ч е с к а о р г а н и з а ц и я, т. е. челен отред на работническата класа за извършване преди всичко на социалистическата п о л и т и ч е с к а р е в о л ю ц и я и създаване на социалистическата нова държава, а чрез това по-нататък и за п о л и т и ч е с к о р ъ к о в о д с т в о на цялото икономическо и културно развитие на новото, социалистическото общество.

Самата история свидетелствува, че докато в недрата на феодалното общество не само се зародиха, но и се р о д и х а и бързо се р а з в и х а капиталистическите производствени отношения, в недрата на буржоазното общество не можаха да се р о д я т социалистическите производствени отношения, тъй като те са коренно, принципно различни от капиталистическите. Последните, въпреки че представляват от себе си качествено нова и несъмнено по-висока степен на производствени отношения, можеха да се родят и се родиха още в недрата на феодалното общество, понеже феодалните и капиталистическите производствени отношения са свързани с частната собственост и експлоатацията на човек от човека.

Социалистическите производствени отношения са свързани с обществената социалистическа собственост и унищожаването на всяка и всякаква експлоатация от човек на човека. И тъкмо от това обстоятелство следва с логическа и историческа необходимост безспорният факт,

че нашата политика и нашата политическа революция коренно, принципно се различават от буржоазната политика и политическа революция. Докато буржоазната политика и политическа революция имаха обективно и субективно за цел да бъдат дооформени с помощта на новата буржоазна държава и да получат по-нататъшното си развитие родилите се още в недрата на феодалното общество капиталистически производствени отношения, социалистическата политика и политическа революция, като целеха създаването на принципно нов тип държава, чрез самото това целеха да се даде простор на качествено-новите обективни икономически социалистически закони и закономерности, да се построи качествено нов обществен строй, производство, култура.

Оттук именно следва логически и исторически, че самата политическа организация на работническата класа, т. е. самата работническа революционна партия, е качествено-нова, принципно различна от всички партии в частно-собственическите общества и поради това не може да не изпълнява роля и да няма значение качествено нови, принципно различни от ролята и значението на всички по-раншни политически партии.

Това е основно положение, което пронизва като червена нишка всички изказвания, анализи, определения и формулировки на класиците на марксизма и особено на Ленин, когато те говорят и пишат за партийността на литературата, на философията и на другите обществено-идеологически надстроечни явления.

„Критиците“ на марксизма, догматиците, а особено ревизионистите не случайно са насочвали своите атаки именно срещу социалистическата политика, а следователно и срещу работническата марксистко-ленинска партия, следователно и срещу партийността на литературата, философията и пр. Те знаят какво правят, тъй като, атакувайки нашата политика и партия, нашата държава и идеология, целят с това идеологическото, а оттук и политическото и всестранно разоръжение на работническата класа и нейните съюзници. Затова пък ние, изхождайки от основните принципни положения на класиците на марксизма и особено на Ленин за партийността на литературата, на философията и на цялата идеология изобщо, длъжни сме да разобличаваме всички тези опити, като с това подпомагаме и развиваме по-нататък качествено новата политика, качествено новата, от марксистко-ленински тип партия и партийност на литературата, философията, възпитанието и пр.

Така именно стои този принципен и извънредно важен за нас въпрос. И всички ние — и философи, и педагози, и естетици, и литературни критици, и писатели, и художници — сме длъжни да осъзнаваме все по-ясно огромното, решаващото значение на нашата политика, на нашата партийност, а следователно и на партийността на нашата литература и изкуство.

По този начин принципът за партийността на литературата и изкуството се оказва основен принцип на нашето социалистическо-реалистическо изкуство, както и на нашата марксистко-ленинска естетика, литературна теория, история и критика. Той лежи именно в основата на нашата литература и изкуство, на нашата естетика, литературна теория и критика. Той е същностно-специфична черта или, както неведнъж е доказвано това, душа на нашата литература и изкуство, както и на цялата марксистко-ленинска идеология.

Но същевременно тъкмо защото това е така, ние трябва да се пазим както от всяко и всякакво вулгаризиране и шаблонизиране на идеята за партийността на литературата и изкуството, така и от всеки и всякакъв неисторически подход към тази идея, от всяко и всякакво догматическо и ревизионистическо отношение към нея.

Нека видим какво по-точно значи това.

II

Особено характерни за ленинското учение за партийността са неговият дълбок историзъм и последователната до край диалектика. Това се вижда особено ясно, като се има предвид следното.

Преди всичко, Ленин в своя класически философски труд „Материализъм и емпириокритицизъм“, като говори за партийността на философията, подчертава, че тя е била партийна от две хиляди години насам. Като твърди това, Ленин има предвид борбата между идеализма и материализма, която всъщност винаги е била борба между идеологиите на разните класи в класово разделените общества. Различията във философските направления, различните отговори, които са били давани от идеалистическите и материалистическите философски учения на основния въпрос на всяка философия за отношението между битието и съзнанието, между общественото битие и общественото съзнание, за първичността и определящата роля на битието или на съзнанието, както и за познаваемостта или непознаваемостта на света, за източника, целта и критерия на познанието, винаги са отразявали положението, интересите, тенденциите на различните борещи се обществени класи. В този именно смисъл Ленин в „Материализъм и емпириокритицизъм“ говори за идеалистическата и материалистическата философия като за главни направления в историята на философията, изразяващи противоположни партийни насоки в развитието на философската мисъл. В тоя именно смисъл той в „Материализъм и емпириокритицизъм“ характеризира философията изобщо като партийна от две хиляди години насам.

В своите забележителни „Философски тетрадки“ Ленин, определяйки човешките идеи като субективни образи на обективните неща, неведнъж и не по един повод развива мисълта, че човек се стреми не само да познае обективно-реалната, съществуваща вън и независимо от неговото съзнание действителност, но и да я измени, да я пресътвори в един или друг смисъл и степен съобразно своите исторически сложили се интереси, задачи, тенденции, идеали. Философията и като система от мирогледни идеи, и като метод на тяхното пораждане и по-нататъшно развитие се определя в края на краищата от самото обективно-реално обществено битие. Същевременно идеите винаги имат характер и значение именно на човешки идеи, т. е. на нещо „идеално“, което Маркс бе определил като „самото материално, но пресадено и преработено в човешката глава“.

Ленин в пълно съгласие с Маркс и Енгелс защити и творчески развиви по-нататък също и мисълта, че човек по самата си същност е „съвкупност от обществени отношения“ и че именно като такъв се проявява във всички свои действия, в това число и в своята художествена дейност. А когато самото общество е разделено

на класи, които се борят помежду си, съставящите обществото индивиди също влизат в една или друга класа или, което е все същото, носят в своята човешка природа съвкупността на конкретно-исторически определени класови отношения.

Във връзка именно с това Ленин винаги е подчертавал, че човек не може да живее в дадено общество и да не зависи от него, да бъде абсолютно и метафизически свободен от него.

В първобитното родово и в бъдещото комунистическо общество, в които не е имало и няма да има класи, следователно и никакви политически партии, човешката същност пак е била и ще бъде съвкупност от обществени отношения, тъй като човек не може да бъде свободен от обществото, в което живее, но в случая тия отношения не ще имат класов, политическо-партиен характер. Литературата и изкуството, както и всяка идеология изобщо, ще носят във висшето комунистическо общество народностен, общочовешки и индивидуален характер, но за партийност в днешния смисъл на тая дума не ще може да се говори.

Следователно партийността изобщо, била тя робовладелческа, феодална, буржоазна или социалистическа, е по самата си природа обществено-историческо и диалектически-противоречиво явление.

Нейната дълбока историчност се състои преди всичко в това, че като не е съществувала в първобитното родово общество, няма да съществува и в напълно развитото комунистическо общество, от една страна, и че, от друга страна, в робовладелческата, феодалната, капиталистическата и комунистическата обществено-икономически формации тя необходимо е имала и ще има различен характер и значение, проявявала се е и ще се проявява в различни форми и степени.

Поради това именно както политиката изобщо, така и партийността в досоциалистическите класови общества не са могли да не бъдат принципно различни, както видяхме това и по-горе, от политиката и партийността на социалистическото общество или, по-точно, на работническата класа и нейните съюзници. И тъкмо във връзка с това Ленин в своята забележителна статия, посветена на въпросите на партийната организация и партийната литература, писана в периода на революцията от 1905 г., разглежда въпроса и откъм други страни, като дава такъв анализ и определение на партийността на литературата, които са влезли вече като основни моменти в нашето съвременно разбиране на партийността на литературата и изкуството изобщо. Думата ни е за това, че партийността се разбира в случая не само като общо класово направление на обществените идеологически възгледи, а вече по-точно и по-конкретно като ръководство на литературата и на идеологическия живот изобщо от страна на партията на революционната работническа класа, т. е. на комунистическата партия. А самата партия Ленин винаги я определяше като челен отред на работническата класа, като ръководеща, направляваща и вдъхновяваща обществена сила, като честта, ума и съвестта на революционната работническа класа.

В качеството си именно на такава партията на революционната работническа класа не само има право, но е и исторически длъжна да ръководи както политическите и икономически борби на работническата класа и строителството на социализма, така и цялото културно и идеологическо развитие на социалистическото общество.

Преди да минем по-нататък, нужно е именно тук да отбележим, че и така разбираната партийност е също дълбоко историческо и диалектически противоречиво по самата си природа обществено явление.

Думата е за това, че в тази своя статия Ленин изискваше строго от пролетарските партийни писатели да сътрудничат в партийните органи и издания, но развитието на нещата оттогава се сложи по такъв начин, че пролетарските революционни писатели не само могат, но често пъти са и длъжни да сътрудничат и в други демократически и прогресивни органи и издания; както и обратно — в самите партийни органи и издания днес нерядко виждаме да сътрудничат такива демократически и прогресивни писатели, които нито са членове на партията, нито са доузрели да станат такива. И ако днес в Съветския съюз и в другите социалистически страни често се говори за безпартийни болшевики (комунисти), ние нямаме основание да твърдим, че безпартийните демократически и прогресивни писатели в капиталистическите страни създават художествени произведения, които по принцип са лишени от какъвто и да било партиен характер и значение. Вярно е, че техните произведения не са партийни в о н з и с м и с ъ л и с т е п е н, в каквито са и трябва да бъдат художествените произведения на съветските и нашите членове на партията или на безпартийните болшевики. Същевременно обаче не по-малко вярно е, че те са партийни в п о-ш и р о к и я с м и с ъ л н а д у м а т а, т. е. в оня смисъл, който сам Ленин влагаше в нея, когато в „Материализъм и емпириокритицизъм“ определяше философията като п а р т и й н а о т д в е х и л я д и г о д и н и н а с а м.

Едва ли е нужно да се подчертава в случая, че в развитието на човешките общества от две хиляди години насам не е имало и не е могло да има никакви комунистически партии, но класова борба, борба между идеологиите на различните борещи се класи и следователно партийност в по-широкото значение на тази дума винаги е имало не само в областта на философията, но и особено в областта на литературата и изкуството. Достатъчно е да си спомним Илиадата и Одисеята, драматическото творчество на Софокъл, Еврипид и Аристофан, а по-късно произведенията на Лукреций Кар, Данте, Сервантес, Шекспир, Гьоте, Балзак, Толстой и други, за да се убедим, че това е било действително така, т. е. че и литературата (а това важи безспорно и за изкуството изобщо) е била също партийна от две хиляди години насам.

Развитието на партийността на литературата от едни форми и степени към други, докато се стигне до днешната социалистическа партийност на литературата, за да се мине в бъдеще към безпартийната, но дълбоко народностна и общочовешка литература на висшето комунистическо общество, е ярка манифестация на дълбокия историзъм и диалектичност на марксистко-ленинското учение за партийността на литературата и на изкуството изобщо.

Д и а л е к т и к а т а в с л у ч а я с е и з р а з я в а п р е д и в с и ч к о в т о в а, ч е к о л к о т о п о-я р к о, п о-ц я л о с т н о, п о с л е д о в а т е л н о д о к р а й н а ш а т а с ъ в р е м е н н а с о ц и а л и с т и ч е с к а л и т е р а т у р а е п а р т и й н а, т о л к о в а п о в е ч е т я с е п р е в р ъ щ а в р ъ ц е т е н а р а б о т н и ч е с к а т а к л а с а, п а р т и я и д ъ р ж а в а в н е з а м е н и м о о р ъ д и е з а п о-с к о р о ш н о и п о-п ъ л н о о с ъ щ е с т в я в а н е н а в и с ш е т о к о м у н и с т и ч е с к о о б щ е с т в о, т. е. з а с ъ з д а в а н е н а т а к о в а п о л о ж е н и е, к о г а т о

с изчезването на всякакви класи и държавни организации, на всяка политика и политически борби, ще стане изобщо и веднъж завинаги невъзможна и ненужна партийността на литературата, на философията и на цялата идеология, които обаче, ще повторим, ще бъдат във висша степен народностни, общочовешки и същевременно индивидуални.

Диалектиката тук се изразява и в това, че самата комунистическа партия в СССР и другите социалистически страни с историческа необходимост се превръща постепенно от партия на работническата класа в партия на целия, победил в социалистическата революция и планово строещ социализма и комунизма народ.

Партийността по този начин с историческа и диалектическа необходимост преминава в народностност, а самата народностност със също такава историческа и диалектическа необходимост преминава в общочовечност, която от своя страна не само не отрича, а предполага и изисква общочовешкото комунистическо общество да бъде не просто аритметически сбор от индивиди-нули, които събрани биха дали пак нула, а живо, динамично единство от най-ярки и най-богати творчески личности-индивиди. С други думи, партията като всенародна и всечовешка (при всечовешкото комунистическо общество) организация няма вече да бъде класово политическа-партия и няма да решава класово-политически задачи, а само народностни и общочовешки задачи за висшата правда, щастие и красота на човека и човечеството, а следователно и на всеки свободен, хармонично и творчески развиващ се индивид — личност.

Тези именно страни на съвременното социалистическо и реалистическо изкуство, т. е. неговата народностност, общочовечност и дълбока индивидуалност, сам Ленин неведнъж ги е изтъквал особено в поменатата вече статия за партийната организация и партийната литература.

Диалектиката в случая се състои също и в това, че класово и народностно обобщественият индивид — художествен творец (респ. читател) носи дълбоко в себе си природата на своята класа и народност и поради това именно, както прекрасно се изрази Михаил Шолохов на Втория конгрес на Съюза на съветските писатели, ние, социалистическо-реалистическите писатели, когато творим, се подчиняваме на своето собствено сърце, но целият въпрос е там, че самото ни сърце принадлежи на партията, на работническата класа, на социалистическия народ, на цялото прогресивно човечество. Затова именно не само Горки, Маяковски, Шолохов, Фадеев и др. в СССР, а у нас Хр. Смирненски, Никола Вапцаров и др., но и всеки що годе значителен социалистическо-реалистически писател представлява от себе си ярка човешка личност, което се отразява и в неговото художествено творчество, докато всевъзможните западни декаденти си приличат в огромното си мнозинство като две капки вода по своята безидейност, песимизъм, субективизъм, индивидуализъм, формализъм, абстракционизъм и, в края на краищата, мистицизъм.

Диалектиката тук се състои и в това, че не само мирогледът и художественият метод на социалистическо-реалистическите писатели, но и

)

техните многообразни национални и други стилове, както и техните още по-многообразни индивидуални почерци необходимо са и трябва да бъдат пронизани от социалистическата комунистическа партийност, необходимо служат и трябва да служат със своята възпитателно-действена и критическо-разобличителна функция на борбата между капитализма и комунизма, на победата на социалистическата революция и на социалистическото и комунистическото строителство.

Диалектиката се състои най-сетне и в това, че пакостите, които култът към личността в СССР и други социалистически страни нанесе на културата и литературата, не можаха да отменят и не отмениха общия победоносен ход напред на социалистическата революция и социалистическото строителство, на борческото и дълбоко оптимистично класово-партийно, народностно, общочовешко и индивидуално художествено и културно творчество. Самият факт, че именно ленинската КПСС в лицето на своя централен комитет начело с творческия марксист-ленинец Н. С. Хрушчов изгори и изгаря с нажежено желязо всички и всякакви прояви и рецидиви на култа към личността, е най-доброто доказателство за силата, ролята и значението именно на правилно разбраната и последователно прилагана партийност на социалистическо-реалистическата литература и изкуство.

Твърдения като това на словенския писател Видмар, който защищава неутралитета на социалистическата държава и на партията по въпросите на културата и литературата, както и опитите на други някои автори и политически дейци, като разобличения напр. Шепилов, да подчертават казаното от Ленин за голямото значение на индивидуалността в художественото творчество, а да забравят или да отричат основното в Лениновата статия, т. е. партийността на литературата, бяха разобличени съкрушително от самото развитие на литературата и изкуството както в Съветския съюз, така и във всички останали социалистически страни, в това число и НРБ.

Комунистическата партия, като е и трябва да бъде ръководеща, направляваща и вдъхновяваща сила в цялата революционна и съзидателно-творческа дейност на работническите и широките народни маси, не само не отрича, а, тъкмо обратно, предполага и изисква от социалистическо-реалистическите автори, следователно и от техните читатели, да проявяват върху основата на общия и единен мироглед и художествен метод все по-голямо разнообразие както в своите стилове, така и в своите индивидуални почерци. Никога в историята на човешката литература и изкуство правото на индивида-творец не е било така основно, всестранно и последователно докрай защищавано и обезпечавано, както в социалистическото и комунистическото общество, и то именно при ръководещата, направляваща и вдъхновяваща дейност на комунистическите партии, а оттук и на социалистическата държава.

Това ще ни стане още по-ясно, като се спрем по-специално, но все така принципно и в най-общи черти, на въпроса за същността на социалистическо-реалистическия метод и неговото значение за социалистическо-реалистическото изкуство.

Посветените на въпроса за партийността на литературата научни сесии, които се устройват у нас, в Съветския съюз и в другите социалистически страни, както и цялата монографическа литература, студии, статии, лекционни курсове и пр., свидетелствуват, че като се тръгне от който и да било специален въпрос на изкуството и естетиката, неизбежно се стига до въпроса за тяхната партийност. И обратно, като се говори или пише за партийността на изкуството и естетиката, неизбежно се стига до всички въпроси, които засягат същностната специфика, роля и значение на нашето съвременно изкуство и естетика.

Това се видя също и от докладите и изказванията на устроената от Съюза на българските писатели юбилейна сесия, посветена на партийността на българската литература от 9. IX. 1944 насам. На тази сесия се повдигнаха въпросите напр. за партийността и народността на изкуството, за индивидуалността и общочовечността, за новаторството в художественото творчество, за съвременността на художественото съдържание и форма, за мирогледа и художествения метод, за реализма и романтизма, за догматизма и ревизионизма в естетиката и изкуството, за утвърдителното и критическо начало в художественото отражение на действителността, за великия оптимизъм на нашата литература и изкуство и песимизма на съвременното буржоазно-декадентско изкуство и естетика и пр.

Всички тези въпроси наистина са в определен смисъл и степен свързани, не могат да не бъдат свързани с въпроса за партийността на литературата и изкуството изобщо. И не е случайно, че в настоящата книжка на „Литературна мисъл“ на много от тези въпроси са посветени отделни статии и други материали, които в своята съвкупност допринасят за по-цялостното, по-точно, по-плодотворно изясняване на интересуващия ни тук въпрос за партийността на литературата и изкуството.

Понеже е невъзможно в една статия да бъдат поставени и осветлени всички тези и редица още подобни въпроси, като напр. въпросът за отношението между литературна теория и история, между естетика и художествена критика и др., ще си позволим да се спрем тук все така принципно и в най-общи черти само върху някои въпроси, които според нас имат принципно и особено важно значение за правилната марксистко-ленинска по-нататъшна разработка на учението за партийността на литературата и изкуството.

Първото, което смятаме за нужно да отбележим в случая, е, че когато говорим за отношението между нашата философия и нашата литература (изкуство), не винаги си даваме точна сметка, че както философията, така и изкуството не са нито само система от особени идеи, нито само метод, а диалектическо единство от система и метод, по който тези идеи се пораждат, изменят и развиват по-нататък. Това значи, че на различието между научния, в това число философския метод, и художествения метод съответствува, не може да не съответствува също така и определено различие между научната (философската) и художествената система от идеи, разбирани винаги съгласно Лениновото определение като „с у б е к т и в н и о б р а з и н а о б е к т и в н о-р е а л н и т е н е щ а.“

С други думи, ленинската теория на отражението като най-дълбока основа на материалистическата теория на познанието (а всяко изкуство, без да бъде само и единствено познание, винаги е също така и познание) запазва своето пълно, принципно значение и когато става дума за марксистко-ленинската философия, и когато става дума за социалистическо-реалистическата литература.

Под прикритието на борба срещу „гносеологизма“ всевъзможните „критици“ и ревизионисти на марксистко-ленинската философия и естетика неведнъж са се опитвали да лишат изкуството от всяко и всякакво познавателно значение и по този начин да го превърнат в чисто субективистическо, индивидуалистическо и в края на краищата мистическо „творчество“. Че изкуството е творчество — в това няма и не може да има никакво съмнение. Няма и не може да има също никакво съмнение, че изкуството си има своя същностна специфика, с която то се различава както от философията и всички други науки, така и от всички останали обществени идеологически, надстроечни явления — морал, възпитание, право и пр. Разкриването обаче на тази специфика в никой случай не може да бъде правилно осъществено, щом художествените идеи и изобщо изкуството се разглеждат само и изключително като някаква чисто субективистична, чисто индивидуалистична, чисто емоционална „творческа“ проява на човека.

Всяка човешка идея, именно като човешка, носи характер и значение на нещо субективно. Но субективност не значи субективизъм и тя не отрича, а предполага характера и значението на всеки познавателен образ като повече или по-малко адекватна истина за обективно-реалните неща и явления.

Без този обективен познавателен характер и значение на изкуството то не би имало никакво идеологично-действено значение; също така както без художествената специфика на изкуството то би престанало да бъде изкуство и би се оказало ненужно за човека и за обществото, като бъде заместено от останалите обществени идеологически дейности на човека.

Във връзка с това правилно е да си спомним именно тук казаното от Ленин в „Материализъм и емпириокритицизъм“ срещу прагматизма, според който истина е онова, което е полезно (за съвременната буржоазия, разбира се). Ленин доказа против прагматизма, че не защото истината е полезна, тя е обективно-вярно отражение на действителността, а тъкмо обратно, защото е обективно-вярно отражение на действителността, истината може да бъде полезна на революционната прогресивна класа и нейната партия. С други думи, тъкмо защото партията търси и постига обективната истина, тя е партия на прогресивната работническа класа и като такава именно може и трябва да влиза в ролята си на върховен ръководител и двигател на цялата политическа, стопанска и културна, а следователно и худо-

жествена дейност на работническата класа и ръководените от нея широки народни маси — а не обратно, както се получава у прагматиците.

Това пък ще рече, че обективната истина, правдивостта, съответствието на художествените образи с действителността е една от основните черти или закономерности на социалистическо-реалистическото партийно изкуство и литература.

Това ще рече също, че всяко художествено произведение в един или друг смисъл и степен представлява и трябва да представлява от себе си правдиво субективно отражение на обективно-реалната обществена действителност, на обективно-реалния обществено-исторически живот на човека. Същевременно обаче изкуството, подобно на философията и на всяка научна теория, е не само единство от повече или по-малко обективно-верни, правдиви идеи — субективни образи на обективните неща, но и метод на тяхната поява, изменение и по-нататъшно развитие. А всеки метод, в това число и художественият метод, е субективно отражение на обективно-реалните закономерности на появата, движението и развитието на обективно-реалните неща и явления. Методът отразява именно процеса на тяхната поява, изменение и по-нататъшно развитие, докато научната или художествена система от идеи -образи на обективно-реалните неща отразява тяхното обективно-реално, повече или по-малко установено и трайно единство или съвкупност. Точно както природната и обществената действителност са едновременно единство или съвкупност от повече или по-малко установени и трайни неща и явления, така също и научната и по-специално философската и художествената системи са съвкупности или единства от повече или по-малко установени и трайни идеи — субективни образи на обективно-реалните неща.

Методът, бил той научен или художествен, е закон на появата, изменението и по-нататъшното развитие на даденните в научните или художествени системи идеи-образи, а не на самите обективно-реални неща и явления. В природната и в обществената материална действителност няма нито идеи, нито методи, а има само обективно-реални неща и обективно-реални природни и обществени закономерности. Те се превръщат в научни или художествени системи и методи, само когато и доколкото се отражават в човешкото съзнание*, което по самата си най-дълбока природа е обществено съзнание.

В своите „Философски тетрадки“, разработвайки критически и творчески Хегеловата идея за метода, Ленин подчертава, че човек иска не само обективно-вярно да познае природната и обществената действителност, но и да я измени, да я пресътвори съобразно със своите задачи или цели, които пък са по самата си най-дълбока същност обществено-исторически определени.

По този начин във всеки метод, бил той научен или художествен, се проявява самата действителна и най-дълбока природа на човека като

съвкупност от обществени отношения, които от своя страна при класово разделените общества необходимо придобиват определен класов характер и значение.

Това особено ясно се вижда в случая със социалистическо-реалистическия художествен метод. Той служи в ръцете на художника, на класата, на партията, на народа и на цялото прогресивно човечество не само като средство за правилно познание на обществената действителност и пречупваща се през нея природна действителност, но и за нейното по-нататъшно изменение или пресъздаване по пътя на социализма и комунизма.

В това отношение комунистическата партия отново и отново изпъква пред нас като върховна ръководна, направляваща и вдъхновяваща сила. И затова именно дълбоката и действена партийност на нашата литература и изкуство виждаме да се проявява и в самото определение, в самата същина, роля и значение на художествения метод, но, разбира се, при присъщата на изкуството специфика.

А от самия характер и значение на художествения метод следва, че той е и не може да не бъде общ за всички социалистическо-реалистически писатели и художници, които обаче същевременно не могат да не го прилагат конкретно и целенасочено в своето художествено творчество при многообразните национални и други особени условия и при още по-многообразните лични или индивидуални черти, емоционални преживявания, художествени школовки и пр. на отделните художествени творци (респ. читатели, зрители, слушатели).

У всички без изключение *социалистическо-реалистически* писатели и художници методът е общ, един и единен, но той се проявява в разнообразни стилове и в още по-разнообразни индивидуални почерци. А това ще рече, че партийността на нашата литература и изкуство не само не отрича, а с логическа и историческа необходимост предполага и изисква, щото художествените творци (респ. читателите и пр.) да проявяват в най-висша степен творческа инициатива и свобода, да избягват всяка схема, догма, шаблон и същевременно всеки субективизъм, индивидуализъм и в края на краищата мистицизъм.

Най-сигурното средство пък за постигането на това е авторите да имат ясно мирогледно съзнание, да бъдат най-тясно, най-действено свързани със своя народ, класа, партия, да признават положителното литературно наследство на своя народ и на цялото човечество, но да не робуват на него, а да го развиват критически и творчески върху основата на новите обществено-исторически задачи, тенденции и възможности по пътя на развитието на чове-

чеството от капитализма към социализма и комунизма.

Същевременно това слизане сред народа, свързване с народа, наблюдаване и отразяване самия живот на народа, за да бъдат наистина плодотворни, не трябва да бъдат чисто емпирични, чисто емоционални и пр. Никога и никъде нито КПСС и Н. С. Хрушчов, нито БКП и Т. Живков, като препоръчват литературата и изкуството да се свързват все по-тясно с живота, писателите и художниците да слизат все по-дълбоко сред народа, не са препоръчвали да става това по пътя на чистия емпиризъм и грубия практицизъм. Писателите и художниците, свързвайки се все по-тясно с живота, слизайки все по-дълбоко сред самия народ, трябва винаги да имат в ръцете си компаса на марксистко-ленинския мироглед и метод, както и на основните принципни и политически указания на партията.

Марксистко-ленинската мирогледна теория и метод, които са основната теоретическа предпоставка за правилното поставяне и решаване на всички политически, стопански и други задачи, не могат да не бъдат също такава предпоставка и за художественото творчество на нашите писатели и художници. Това логически и исторически следва и от факта, че в самата същностна специфика на социалистическо-реалистическата литература и изкуство влизат като необходима съставна част марксистко-ленинският мироглед и марксистко ленинският диалектически метод на усвоение (познание и изменение) на обществената и природна действителност. Емоционалната страна на изкуството, неговата дълбока индивидуалност, неговите естетически закони и задачи, взети сами по себе си и сами за себе си, още не дават истинската цялостна специфика на изкуството, която се получава само тогава, когато всичко това е свързано дълбоко диалектически с основните марксистко-ленински мирогледни идеи и метод, а оттук и с основните революционни и строителни задачи на народа, класата и партията.

Разкъсването на това диалектическо единство води или към догматизъм, раповщина и вулгарен социологизъм, или към субективизъм, индивидуализъм и ревизия на марксизма и марксистката естетика, а оттук и на социалистическо-реалистическото изкуство, което също не може да не бъде обективно-вярно познание, не може да не бъде обективна правда за действителността. Правдата на изкуството е правда като всяка правда и в това отношение то не се различава по същество от философията, етиката, педагогиката и други идеологически обществени явления. Същевременно обаче правдата на изкуството е именно художествена правда или, както пишещият тези редове неведнъж е подчертавал в своите изследвания, тя е *правда-красота* или, все същото, *красота-правда*. И по това именно изкуството се различава от философията и другите идеологически надстроечни явления, като същевременно заедно с тях и подръковод-

ството на партията служи на общата, една и единна историческа цел — осъществяване на комунизма и превъзпитанието на човека в духа на комунизма, създаването на хора, годни да построят комунистическото общество и достойни да живеят в него като негови пълноправни членове.

А във връзка с всичко това става ясно, че социалистическо-реалистическата литература и изкуство не са паднали на готово от небето, не са резултат на някакъв си абсолютен и метафизически скок; че те са продължение на всичко положително в миналата и настояща човешка литература и изкуство, но това положително се възприема критически и разработва творчески по-нататък върху качествено нова, принципно нова обществено-историческа основа.

Нов е преди всичко самият предмет или обект на социалистическо-реалистическото изкуство, а именно общественото битие и революционните борби на работническата класа преди революцията и строителството на социализма и комунизма след революцията.

Нов е и самият субект-творец на изкуството (респ. читател, слушател, зрител и др.), тъй като нова е и самата съвкупност от обществени отношения, която лежи дълбоко в природата на тоя нов субект-творец.

Нови са идеалите, задачите, тенденциите, чувствата, емоциите, вкусовете, реалните възможности и пр. на социалистическия човек; ново е неговото възпитание — училищно и обществено; нови са средствата и начините за революционно и творческо преобразование на действителността; най-сетне нов е и фактът, че за пръв път в историята на човечеството човекът овладява обективните закони на обществената и природна действителност и по този начин се осъществява великият скок от необходимостта към свободата, за който бе писал още Фридрих Енгелс.

Ново е и това, че нашият реализъм е не само, не просто реализъм, нито просто критически реализъм, а именно социалистически реализъм. И тъкмо защото е социалистически, а не просто реализъм, той е насочен не само към настоящето, а през неговата призма и към миналото, но и към бъдещето. Социалистически-реалистическият реализъм по новому съчетава в себе си реализма с определени елементи или моменти от социалистическа романтика, без обаче самият той в своята същност и цялостност да се превръща в романтизъм.

Понеже в книжка V—1959 г. на сп. „Литературна мисъл“ пишещият тези редове посвети специална статия на въпроса за отношението между реализма и романтизма, няма сега да се спираме по-подробно на този въпрос. Ще добавим само следното.

Доколкото някои съвременни прогресивни романтици желаят да служат с изкуството си на мира, демокрацията и социализма, на комунизма и на новия, комунистическия човек, те срещат безусловно положително отношение както от страна на партията, така и от страна на цялата наша културна общественост. Доколкото обаче на тях им липсва именно со-

циалистическа реалистичност, като създават своите произведения и рисуват своите герои по метода на романтизма, ясно е, че те не са способни да ни дадат цялата, пълнокръвна и революционно-действена правда нито за сегашната и миналата, нито за бъдещата действителност. Поради това именно, без да отричаме известни техни възможности и заслуги, ние твърдим, че нашият общ и единен, логически и исторически обусловен метод е социалистическо-реалистическият метод, който може и трябва да съдържа в себе си елементи или моменти от социалистическа романтика, но в никой случай не може да бъде съчетание от реализъм и романтизъм.

Неведнаж е доказвано в нашата литература, че ние признаваме субективността на изкуството, но не и субективизма, признаваме неговата идейност, но не и идеализма, признаваме формата, но не и формализма, признаваме индивидуалността, но не и индивидуализма и т. н. Същото имаме и в случая с романтизма. Ние признаваме, че в нашето изкуство може да има елементи или моменти на романтичност (на романтика), но не можем да си представим съчетанието на реализма с романтизма, както не можем да си представим съчетанието на материализма с идеализма в нашата философия. Това са принципно различни неща и неразграничаването им в случая води в края на краищата към подценяване и отричане на самата най-дълбока същност, роля и значение на социалистическо-реалистическото изкуство като такова, а следователно и на неговата партийност, която е немислима, щом не се стои върху основата на обществено-историческия реалистически и социалистически принцип на нашата нова литература и изкуство.

Най-сетне, също така от факта, че общият социалистическо-реалистически метод се конкретизира в разнообразни стилове и в още по-разнообразни индивидуални почерци, ни най-малко не следва нито логически, нито исторически, че понятията художествен стил и художествен индивидуален почерк са и трябва да бъдат откъснати от понятието за партийността на литературата и изкуството и да му бъдат принципно противопоставени. Целият въпрос се състои в това, че в най-дълбоката си природа всяка комунистическа личност-творец се оказва съвкупност от конкретно определени обществени отношения или, което е все същото, носи дълбоко в себе си природата, задачите, тенденциите на своя народ, на своята класа, а оттук и на своята революционна партия, взета като върховна организаторка, вдъхновителка и ръководителка на цялото движение напред от капитализма към социализма и комунизма. Целият въпрос се състои в това, че социалистическо-реалистическото изкуство не е само или просто творчество изобщо, а е именно социалистическо и реалистическо, т. е. художествено-правдиво и художествено-действено, т. е. социалистически *партийно художествено творчество.*

Същото по принцип важи и за националните особености. Ние всички говорим, че нашето изкуство е национално по форма, социалистическо по съдържание. Но ние знаем също така, че нашите нации не са вече нации от буржоазен тип, а нации от со-

циалистически тип, които съществуват и се развиват при наличието на диктатурата на работническата класа в съюз с трудещите се и при комунистическата обща и културна политика на социалистическата държава. И тъкмо поради това националните различия, подобно на индивидуалните, не отричат, а предполагат и изискват единството на историческите цели, а оттук, в края на краищата, и ръководната роля на комунистическата партия.

*

Върху основата на всичко казано до тук можем да заключим, че партийността на социалистическо-реалистическата литература и изкуство изобщо е наистина един от основните, най-важните, най-съществените принципи на нашата литература и изкуство и че всяко и всякакво отклонение от този принцип, всяко и всякакво негово подценяване или отричане водят направо към ревизионизъм, т. е. към отричане на самата природа, задачи и перспективи на социалистическо-реалистическата литература и изкуство, които са последната дума на общото литературно и художествено развитие на всечовешката художествена творческа мисъл.

И тъкмо поради това сега, когато нашият народ, нашите писатели и всички хора на изкуството заедно с цялото прогресивно човечество честват 90-годишнината от рождението на великия Ленин, ние неизбежно се връщаме, не можем да не се връщаме постоянно към неговото гениално учение за партийността на литературата и изкуството изобщо, учение, което той ни завеща с класическите си работи, посветени на този въпрос, и с което той постави гранитните основи както на цялата марксистко-ленинска естетика, литературна теория, история и критика, така и на литературната и изобщо на художествената политика на комунистическата партия и социалистическата държава.

Правилно да усвояваме и творчески да разработваме по-нататък гениалните идеи на Ленин за партийността на литературата и изкуството — това е най-добрият начин да честваме наистина достойно славната 90-годишнина от рождението му, която се чествува с дълбок ентусиазъм и велика признателност от цялото прогресивно човечество и от всички социалистически народи начело със съветския народ и неговата ленинска КПСС.

☆

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

ЗА НЯКОИ СТРАНИ НА ХАРАКТЕРНАТА ПОДРОБНОСТ В ПРОЗАТА

Въпросът за характерната подробност се намира във връзка с почти всички важни проблеми на литературното творчество и, разбира се, в значителна степен с проблема за сбитостта в прозата, за сгъстената, синтетична проза.

Ненужно е да подчертаваме, че подробността, която оживява случката, събитието, характера, която ги индивидуализира, но същевременно типизира, е в основата на онова, което отделя реализма както от натурализма, така от схематизма и опростителството в различните им видове.

Известно е, че белетристът, изправен пред живота, който трябва да пресътвори, най-напред се сблъква с огромен брой подробности. В многообразието на човешките действия, в многобагрието на тоновете, които изпълват атмосферата, в плетеницата на човешките изживявания писателят би трябвало да се ориентира и да ги пресъздаде в своето произведение. Ние знаем колко е сложна действителността както в голямото, безкрайното, така и в малкото, в откъса, дори в микроскопическото. В един къс пролетна трева има толкова много живот и багри и смисъл, че както е известно, древните японски художници са създали цяла школа за разкриване красотата и за оживяването на миниатюрното в природата.

Да не говорим за сложността, пред която би се изправил писателят, ако рече да пресъздаде в художествено произведение живота в един завод например. Дори само описанието на производствените процеси, на обстановката, в която протича ежедневието на работниците, биха го затруднили със своята сложност. А когато дойде въпрос до хората, до човешката душа — истинската задача на белетриста — тогава несъмнено сложността става много по-голяма: кои работници ще избере за свои прототипове, кои техни качества са най-типични, същевременно как тези типични качества биха могли да се индивидуализират и пр. Изобщо — всяка действителност, голяма или малка, е изплетена от подробности.

Намерил се всред многообразието на тези хиляди комбинации от подробности пред белетриста се изправят съвсем грубо очертани няколко възможности: или да описва всичко, което вижда — грижливо, внимателно. И тогава ще се появи дълга редица от снимки, някои от тях добре направени, но снимки, които въздействуват предимно със студенината на серийната фотография. Страниците ще нарастват, колите ще се увеличават, томовете ще се трупат, но изкуството ще се изплъзва.

У автора може да има съзнание, че добросъвестно изпълнява своя дълг и все пак художествена творба няма да се получи.

Разбира се, за да се видят и най-малките подробности, необходимо е писателят да притежава остро око, „микроскопическо зрение“, както се изразява Константин Паустовски в неговата „Златна роза“. Джойс например в известния роман „Одисей“ се развлича в правенето на такива най-подробни описания на обикновени явления в живота на главния му герой и неговата жена. (Авторът противопоставя дребнавостта на това ежедневие на величието в живота на древните).

Друга възможност за писателя, изправен пред сложните комбинации от подробности, е да ги избягва, да вижда нещата в най-общ аспект. Тогава конкретният образ ще се изгуби. Когато авторът не познава дадена действителност или няма конкретен представно-емоционален образ за нея, или пък работи по предварително очертани схеми, той не може да почувствува и предаде индивидуалната същност не само на хората, но и на предметите.

Най-важният случай е, когато писателят изобщо не съумява да открива характерната подробност, която може да индивидуализира случката и събитието. И тук е голямата сложност: коя е характерна подробност; коя подробност оживява и коя замъглява авторовата мисъл. Какви и колко подробности са необходими, за да придадат цвят на образа, да очертаят ръбовете на характера. Защото не е важно само подробностите да бъдат добросъвестно събрани, но и творчески подбрани.

Въпросът за характерната подробност всъщност лежи в основата на литературното творчество. Тургенев (в писмо до Г. Флобер — „Русские писатели о литературном труде“, том 2) пише: „Това се отнася за живописта, както се отнася за литературата и всяко изкуство: този, който слага всички подробности, пропада; трябва да можеш да намираш само характерната подробност. В това единствено се състои талантът. И даже това, което се нарича творчество.“ И по-долу Тургенев добавя (за Шекспир): „Ако той е реалист по правдивостта на подробностите, то той е велик художник по техния подбор.“

Преди да разгледаме въпроса за характерната подробност с оглед на нашата задача, би трябвало да се спрем на един друг въпрос.

Хегел, в своите размишления върху „Илиадата“ и „Одисеята“ намира, че в Омировия епос описанията на физическите предмети, колкото подробни и стилизирани да са, не пречат на ритъма и жизнеността на поемите. А описателното писане в съвременната литература дразни като натрупано и безжизнено. Хегел намира, че важна причина за това е индустриалната революция и разделението на труда, които са отчуждили хората от материалния свят.

Тази идея в известна степен е повлияла на Маркс и Енгелс. В споровете им с Ласал, както и при проблема за Балзак, те стигат до възгледа, че наред с други обстоятелства и това отчуждаване и специализиране е една от причините за отмирането на натурализма.

Както знаем, в известната формула на Енгелс за типа се говори и за типичните обстоятелства. Тези типични обстоятелства несъмнено се отбелязват и с типичните подробности.

В своите писма и разговори с Флобер Тургенев често е повтарял, че не обича Зола: „Нещастието на Зола е, че не е чел Шекспир.“ Великият руски писател употребява тази фраза в смисъл, че на Зола липсва поетичен поглед. И във връзка с това, че той твърде често не умее

да намира характерната подробност. Защото между другото поетичният поглед, въображението са врагове на описателството. Те подпомагат възможностите за обобщение, дават колорит на подробностите.

Ако Тургенев познаваше по-добре Балзак, щеше да забележи, че при него най-ясно личи тази способност за обобщаване, за типизиране, за намиране на характерната подробност. Или, ако употребим условно терминологията на самия Тургенев, бихме казали: „Балзак е чел Шекспир." (Въпреки че и у Балзак, особено в ранните му работи, има много подробности, но затова пък „Евгения Гранде", „Дядо Горио", „Полковник Шабер" и др. са крайно пестеливи творби).

Именно на Балзак спря погледа си Енгелс и написа своите забележителни мисли за реализма като способност за типизация, като „дълбоко дишаща икономия".[1]

*

Както се вижда, проблемът за характерната подробност е действително измежду основните проблеми на реалистичното творчество. Ние ще се спрем на него с оглед на другия интересуващ ни въпрос — за сбитостта в прозата и за това, което се нарича „подтекст".

Не ще разглеждаме подробно въпроса за типичното и индивидуалното и защо подробностите в „Одисей" на Омир не дразнят, а подробностите в „Одисей" на Джойс твърде скоро доскучават на читателя. Или защо еднакво силно въздействуват естетически храмовете на древните гърци със своята съвършена простота и средновековните катедрали със своята сложна хармония — въпрос, който е вълнувал Роден.

Мисълта на Хегел за подробностите и разделението на труда при капитализма ни интересува не само с оглед откъсването на човека от природата и създаването на тясна специализация. За нас по-важно е, че със създаването на ограничени специалисти изчезват хармоничните всестранно развити личности, така добре познати от класическата древност или Ренесанса. Но още по-важно е, че с разделението на труда в капиталистическото общество и откъсването на човека от природата, всъщност постепенно се губи неговият цялостен поглед върху нещата и явленията. А заедно с това се губи и възможността му да преодолява подробностите, да обобщава. Това са двете страни на този проблем. Защото ние виждаме как в своето естествено развитие механизацията и автоматизацията в буржоазния Запад стесняват „широкия поглед". А „широкият поглед" — това е всъщност погледа на писателя, на твореца. . . Защото само „микроскопическото зрение" в никакъв случай не е достатъчно. Това е една от причините, че нито един от учениците и следовниците на Джойс не можа да създаде силна творба.

Въпросът за цялостния поглед върху нещата и явленията е в най-пряка връзка с правилния подбор и поставяне на подробностите. Той пък е свързан с въпроса за наблюдението на действителността и всички проблеми, от които зависи.

Една от причините за описателството е неспособността да се обхванат подробностите като части от цялото. Следователно — неспособността да се обхване цялото явление или характер или дори цялостният дух на живота в един завод, кооперативно стопанство, социалистически строеж.

---

[1] Ние употребяваме понятията натурализъм и реализъм в смисъл на Енгелсовото разбиране.

А за да се обхване явлението като цяло, наред с другото е необходимо да се проникне дълбоко в неговата същност. Подробностите имат само дотолкова значение, доколкото разкриват цялото. Те са за това, за да разкриват цялото. Във всяка подробност трябва да блести цялото. Неспособността за обхващане на цялото се изразява или в описателство, в претрупаност от подробности или в невъзможност за подбиране на подробностите. Защото често неговите контури са прикрити именно от подробностите. И писателят тръгва към подробностите — те бият на очи, те най-лесно се възприемат. Преди да е обхванал цялостния живот в завода, който се разкрива само чрез хората, той ще види малките производствени процеси, начините на работа. Преди да е обхванал цялостно един характер, в който има много качества, но едно централно, „около което се групират останалите, като къщите на селото около камбанарията“ — както казва Сен Бьов, той ще види само подробностите в характера. И затова в някои от романите за нашето строителство, да кажем „Завод 17“ на Никола Маринов, има толкова много подробности, толкова много е написано за производствения процес, който сам по себе си не е обект на изкуството, но заедно с хората се е изгубил и духът на нашето време. Една от слабостите в книгите на производствена тематика на Кръстю Белев или на Иван Мартинов е, че често съдбата на хората се разтваря в обилието на фактите. Събитията и машините сякаш затрупват образите на героите.

До натурализъм обикновено се идва поради липса на наблюдения и впечатления. Когато писателят няма емоционално образна представа за онова, което трябва да пресъздаде, той го описва. А това ще каже — той му натрупва пласт след пласт различни белези. Той е принуден да описва, а не да изобразява. Може да се изобразява само тогава, когато цялото живее в съзнанието на твореца. Без богатство от наблюдения и впечатления винаги се идва до описателството.

Но до описателство и натурализъм понякога се идва и когато има прекалено обилие на наблюдения и впечатления. Когато те са толкова много, че не могат да се обединят. Губи се голямото и важното. И тогава писателят описва една по-една подробностите или фактите и все пак образ не се появява. Авторът не се домогва до изобразяването. Защото има голяма разлика между подробностите в живота и подробностите в изкуството. Последните са подбрани. Голите факти от поведението на героя сами по себе си не са достатъчни за изграждането на характер. Затъването в многообразието на подробностите е във връзка именно с неспособността за обхващане на цялото, а оттам и за откриване на важното, същественото в наблюдавания обект. То води към повърхностност. Неважните, незначителните подробности лежат на повърхността. Надникнем ли дълбоко, ще открием единството. Това го е забелязъл още Спиноза: „Чудовищната сложност на фактите се губи в рядкото спокойствие на дълбините“. Колкото повече се навлиза вътре в самата същност на действителността, толкова повече се чувствува единството. Известна е обусловеността между същността и явлението. Проникването в действителността — това значи разкриване на причините, от които се появява многобагреният губер на подробностите. При остра наблюдателност и ярка впечатлителност на писателя и при целенасоченост на неговите наблюдения, мисълта му ще може да се задълбочава „от явленията към същността, от същността тъй да се каже

от първи разряд, към същността от втори разряд и т. н. безкрай“ — както се изразява Ленин.

Какво значи описателство: плъзгане по повърхността на събитията, фактите, характерите. И естествено — получава се разлатост. Какво значи намиране на съществената подробност — надникване вътре, откриване на онова, което е важно както за цялото, така и за отделния момент. И това важно се изважда на преден план. Всички останали подробности логически отпадат. И се получава сбитост. Разлатостта по начало е плитка. И обратно: сбитостта е дълбока. Малко се вижда, но много е скритото под неговата обвивка. Сбито може да пише, както ще видим и по-нататък, този, който надниква вътре, който съумява „да задълбочава от явлението към същността“. И той ще знае да открива важната подробност, художествения детайл. Да си припомним например как са нарисувани Каблешков или Бенковски в „Записките“ на Захари Стоянов. Писателят ни показва само някои подробности, нахвърля ги смело със сигурна ръка, а ето че пред нас се откроява характерът — цялостен, плътен, ярък. Когато рисува клането в Батак от башибозушката орда, летописецът не прави дълги описания. Той се спира само на две подробности: на звука, който се чува, когато излизат ятаганите от ножниците. И как изглеждат тези ятагани в момента преди сечта. Тук имаме едно широко табло, една драматична и силна картина. Но писателят не я описва. Звънът на ятаганите е достатъчен. Този страшен звън ни предава правдиво ужаса и не само ни предава, но кара и нас да настръхваме от същия ужас, който са изпитали беззащитните жертви, когато са го чули в тишината преди клането.

Но ето — появяват се ятаганите — блясват на слънцето „като ледена гора“. Повече няма нужда да се говори. В това сравнение е предадено цялото психологическо състояние на обречените: ужасът вече не е достатъчен. Появява се и смразяването, онова вледеняване, което ги е обзело от ненадейното бляскане на ятаганите. И колко студен е този блясък — тъкмо като блясъка на лед. И колко точно е сравнението: ятаганите са много, цяла гора. Но не весела, свежа, зелена, а студена, смразяваща, със сухия блясък на леда.

Без един общ поглед върху цялостната картина не би могло да се създаде такава майсторска творба. Две черти, два смели замаха на четката и ние добиваме не само сетивно зрителна представа, но и емоционално-драматична. Тук характерните подробности заместват десетки страници описания. И не само заместват — въздействуват много по-силно. Защото въздействието на сгъстеността е винаги по-силно. Това е все едно с юмрук да удряш върху съзнанието на читателя, а не с разтворена ръка. Тогава ще го разтърсиш, ще му внушиш на сила това, което желаеш. Така, както постъпва и Захари Стоянов.

И второ — подробностите тук не са взети от повърхността, не са някакви цветни детайли, а са измъкнати от самите недра, от драматичната атмосфера на събитието.

*

Способността за надникване дълбоко в характерите, в явленията, за да се разкрият там скритите подробности, онези, които заместват пъстрата яркост на повърхностните впечатления, несъмнено зависи от много обстоятелства и причини. Една от важните е многократността на

наблюденията. Когато се видят много подобни неща, тогава ще се разкрие и общото в тях. Онова, което на пръв поглед не се забелязва. Тогава ще се съзре подробността, която колкото и незначителна да е нагледа, може не само да индивидуализира, но да бъде характерна за случката или събитието. Когато се познава общото, постоянното,трайното, тогава подробността ще изхожда от това общо и същевременно ще бъде различна, съответствуваща на конкретния случай и момент.

У Балзак например често се срещат подобни обобщения: „Ръцете му се разтреперяха така, както треперят ръцете на старите скъперници, когато зърнат злато“ („Дядо Горио“). Или у Мопасан: „Той вървеше. . . с тази донякъде разлюляна походка на кавалеристите, която много напомня за победител, когато са в униформа, но е много обикновена под редингот“, („Легло № 29“), Или: „С тежката уморена походка на раздавач“ („Престъплението на Дядо Бонифаци“).

Тук имаме подробност, която индивидуализира, но чрез нея се идва и до обобщението. Ако писателят не бе наблюдавал много бивши военни от армията или походката на много раздавачи, или пък алчната похотливост в ръцете на старите скъперници, той не би успял да обобщи. Той може би щеше да се спре на друга подробност, на друг детайл, а не на онзи, който е характерен за цяла група хора и същевременно индивидуализира преживяването на героя.

Ето в този смисъл говорим за продължителност на наблюденията. В този смисъл говорим за подробност, която макар и външна, разкрива цялата същност на героя и на средата, от която произлиза той. Например у „Ана Каренина“ има такъв детайл: когато Каренин, дълбоко развълнуван, разправя на адвоката за мъката си, последният лови мухи. С тази подробност е подчертано студеното професионално равнодушие на много адвокати, които стоят безчувствени пред личните трагедии на своите клиенти. Или у „Война и мир“ Лев Толстой кара Берг да целува жена си и същевременно да поправя подгънатия килим. Тук е показана парвенюшката същност на героя, от една страна, а от друга — че у парвенюто чувствителността се губи затисната от основната страст: да прилича на аристократ.

Когато подробностите се взимат направо от действителността, без да се подбират, те не само че пречат на индивидуализацията на героя, но още повече — на неговата типизация. Ето какви портрети прави на някои свои герои Боян Болгар в новия си роман „Само една крачка“: „Той беше коремест, имаше издадена напред долна челюст и не можеше да изговаря добре щ-то“ (стр. 93). На същата страница — друг герой: „А един, който лежеше на ребро върху одъра с лице към стената и не беше проявил никакво любопитство, се извърна, почеса се по носа, дебел, сплескан нос със сини жилки по него.“ На стр. 94 друг герой: „Лицето му беше дълго, сухо, с изпъкнали очи и пликове под тях, слепени устни и издадена брада“. И пр.

Такива подробности не само не разкриват вътрешната същност на героя, но дори не дават неговата външна характеристика. А какво би било, ако трябваше да се предаде сложно психическо състояние! Тук подробностите трябва да бъдат най-точни, подбрани и поставени със сигурна ръка.

В „Обикновени хора“ на Г. Караславов (том I, стр. 305, II издание) има нарисувана среща между двама млади, които имат много да си кажат, а всъщност не съумяват да си кажат нищо. Но талантли-

вият писател е предал психологическото изживяване само в няколко реда с помощта на подробности, които са характерни и за момента, и за психиката на героите, но заедно с това и за хиляди подобни срещи на влюбени младежи:

„Той заприказва за това, че зимата вече дойде и че скоро силни студове ще сковат всичко. Спомена, че в Швейцария било много студено и щом Станка от немай-къде го запита защо е толкова студено, той започна да ѝ разправя за тази страна всичко, което знаеше от учебниците по география. Но за онова, за което те така горещо искаха и се канеха да си поприказват, за него ред не дойде."

Г. Караславов е избегнал диалога, който понякога е леко средство за заобикаляне предаването на психологическите изживявания и е дал една конкретна подробност, която всъщност говори много: Тъкачев разправя за Швейцария. И разправя това, което знае от учебника. Той се вълнува, той има толкова неща да каже на Станка. Но как? Създала се е напрегнатост между двамата. Чувствата им бушуват, но те са оградени от тънките баражи на външните обстоятелства. И не могат да ги разбият. Затова Тъкачев разправя урока си за Швейцария, вместо да говори за любовта си. С тази подробност писателят е надникнал дълбоко в психологическия момент. Разкрил е една тънкост в изявата на чувствата при подобни обстоятелства, която е позната на всички влюбени.

И при Лев Толстой в „Ана Каренина" има среща между двама влюбени: момента, когато Ана Каренина се влюбва във Вронски. Тя още не си е дала сметка за това. Не го съзнава. И читателят също не знае и не си дава сметка. Но ето, Ана си припомня и непрекъснато повтаря в себе си: „Колко големи са ушите на моя мъж".

Великият писател казва само това. Но ние вече знаем, че Ана се влюбва, че Ана обича. Знаем също, че тя е честна, почтена, че не е изневерявала на своя съпруг. Че тя се мъчи да намери някакво оправдание в себе си за проникването на това ново и силно чувство. Че е развълнувана. Че нещо голямо става в душата ѝ. А всичко това се разкрива с една съвсем мъничка подробност.

Малката, скрита подробност, някоя извивка в речта, някой блясък в очите, някой трепет на устните или гласа може да разкрие както същността на характера, така и общото, типичното, да накара читателите да почувствуват, че това е така, че обикновеното в такива случаи „така става". Точно тази малка, скрита подробност ще вдъхне най-много живот, настроение, ще разкрие вътрешната същност на явлението. Понеже е подробност, тя е конкретна и придава конкретност на събитието. Тя не винаги ще се забележи и не от всекиго. Какъв детайл ще види, ще изтласка напред, ще подчертае зависи както от субекта-наблюдател, така и от обекта за наблюдение и пресъздаване. Но заедно с това зависи и от задачата на произведението, от общия план на творбата.

В едно от писмата си до младия Мопасан Густав Флобер пише: „Когато минавате край някой бакалин, седнал пред дюкяна си, край някой вратар, който пуши с дулата си, край някоя спирка на файтони, нарисувайте ми този бакалин и този вратар, позите им, покажете чрез майсторското изобразяване на физическата им външност основни черти на характера им, така че да не ги смесват с всеки друг бакалин или вратар. Покажете ми само чрез една дума, по какво впрегнатият

във файтона кон се отличава от петдесет други преди него и след него коне“.

Ето това значи: виждане с нов, с твой поглед: откриването на такава подробност, която хвърля нова светлина върху наблюдавания обект. Понякога такава подробност може веднага да се види. Но почесто тя е прикрита.

Не само всеки човек, всяко живо същество, но дори всяко растение, къща, предмет, с които си служим и които обичаме или мразим, са богати с такива малки подробности, които ги отличават от всички други. Тези подробности ни карат не само да ги отличаваме, но да ги обичаме или мразим. Те именно ни карат да различаваме нашето куче да кажем от всички кучета, да го обичаме за начина, по който свива ушите си, по който скимти или моли за храна, за умния му поглед и пр. Същото важи дори за някой предмет, за нашата къща, в която дълго живеем и всяко кътче от която сякаш носи частица от нашето съществувание, от нашата личност. Те стават годни за изкуството именно за това, че носят частица от нашата личност.

Подробностите, малките, едва видими детайли — това са обертоновете, най-нежните трепети от духовната атмосфера, която ни поставя в досег с действителността.

Тази подробност, която съживява и същевременно типизира, която замества всички други, често е най-грижливо скрита. Тя е „съкровена тайна“ не само за характерите, но и за случките, събитията. И трябва да се разкрие. Тя пък от своя страна ще разкрие много: и настроението на наблюдателя, и чувствата на героите, и техните вълнения, и атмосферата на случката и събитието.

Да вземем за пример сцената с обесването на Райко Вардарски от „Преспанските камбани“ на Димитър Талев (стр. 736 — 1 изд.):

„Когато излязоха на широкия площад, срещу тях се надигна глух, многоглас, неясен вик:

— А-а-а.

Вардарски захвърли цигарата с рязко движение. Изправи глава. Нататък се белееха гредите на бесилката. Широка пътека през площада между две живи стени водеше право към нея. Учителят вървеше нататък“.

Когато предава излизането на площада писателят би могъл да покаже развълнуваното море от хора, бляскалото слънце, разговорите на тези хора, техните погледи, изражението на лицата им. Или пък — да покаже официалните власти, гордите им стойки, пъстрите им униформи, блясъка на оръжието. Една картина, която дава възможност на живописеца да прояви своя талант. Да я отрупа с ярки и ефектни цветове.[1] Но писателят не се поддава на външните ефекти. Той ни кара да чуем само това „а-а-а“. Този вик на народа. Но той е достатъчен, за да почувствуваме и ние неговите вълнения, мъката му, чувството му за мъст.

А след това — от целия голям площад писателят ни кара да видим с очите на Райко Вардарски само гредите на бесилката. Те стоят пред погледа на осъдения. Нататък води неговият път.

И по надолу: „Вардарски се спря и приповдигна ръце да ги протегне, но пак ги отпусна.

---

[1] Ние не бихме отрекли и такова пищно описание, въпреки че много по-трудна е пестеливостта на израза.

Едва сега забеляза той колко тихо беше наоколо при толкова люде. Въведоха го под самата бесилка и заптиетата се отдръпнаха. Изправи се срещу него и пристъпи по-близо един от градските свещеници, дигнал в ръката си неголям, посребрен кръст. Вардарски бавно се прекръсти, приведе се и целуна кръста, който трепереше близо до лицето му, ведно с ръката на свещеника."

Писателят не предава психологическите изживявания на осъдения. И няма нужда да ги предава. Само на едно се спира той: на това, че Вардарски забелязва тишината наоколо. Ето тази тишина говори много за чувствата на хората. Дошла след вика „а-а-а" — тя всъщност вика по-силно със страшния вик на мълчанието. И след това, все така учудващо пестеливо, писателят ни показва как трепери кръстът пред лицето на Вардарски. С тази подробност е предадено цялото изживяване на свещеника, изживяването на всички българи, които са на големия площад. Трагическото въздействие тук е по-силно, че именно свещеникът трепери — длъжностно лице, свикнало на подобни сцени.

И така продължава това описание на обесването: пестеливо, сбито, но наситено с много драматизъм и художествено внушение. Подробностите са подбрани със знаеща ръка. Само няколко щрихи и картината израства пред нас. И не само пластично, но и емоционално.

Но ако си припомним как предава последната нощ преди обесването на Т. Кирков и другарите му Захари Стоянов в „Записките" ще видим как летописецът е съумял още по-пестеливо да предаде не само трагизма, но и героизма на осъдените. Тази буря през нощта, тези мълнии, които просветват през решетките на тесните прозорчета, това глухо надгробно пеене на множеството затворени свещеници (с остригани бради), този утринен шум с разтварянето на кепенците на дюкяните сякаш подготвят читателя за изживяване на страшното събитие. И той очаква трагизма на прощаването. Но то е мъжествено и просто. Летописецът не го описва — той казва само: когато преминава покрай смълчаните редици от затворници Пешев прошепва към своя съратник: „Все същото говори, Иване, аз нищо не казах за теб в Търново!" С тези думи, промълвени в такъв момент, се разкрива душевната същност на този революционер много повече, отколкото ако беше произнесъл патетична реч или ако авторът би се опитал да направи подробен анализ на психологическите му изживявания. (Впрочем, ако си припомним „Записките от мъртвия дом" на Достоевски и побоищата, изтезанията и други трагически моменти, описани там, ще видим, че дори и този велик психолог избягва в такива случаи дългите психологически анализи и предпочита да си служи с няколко добре подбрани подробности).

Защото и подробното психологизиране, което е своего рода описателство, е враг на драматизма, на драматичното съпоставяне на характерите и тяхното остро сблъскване, от което се изграждат трагическите ситуации.

*

Описателството, казахме вече, е плъзгане по повърхността. То е повърхностност и следователно е несъвместимо с истинската драматичност. За драматичността е необходимо разкриване индивидуалното в нещата и явленията и сгъстеност. Без тях не можем да имаме онова

сблъскване на характерите, от което се поражда трагедията. (Разбира се, това е само едно от многото условия, необходими за да имаме трагедия).

Описателството заобикаля драматичната конфликтност. То заобикаля изобщо всяка сериозна трудност в изкуството. Ето защо, когато господствуваха вредните теории за лакировка на действителността, на описателството се даваше свободен път за развитие. Лакировката също е плъзгане по горния пласт, заобикаляне на конфликтите. И затова, ако трябва да търсим някаква драматичност, някакви ярки конфликти например във втората част на романа „Път“ на Ст. Ц. Даскалов, ние трудно ще ги намерим. Въпреки множеството класови сблъсквания, въпреки героичният път на главния герой Гарчо, въпреки изобилието на драматични обстоятелства, драматичността се изгубва. Това се дължи главно на описателността. Не случайно всяка сцена и действие в романа са отрупани с безчислени подробности и отклонения. Тези подробности, взети от външния пласт на описваната действителност, не само че разводняват развитието на фабулата, но пречат за изграждането на характерите и за задълбоченото разкриване на конфликтите. Набъбналата фактологичност не позволява на характерите да растат. Фактите са описани с външно събитийната си страна, а истината на факта не винаги е истина и на изкуството.

Във връзка с общия поглед върху изобразяваната действителност необходимо е да кажем няколко думи и за така нареченото изживяване на жизнения материал. Стара истина е, че за изкуството е пригоден този материал, който е завоювал място в сърцето на твореца. А това значи: колкото и наблюдения да събира писателят, колкото и богата да е неговата записна книжка, той ще може да вземе само толкова материал, съобразно широтата на неговата способност за изживяване.

Така, както портретистът, който не е проникнал в същността на характера на своя модел, а просто предава внимателно и точно неговата маска, никога няма да направи изкуство. И обратно — артистът дълго ще живее с образа, ще го разбере, ще го заобича и тогава — само с няколко подробности ще разкаже много за характера, за възвишеното или низкото в човека, за неговата душа.

Равнодушието на писателя често води до описателство. Безстрастието му по начало е склонно да бъде обективистично, а това ще рече да изброява качества, а не да рисува, да описва, а не да пресъздава.

Също така и бързопреходното впечатление води към описателство. За чувството е нужно продължителност на наблюдението, вживяване в материала и както вече подчертахме — обхващането му като цяло. Когато белетристът няма възможност да се вживее в действителността, а набързо преминава покрай нея, тогава той ще пише, а няма да рисува. Тогава той ще спре до впечатлението, а няма да успее да стигне до чувството. Впечатленията са бързи. Те не проникват навътре. И затова външното описателство ограбва от вътрешния смисъл на фактите.

Дори талантлив белетрист, способен за емоционалност и за тънка впечатлителност, когато не проучи и не проникне в дълбочините на жизнения материал, предпочита да дири леки ефекти, красотата от отблясъците на подробностите, които лежат на повърхността. Впечатлението може да носи аромата на непосредствеността, да открива интересни и свежи детайли, но взети именно от черупката на фактите. Характерен е в това отношение романът на Павел Вежинов „Сухата рав-

нина“. В този роман има значителни сполуки, но заедно с това на много места красивата достоверност на външния рисунък е обагрила жизнения материал. Тук има непосредственост, но ефектната непосредственост на бързо прелитащият очеркист, който лови багрите, но не съумява да дойде до обобщението. Подробностите, които са взети с бързата лековатост на впечатлението, не са годни за голямо изкуство.

От друга страна, авторът само тогава тръгва по пътя на техническите уловки, когато не е всецяло обхванат от своята тема, когато тя не го е дълбоко развълнувала. Справедливо е казано, че литературното произведение не може да ври на ниска температура. Честността на преживяванията и увереността в тяхното значение правят невъзможна злоупотребата с ефектни подробности, както и с всички други ефекти на белетристичното творчество.

Както чисто професионалното равнодушие, така и репортажното опоетизиране или веселата пъстрота на талантливата повърхностност, не могат да заместят сериозната драматичност на изкуството.

Искрено чувство движи перото на Елин Пелин, когато рисува чудната върба на нане Стоичко от едноименния разказ. И затова той с такава сигурност слага подробностите, малко на брой, но способни да оживят не само пластично сцената, но и да разкрият идейната същност на разказа. Особено сгъстено и силно е нарисувана пролетната картина, когато идат щъркелите: „Още при първия живителен лъх на пролетта, току що напъпят овошките, току що затичат децата боси по стоплената, още влажна земя, току що се очисти небето, ето че през улиците и дворищата на селото премине бърза сянка, мерне се пред краката ти, удари на срещната стена, оттам на покрива и изчезне. Дигнеш глава, и какво? — Над тебе лети щърк. . .“

Цялото весело, пролетно настроение, което носи този далечен гост, е предадено с няколкото подробности. Чувството на писателя владее неговия сюжет и той върви сигурно сред разнообразието на фактите.

В романа „Тютюн“ на Димитър Димов има също така прочувствувани страници, написани проникновено, живо и пестеливо. Ето как вижда Ирина за първи път неизвестния още и незабележителен Борис Морев:

„Нямаше никакво вълнение в гласа му, нито в очите му. Това бяха познатите остри, тъмни и пронизващи очи. . . Тия очи сякаш проникваха в нея, без да издават тайната си, и съдържаха онова далечно, парливо и непознато, което намираше само в книгите. Тя се помъчи да се изтръгне от властта им с уклончивото обяснение, че утре ще бъде заета. Но той я пресече:

— Отговори веднага! Да или не?“

Писателят е съумял да покаже студентата, властна и целенасочена воля на младия човек, амбициозна и безскрупулна, която ще го отведе към върховете на стопанската мощ, но и към падението. . .

Така може да рисува писател, който обича и мрази своите герои. А Димитър Димов обича Ирина.

С една дума — слагат всички подробности тези, които наблюдават с професионална студенина, или пък — които творят набързо, рисуват скици от натура и не могат да ги обединят в задълбочена творба. В лошите случаи това са „емоционално неграмотните“, както ги нарича Горки.

Като говорим за обобщаващ поглед и прочувствуване на жизнения материал във връзка с намирането и отреждането място на характерните подробности, би трябвало да кажем няколко думи за подробностите в поезията. И да подирим накратко връзката в това отношение между поезията и прозата.

Несъмнено е, че и в поезията подробностите са необходими. Но тук те като че са прикрити. Самата структура на поетическото виждане е такава.

За поезията е необходим широк общ поглед, неразгънати подробности, съпоставяне на картините от живота и затова поезията е по-сойта от прозата, където се тръгва от отделните картини, за да се дойде до обобщението. Белетристът ще напише цял том, за да изгради да кажем образа на Раковски, а поетът с няколко строфи ще ни накара да почувствуваме образа в неговата цялост, сила и душевна дълбина.

Но поезия, която идва до обобщения, без хилядите подробности от живота да се почувствуват под тези обобщения, не може никога да развълнува.

Обратно — прозата, която разгръща отделните моменти от живота, но не съумява да дойде до значителното обобщение, не може никого да развълнува. Битовщина, приземленост, натурализъм в един роман — това показва между другото, че на автора липсва широк, обобщаващ поглед към изобразяваното. Поезия в прозата — това е и обобщение, сгъстеност.

Но, разбира се, размяната на подхода на двата литературни жанра води към съществена слабост в съответните творби. Така например поет, който не съпоставя картините, а разказва; който разгръща отделните случки, а не обобщава, създава не поезия, а проза.

И обратното: белетристът, който се опитва да опоетизира жизнения материал, като не изхожда от конретните и добре подбрани подробности, който си служи с чисто лиричните средства на настроението, който декламира, а не рисува, създава непълноценна проза. Опоетизирването на жизнения материал (в лошия смисъл) това значи заобикаляне трудността на конкретното рисуване, избягване да се предават драматически ситуации, прескачане изобщо на детайлите или лекото им и случайно намиране. Така създават понякога ефтино поетични очеркови произведения или репортажно опоетизирани информационни описания някои от нашите сръчни очеркисти като например Серафим Северняк.

Но затова пък, когато белетристите притежават обобщаващ поетичен поглед и трайни вълнения, когато те изхождат от добре проучения и изживян жизнен материал, създават силни, сгъстени произведения. Те рисуват с широк замах, смело откриват ярките и съществени подробности. И тогава вътрешното богатство дава представа за разнообразие. Шарките искрят отвътре, а не са сложени отгоре. Не случайно поети са създали едни от най-хубавите белетристични произведения в световната литература. Да си припомним за прозата на Пушкин, на Лермонтов, на Гьоте, на Вазов у нас. Тургенев започна живота си с поезия и го завърши с поезия, въпреки че с най-много поезия изплете своята проза.

Един от най-съществените белези на поезията в прозата това е широкият обобщаващ поглед на твореца, вътрешната развълнуваност, ярки, характеризиращи детайли, пестеливост на изразните средства.

★

За намиране на характерната подробност е нужно остро око. Но за подбора на подробностите преди всичко е необходима „борческа воля", да употребим израза на кратката характеристика на Енгелс за Маркс. Истински сбитите и силни произведения са тези, които са организирани така, че от композицията до най-малката подробност се чувствува основната авторова идея. И не само до най-малката подробност — идеята се осъществява дори и в подбора на думите.

Цялостната организираност на жизнения материал в белетристичното произведение ще се получи тогава, когато страстната воля на автора го е сгрупирала около своята основна мисъл. В такъв случай не може да се говори за детайли сами за себе си, макар и ефектни и изразителни. Това го е забелязал още Н. Г. Чернишевски. Той пише („За военните разкази на Л. Н. Толстой"): „Както и да бъде замислена, колкото и да бъде красива известната подробност сама за себе си – сцена, характер, епизод, но ако тя не служи за най-пълно изразяване на основната идея на произведението, вреди на неговата хубост."

При социалистическия реализъм, както е известно, няма място за обективистичност. Писателят не изобразява изобщо живота, а пресъздава един сгъстен, движещ се, развиващ се живот. Той организира, разграничава, разпределя фактите. И характерите се разкриват в границите на най-пълната целенасоченост на изявата, идейността на писателя. А идейността — това е неговата страстна партийност. Тя обуславя вътрешната връзка между фактите и явленията.

Благодарение на идеята, която свети в тях, и дреболиите стават значителни. Черупките на фактите сами по себе си се разтварят, „за да се разкрие техният социалистически смисъл".

По този начин се получава едно постепенно разкриване от по-голямото към все по-малкото и по-малкото; ясно се очертава взаимната обусловеност и зависимост на общото и частното.

При изяснен характер например, когато героят започне да действува, подробностите сами ще се появят, за да разкрият отделни негови страни. Стендал правилно отбелязва в дневника си (том XIV, Собр. соч.): „Очертаваш колкото е възможно по-ясно характера. И начертаваш в общи линии събитията. Детайлите ще дойдат след това. Никога така дълбоко не ще видиш детайла, както във време на работа, когато пишеш."

Само по такъв начин подробностите ще изхождат логически от характера, ще бъдат свързани с героя, ще го разкриват. Те придават конкретност, улавят съществените, възлови моменти от изявата на характера.

В този смисъл огромна е организиращата сила на идейността. Когато тя изпълва характера, действува като магнитно поле и полепя всичко онова, което е близко и нужно. Както и обратно — отблъсква онова, което е чуждо и ненужно.

Заостреността на образа, това е подчертаването, изрязването и открояването на тези черти, на тези особености, които най-добре, с най-голяма нагледност помагат да се изясни връзката на образа с действителността, от една страна, и от друга, неговият устремен марш към бъдещето. Тогава случките и събитията ще се виждат посредством по-

гледа на героите. И произведението ще бъде цялостно, като жив организъм.

Не трябва да се забравя, че белетристът не само изобразява, но той и мисли в творбите си. Не е достатъчно само да рисуваш, дори ако си съвършен майстор художник. Голямата мисъл дава целенасоченост, организираност на творбата. Тя направлява героите, а чрез тях и фабулата. Така се избягва лутането, криволичението. Когато липсва художественият замисъл, се получава неяснота и свързаните с нея фактология и многословие. Обикновено, когато авторите не съумяват да мислят посредством образите си, те допускат тези образи да се разширяват вместо углъбяват. Мислите сами по себе си са обобщения, изводи, организираност. Както ще видим, от тях се ражда и подтекстът. Живост на изображението се получава не само поради верността на предадения и пресътворен живот, но и благодарение на правдивостта на вложените мисли. Композицията на творбата, която, както е известно, е обобщение — също изразява основната авторова мисъл.

В това отношение огромно значение има възможността на автора да мисли оригинално. Защото чуждите мисли много лесно се превръщат в схеми. И следователно — логически водят към сухота на всичко онова, което се изобразява, или пък към илюстрация на схеми. Ярката и силна мисъл, която е изживяна и изстрадана, е склонна към образност и към емоционалност дори в трактата на философа.

Способността на оригиналните, живи, търсещи авторови мисли, проникнати с дух на партийност, да организират жизнения материал е голяма. На този въпрос малко се спира вниманието на критиката. Как успя Фадеев в един роман от около 15—20 авторски коли да въплъти същността на една толкова сложна и разнолика епоха? Става дума за „Разгром“. Една от най-силните и същевременно най-сбити творби на марксическата литература е „Комунистическият манифест“, който има качества и на художествено произведение.

А да говорим ли за миналото? За „Рудин“ на Тургенев, където в един роман от стотина страници, в един образ дори е събрана тревожната, напрегнатата и ярка мисъл на най-хубавото в тогавашна Русия. Паскал, геометърът и философът се е добрал до висините на френската проза. Той пише геометрически — просто и ясно.

Мисловното начало в белетристиката е една от съществените причини за сбитостта в прозата, за правилния подбор на подробностите, за целенасоченото организиране на жизнения материал.

Но когато говорим за идейността като мисъл, не трябва да забравяме и за идейността като чувство[1]. Чувствата също така могат да обобщават и сгъстяват.

Когато писателят изхожда от своята мирогледна позиция, тогава той става не само наблюдател, но и участник в живота. Той утвърждава новото в човека и ведно със своите герои се бори за победата на това ново. При него тенденцията се слива с личността му, превръща се в чувство, в страст. Враговете на партията и народа стават негови лични врагове, положителните герои му стават интимни и скъпи приятели. Получава се съчетание, сливане на скромната мечта за лично щастие с мечтата на народа за голямо цялостно и щастливо бъдеще.

Ако погледнем на въпроса от обратната страна — ще се уверим, че отношението на илюстративността и на описателството към идейността в творбата е направо враждебно. Те не допускат идеята да про-

[1] Разделянето им тук, разбира се, е условно.

никне в съкровената същност на произведението. Тя се спира до черупката на фактите и ги обагря с декларациите, разсъжденията, хитроумните поанти. И затова тези факти заживяват самостоятелен живот, без да се влеят в логиката на общия смисъл. От друга страна, излишеството от действия на героя понякога разкрива липсата на възможност у автора да предава психологическите изживявания или пък душевната беднота на самите герои.

Неправилният подбор на подробностите не дава възможност да се очертае типичното за живота и за действителността, която се рисува. По този начин правдата на тази действителност се изплъзва. Фактите затрупват мислите или прикриват липсата на мисли.

Много често величието се вижда по-добре в малкото, в скрития смисъл на делничното течение на живота. Идеята превръща дребното, незначителното в голямо. И това е трудно да се предаде. Докато ефектното, грандиозното в блясъка на своята монументалност понякога убива подтекста. Разбира се, има писатели като Юго, като Вазов, които обичат патоса на изключителното, грандиозното. Но в малкото, в подробността можеш да скриеш по-добре интересна мисъл. Да оставиш на въображението на читателя да довърши картината.

За правилния подбор на подробностите имат значение и оптимизмът, вярата, мечтите, които придават нещо стремително и младо в сполучливите творби, проникват в детайлите, изпълват ги с жизненост. Те синтезират, организират белетристичния материал.

Когато всичко се стреми напред към дадена цел, полетът не разпръсва детайлите, като ято подплашени птици, а ги събира, организира ги в едно живо цяло.

Нека вземем за пример „Село Борово“ от Крум Велков — една малка книга за Септемврийското въстание. В тази книга авторът е съумял да създаде някои интересни сцени с пестеливост при подбора на подробностите. В тези сцени се чувствува вярата в бъдещето, жизненият оптимизъм, въпреки покрусата от поражението. Ето — началото на романа — описанието на срещата на Нако с племенника му. Чорбаджията Нако е горд, самоуверен, неговият път води към собственост на парна мелница и депутатски мандат. Той се изповядва пред племенника си с онази груба откровеност, с която някои преуспяващи хора обичат да се хвалят пред сродници или стари приятели. Но въпреки тържествуващият тон на изповедта, въпреки гордите думи, всеки момент се чувствува не само пошлостта, но и обреченността на този преуспяващ човек. Това чувство струи от хиляди дребни неща: от дъха на човешка пот и ефтин парфюм, от шляпащите чехли на проститутката зад съседната врата, които сякаш пригласят на изповедта. То струи от вида на Нако, от подпухналото му лице, от грубата самоувереност. Цялата картина е обляна с мътна светлина, която с труд прониква през немитите хотелски прозорци.

И читателят знае, той е уверен, че ще дойде по-хубав живот, че пролетна светлина ще застреи навред.

„Село Ведрово“ на Андрей Гуляшки също е творба с ведро, оптимистично звучене. Въпреки многото трудности, които се изпречват по пътя на героите, чувствува се романтичната дързост и вяра в победата. Същият патос, който окриляше героите от съпротивата, окриля първите строители на новия живот в добруджанското село. Те вярват в този хубав живот, за чийто идеал проливаха кръвта си героите. Тази вяра

осмисля делата им, насочва енергията им. Тази вяра се излъчва и от онези сполучливи сцени на романа, където с пестеливост писателят е съумял да очертае оригинални и верни характери.

Да вземем сцената, когато Харалан, несръчен и скромен, в тежък за него момент, идва да честити сватбата на жената, която обича, с друг мъж — Алекси. Той е неочакван и нежелан.

— Е, честита ви сватба! — Можа да каже най-после Харалан. — Аз затова, да ви честитя дойдох. . . Ей сега ще си ходя. (Тази реплика: „Ей сега ще си ходя“ — говори за психическото състояние на героя — за неговата смутеност, неловкост, вътрешното съпротивление, което е преодолял, за да дойде).

И все гледаше встрани, към стената, където висеше каскета на Алекси. (И тази подробност е добре намерена).

Людмила дойде близо до него и сама подаде ръка. Много ѝ се искаше да се повдигне на пръсти и да го целуне по четинестата буза, но я досрамя от Алекси.

Харалан погледна за миг в очите ѝ — те бяха по-светли и по-влажни от друг път. Сияеха от щастие. (Този блясък прави по-хубава девойката, но колко тревожен е той за Харалан?).

— Заповядай — обърна се той към Алекси, като срамежливо освобождаваше ръката си от Людмилината, — инструменти. Може да ти дотрябват. От стомана са. — И му подаде червения калъф.

— Подарък? — учуди се Алекси.

— Дребна работа — сконфузи се Харалан.

Той остави калъфа на масата.

Алекси постоя някое време, отвори широко очи. После направи крачка и поривисто прегърна бригадира. И това, за което мислеше Людмила, той направи: целуна го по двете страни“.

Тук детайлите са поставени точно. Те разкриват вътрешния смисъл на фактите: смущението на непохватния грозен Харалан и неговата душевна красота. Момъкът обича на тоя свят само Людмила. И ето, губи я. Най-скъпата му вещ е този калъф с инструменти. И ето, подарява го. И то на своя враг и щастлив съперник.

От тази вътрешна красота на героите извира патосът в книгата на Гуляшки. И затова сполучливите сцени тук са описани така сбито, с добре изработени и поставени детайли.

За да се политне към бъдещето, трябва да се изходи от действителността. Нужни са дълбоко изследване и смели обобщения на тази действителност, за да се дойде до оптимистичния размах на крилете, към „третата действителност“.

Комунистическата идейност сгъстява творбата, разпръсва пяната на описателството и създава единен и жив организъм.

★

Ако хвърлим поглед върху процеса на работата на големите ренесансови художници, ще видим как те напредват постепенно от скица към скица, за да дойдат до съвършеното произведение. И във всяка нова скица линиите стават все по-пестеливи и по-точни. Подробностите — по-малко и по-добре подбрани. Това е всъщност един от секретите на преработката и на съкращаването. Онова съкращаване, което възхваляват всички майстори на изкуствата. Ще припомним само мисълта

на Алексей Толстой: „Да пишат могат и чираците, но да съкращават — само майсторите.“

Като говорим за отпадане на подробностите и за опростена проза би трябвало да разграничим видовете простота и сбитост — защото има простота и опростяване. Сбитост и примитивизъм. И тук, както навсякъде в изкуството, би трябвало да се подхожда конкретно.

Пестеливост при описанието и в изразните средства може да се получи и когато се служи със схеми и шаблони. Шаблоните като форма и като израз обикновено са опростени. От дълго употребление те са се освободили от всичко излишно. Онова, което индивидуализира и дава живот, при тях отпада. Върху гладките им страни трудно могат да се задържат детайлите. По техните металически ръбове трудно се спират лъчите на фантазията.

Известна привидна пестеливост при служенето с подробностите може да се придобие и с изработването на техника за разказване. В такъв случай подробностите не се подбират от множеството наблюдения и впечатления, а се слагат направо, взети наготово от друг автор или под влияние от някакъв образец, или по инерцията на собствения опит. Това са подробности, родени не от живота, а от белетристичната техника. Това е простота, но не жива творческа простота, а, ако бихме могли така да се изразим — техническа простота. Някои сръчни белетристи при гонене на характерните подробности, често попадат на търсени, причудливи подробности, които не изясняват характера, а напротив, заживяват самоцелен живот. И тук се получава сбитост, но привидна — вариант на техническата простота.

Да вземем за пример пак от II-та част на романа „Път“ от Ст. Ц. Даскалов: „Черната и незабележима иначе пъпка, сега беше набъбнала с космичките като паяк, насмукал се с кръв“ (стр. 416). Чрез тази външна подробност писателят желае да покаже чувството на гняв и възмущение, които са обзели майката на Тальо. Ясно е, че сръчният белетрист е дирил някак по-пестеливо и релефно да даде израз на цялото вътрешно състояние на своята героиня. И е намерил тази пъпка, която постепенно набъбва. Но това е една натуралистическа по същество подробност. Посредством нея не се получава сгъстяване на израза, а напротив — разсейване.

Или ето как в същия роман авторът описва прощаването на прокурора Пащрапански със своята млада жена (427 стр.): „Макар че беше по-малка от него, тя обичаше да подскача и да се хвърля на врата му, да го целува ненаситно, докато най-после го смукне отзад, по прешлените на врата. И тогава се разделяха“ . . .

Това смукване отзад по прешленчето е съвсем излишният детайл, който би трябвало да подчертае характера на сцената, пък и характера на прокурора и на младата му жена. Но ние виждаме, че всъщност се получава дразнеща, маниерна, самоцелна подробност. Тя действително спестява редица описания, но не изпълнява своята роля.

Понякога характерната подробност, добре видяна, интересна, може да бъде така ярка, че не само да подчертава цялото, но дори да го затъмнява. Тя така блести, че заслепява всичко останало. Тя става господар, не е доволна от подчинената си роля. Това се забелязва особено в произведенията на представителите на някои модернистични школи. В импресионизма например на подробностите се дава по-голямо значение, отколкото би трябвало. Те се запомнят повече от цялото.

хипертрофично се разрастват, отклоняват вниманието на читателя, пленяват въображението му, будят асоциации не в общия поток на повествованието.

Има автори като Леонид Андреев, които са майстори на страшния, яркия детайл, който ретушират, подсилват го, карат го да набъбне, да обхване случката, събитието. И характерът избледнява за сметка на подробността.

При Ст. Ц. Даскалов, разбира се, случаят не е същият. Той по начало е реалист, но благодарение на редица предимно субективни причини не винаги съумява да намери такава подробност, която е необходима.

При някои автори може да се получи и друг процес — да им липсва богатство от подробности. Пестеливостта при тях се превръща в сухост. Богатството на багрите избледнява. Рисунъкът може да бъде точен, но става бледен и беден.

Ето как описва Стефан Дичев вътрешността на една стая в началото на II част от романа „За свободата“ (стр. 11, том II).

„Вътре, до ниска кръгла масичка, отрупана с всевъзможни оръжия и хартии, седеше широкоплещест мъж. Светлината на закрепената пред него лампа свещ дълбаеше по обгорялото мургаво лице дълбоки сенки.

— Стефане!

Войводата трепна с цялото си тяло и бързо изви глава. Сенките по лицето му оживяха.

— Брате! — викна той, скочи, втурна се към Левски и бурно го прегърна.

— Е, живи бяхме да се видим пак — рече тихо Левски. Лицето му беше зачервено, радостно; той неловко отблъсна Караджата, но все пак не снемаше очи от него. . .“

Виждаме как тук не оживяват в нашето съзнание нито стаята, нито лицата на героите. Авторът не е създал картина. Стаята е характеризирана само с отрупаната масичка. Какво се казва за дълбоките вълнения на Левски? — „Лицето му беше зачервено, радостно“. А какво се казва за изживяванията на Караджата, който отдавна не е виждал своя приятел: „Сенките по лицето му оживяха“.

Авторът не е виждал картината пред очите си, когато я е описвал. Затова и читателят не я вижда.

Развихрилото се въображение при романтиците например пречи на писателя да намери точната подробност, както и точния израз. Ето защо романтиците са обикновено многословни. („Ако г-жа Занд би „превела“ на френски език „Пармският манастир“ — казва Стендал — романът навярно би се ползувал с успех, но това, което е поместено в два тома, би станало 3 или 4). Но и липсата на въображение води пак до многословие или до сухост в рисунъка, сухост и бедността в езиковия израз.

Има и друг вид пестеливост в подбора на подробностите и стремеж към опростяване Това е преднамерената простота; която нерядко прелива в примитивизъм. Това е простотата, която не е преминала през сложността, а се е явила сама за себе си. Както е известно, прости в израза, в рисунъка, в песните си са примитивните народи или пък децата. Но при тях простотата е естествена. Едно първично и силно чувство намира детайлите, малко на брой, понякога груби, но огрени

от това чувство. Ала трудно се идва до тази простота. Трябва много сили — защото в противен случай — простотата води до обедняване или до вдетиняване. Или най-после до показен лаконизъм, маниерност. Това всъщност е пак своего рода описателство — другата страна на медала. Всичките разновидности на примитивизма в западната литература и изкуство са пленници на такава „простота". Простота външна, сама за себе си, изкуствена. Тя не носи яснота, свежа непосредственост. Тя е суха, безжизнена простота.

Нека хвърлим сравнителен поглед върху някои видове простота с оглед на проблема за характерната подробност.

Предварителната догма, схематичното произведение опростяват сложността на явленията, докато характерната подробност ги подчертава. Догмата подхожда към явленията от живота априорно, тя се мъчи да ги вкара в своите стоманени рамки, да троши костите на жизнените факти. Докато добре подбраните подробности изхождат от живота. Те са обобщения.

Схематикът писател е беден поради липса, докато реалистът-художник привидно изглежда беден. Като Аладин той крие съкровищата си зад суровата простота на обобщението.

Сухотата често се дължи на авторовата бедност. При пестеливостта имаме богатство и подбор. При сухотата — липса на възможности. При пестеливостта — големи възможности и затова — възможност за подбор. При описателството пак имаме липса на възможности и затова щедро показване всичко лъскаво и хубаво, което авторът притежава. Описателството е своего рода парвенющина, докато пестеливостта е духовен аристократизъм.

Зад обобщаващата пестеливост се усеща онова, което е скрито. Зад простата — огромната сложност, благодарение на която се е породила тя. Толстой, за да дойде до селските си разкази, беше написал вече „Война и мир" и „Ана Каренина". Подробното описателство често мирише на нещо школско. Сбитото творение дъхти на творчество, на младост. Сдържаната сила е по-силна от безконтролно проявяващата се. Защото да овладееш художествено чувствата си и жизнения материал — всъщност това е истинската творческа сила. Ефектите са многословни и щедри при своята изява. Екстравагантността и оригиналничето често са форми на описателството. Маска на липсата на възможности за обобщения. Те дирят разнообразието в ширината, а не в дълбочините.

Като се надникне зад „простотата" на схематика, няма да се открие нищо или пък само пружините на елементарния механизъм, както при изкуствения славей на китайския император от приказката на Андерсен. Когато се надникне зад простотата на художника, ще се открие огромната сложност, която се таи там. Под външното спокойствие се сеща незримото вътрешно напрежение и трепет.

Големите, силните произведения на пръв поглед изглеждат прости. И само постепенно започва да се забелязва както тяхната оригиналност, така и стойността им. Това е тревожна и дълбока простота. До нея се идва с много чувства, мисли, вълнения, труд, мъка, прекарване нощите над коректурите. И постепенно след дълъг размисъл се забелязва сложността, през която се е минало, за да се дойде до простота. Има простота, която, за да се разбере, е нужна подготовка, творческа сила. И колкото повече размишляваш, толкова повече откриваш дълбините.

Да си припомним например за „Дон Кихот“ на Сервантес. Всичко на пръв поглед е толкова просто, ясно, обикновено. Децата и юношите четат с удоволствие книгата. А ето вече столетия цели школи от учени изучават творбата на гениалния испанец и по думите на Унамуно, още не са стигнали до нейните дълбини.

Малката подробност у Чехов дава представа за коренни промени в съдбата на хората, на целия живот.

Понеже детайлът е отбор от много, той дава възможност зад неговата конкретност да се чувствува обобщеният живот.

*

Ако се помъчим да си представим (колкото методологично да изглежда неправилно) как биха описали да кажем едно повяхващо цвете представители на различни школи, би се получила условно що-годе следната картина:

Натуралистът ще каже: то беше с бледорозови листа, които към леко завитите си краища едва доловимо вехнеха, за да станат безцветни и прозрачни на самия ръб, отдето започваше зеления ствол на стъблото. . . Писателят без въображение ще каже само: едно прецъфтяващо цвете. И толкова. Реалистът би го описал така: Листата бледнееха в онзи есенен загар, който е признак на близката смърт. А поетът: от бледия цвят струеше горичво-сладък аромат. Така дъхтят цветята, които вече умират.

Несъмнено тези описания, взети изолирано, не биха дали съвсем правдива представа за онова, което ни интересува. Но все пак ние виждаме, че натуралистът с вярно око разкрива подробностите, но не подбира. Опростителят енергично казва типичното за цветето, но индивидуалността му се губи. Поетът идва до обобщението. И от това обобщение извира нещо трогателно-лирично: последните сили на цветето, излели се в неговия аромат. Защото основното тук е именно смъртта на цветето.

Когато избира една или няколко подробности, писателят всъщност най-лесно обобщава. Хемингуей в „Зелените хълмове на Африка“ подчертава: „Ако писателят знае това, което пише, той може да изпуска и да избира. И читателят все пак ще чувствува това, което е изпуснато.“ Когато слага характерната подробност, авторът не обеднява действителността. Той я обеднява привидно, отвън. Но печели със задълбочаване, с вътрешно богатство. Това вътрешно богатство дава представа за разнообразие. Оттук произтича и една от основните особености на това, което се нарича подтекст.

Проблемът за подтекста е сложен. Той е във връзка с целия замисъл, с идеите на произведението, неговата философска същност, с организацията на материала, с пестеливостта на подробностите, с езиковия израз и подбора на думите. Но преди всичко подтекстът — това е изкуството на точността: на мислите, на образите, на подробностите. Нас тези проблеми ни интересуват именно във връзка с подробностите.

А. Старцева в статията си за Л. Леонов — „Искусство возвышеной точности“ („Нева“ — кн. 5 от 1959 г.) пише: „Но изкуството на Леонид Леонов се крие в умението му по чеховски да отбира невинни детайли с огромна взривна сила, с пределна смислова енергия, подробности, затварящи в себе си тайната на замисъла на цялото произведение“.

Конкретният детайл, който изхожда от нещо по-голямо, кара читателите да мислят, да мечтаят. Понякога например загатването говори повече от подробното изложение. Само ароматът на една стара стая може да ни накара да почувствуваме атмосферата ѝ по-добре, отколкото пълното описание. Добре видяната подробност е именно загатване за цялото. И затова тя може да буди асоциации. В този смисъл се разчита на въображението на читателите, на тяхната творческа работа. Във възприемането на изкуството винаги има творчество. А колкото по-пестеливо е едно изкуство, толкова и възможността за творческа работа на читателите е по-голяма. Художникът ще улови такива детайли, които ще раздвижат въображението на читателя, ще разбудят веригата от неговите асоциации, ще го карат да довърши цялото, картината.

Но, разбира се, асоциациите не се явяват произволно. За да се появят, необходимо е да има създадена подходяща атмосфера, нагласа на психическото състояние. Тогава ще застръе ручеят на душевния живот. За да има подтекст, за да се появят чувствата, необходима е съвършена точност при подбора на подробностите. Защото неточно осветеният предмет извиква и неясни чувства. Малкото отклонение в подробността ще предизвика погрешна посока на веригата от асоциации и те все повече ще се отклоняват, за да не достигнат никога до целта.

И затова изкуството на точния детайл е едно от най-сложните в майсторството на белетриста. Детайлът трябва да се намери не само по същество, но и по време. Има минути, когато човекът, па дори и пейзажът, най-ярко изразяват себе си. И тези мигове, бързопреходни, трябва да се уловят. И да се уловят с точната подробност. Изпусне ли се тя — мигът е отлитнал.

След това пък точните подробности трябва да се рисуват с точни думи. И тук също има голяма трудност. Както от множеството белези един ще разкрие най-добре индивидуалното в случката или събитието, така и от множеството възможности за езиков израз, един е най-точният. Всички останали са в известна степен приблизителни. Често само акцентът, само едно прилагателно може да измести цялата емоционална нагласа на израза. Неточностите замъгляват, приблизителността забулва някоя багра, някой слънчев лъч, бляснал върху падащ лист, характерното в някой епизодичен герой. Незначителни наглед дребни външни белези действуват върху духовното и говорят за това духовно много повече от схемите за предаване на душевни изживявания.

Да вземем например малката повест на Емилиян Станев „Кръгът на праскови“ — едно пестеливо изработено и хубаво произведение: писателят рисува как младата жена шие и изведнъж случайно забелязва, че очите на пленника я гледат измежду листата на дюлите.

„Пръстите ѝ станаха несигурни. Тя скъса конеца нервно и, без да иска, извади черната нишка от ушите на иглата. . . Пулсът ѝ се ускори и тя почуствува, че беше настъпила решителната минута. Знаеше, че сега той е дошел да я види, а не да проси храна. . .“

Тук твърде пестеливо е предадено сложното душевно изживяване на младата жена.

В малката точна подробност можеш да скриеш значителен подтекст. Там, където конкретните черти от живота изчезват от полезрението на писателя, образността става отвлечена. В такъв случай не може да се говори за подтекст. Няма и не може да има подтекст в описател-

ството, защото при него всичко се казва. За читателя не се оставя нищо. Той няма какво да доработва. Подтекстът извира от дълбините. Неточната подробност също няма подтекст. Казахме вече, че подтекстът е свързан с точността. Но и с яснотата. Някои мислят, че колкото по-неясно и мъгливо е едно произведение, толкова то е по-дълбоко. Това не е вярно. Колкото ясно е до точката, толкова по-ясно ще бъде след точката. Известна е мисълта на Анатол Франс, че гениите са ясни; само на посредствениците принадлежи привилегията да бъдат неразбираеми.

Като говорим за подтекста, ние не можем да го съсредоточим само в подбора на подробностите. Естествено, че преди всичко подтекстът се заключава в мислите на автора. Онези мисли, които се разкриват изпод течението на живота — вълнуващи, големи, свързани с мирогледа на автора. Писател, който не може да мисли, не може да скрива подтекст в творбите си. А може да се разправя и детска приказка за някакво грозно пате, което се родило в патешко гнездо, преживяло много мъки и най-после се превърнало в лебед и в тази приказка да се скрие и дълбока идея, и поетичен полет, и възторг, и тежка сатира срещу еснафството. Зад обикновената занимателна фабула великият приказник е скрил цяла вселена. Ето това е то подтекст.

Способността на едно творение да буди мечти, да се стреми към бъдещето, настъпателната роля на положителния герой — това също е свързано с подтекста. Тук зад образите и думите има скрито още нещо — някакво друго измерение, невидим, далечен и мечтан хоризонт. Сбитата проза дава възможност за мечтания. И колкото по-синтетична, по-събрана е мисълта и изложението, толкова повече място има за въображението и асоциациите на читателите. Във вътрешно богатите творби всеки може да намери нещо свое, да открие частица от себе си.

От друга страна, духът на съвременността често е затворен най-ярко в характерната подробност, в добре намерения детайл. Новото в душите на хората идва постепенно, то е свързано с незначителни на глед промени, с мъчителни борби и преодолявания на вътрешни съпротивления. И тук, в малкото, в подтекста, се разкрива животът не като статика, а като движение.

Изкуството на подтекста е съществена необходимост за социалистическия реализъм. Подтекстът — това е не само майсторство, но доверие към читателя, вяра в неговите възможности, съзвучие на творческите индивидуалности на писателя и читателите.

★

Като говорим за характерната подробност, не би трябвало да преувеличаваме нейното значение. Както подчертахме вече, тя е само част от цялото и има смисъл дотолкова, доколкото разкрива и подпомага да се разкрие основната авторова идея. Но не бихме се съгласили и с известно подценяване на детайла и подробността, както прави например Нагибин в своята статия „Деталь в рассказе“ („Литературная газета“ от 29. VIII. 1959 г.).

Несъмнено, че в различните белетристични жанрове различно е значението и ролята на подробността. В епическо-разгъналото се платно тя би имала една задача, и друга — може би по-ярка — в разказа.

Нейната роля би избледняла в условната стилизираност на някои белетристични творби, би се изгубила в описателните произведения, за да заблести със сила в сгъстената интелектуална проза. Към художествения детайл в конкретното произведение би трябвало да се подхожда конкретно. Затова какво място и значение има той в творбите на отделните автори, може да се спори. Или по-скоро — за отношението между конкретната правда и обобщението.

Едно обаче е безусловно: не може да се говори за описателството, проблем твърде нашумял, без да се говори за ролята и значението на характерната подробност. А от друга страна, не може да се говори и за така наречената на Запад „модерна проза“ — сиреч сгъстена интелектуално-есеистична проза, без също така да се говори за характерната подробност. Проблемът за подробността несъмнено е съвременен проблем или ако ви харесва „модерен“ проблем, без, разбира се, да се отрича неговата неизменна свързаност изобщо с проблема за хубавата проза.

Вярно е, че психиката на съвременния човек се изменя с развитието на техниката. Значението на отношенията между човека и машината нараства. И все повече ще нараства. Вярно е, че бързината на съвременния живот оказва и ще оказва своето влияние върху литературата като цяло и по-специално върху епическите литературни жанрове. Но това не значи, че романът умира — това не значи също, че трябва да се дири сгъстеност по линията на опростяването и елементаризирането, за да се дойде до комиксите и фабулно приключенските четива. Това не значи също и стремеж към примитивизъм, шозизъм, разбиване на композицията, премахване на художествената мотивировка, както правят някои упадъчни буржоазни автори.

Не значи още и описателност без обобщения, проследяване на всички детайли, па макар и с прустовска проницателност, или пък педантично следене на така наречения „душевен поток“. Не значи също затваряне в малкия свят на подробностите, на принизените хоризонти, на занаятчийското копиране на безсмислените „тънкости“, от които често е изплетено едно ежедневие.

В сп. „Иностранная литература“ (кн. 6 от 1959 г.) се предава откъс от дискусията на „Ле летр франсез“. Писателят Клод Симон пише: „Внимателно да ограничиш своето поле на дейност в този мъничък познат свят и вещи, които ти се е удало да събереш. Да наблюдаваш точно, внимателно да копираш своето видение на вещите и да възпроизвеждаш това видение. За мен съществуват в началото на работата над нова книга факти, места, вещи, впечатления или усещания, които трябва да се подложат на внимателното наблюдение на писателя и да бъдат описани от него. Възможно е след това да възникнат мисли. Но това вече е друга работа.“

В тази авторска изповед нагледно виждаме как съзнателно се принизява писателският интерес, как се ограничава погледа, как се воюва срещу обобщението. Опростената сетивност се стреми да замести дълбините на чувствата; вещите и „душевния поток“ — да заместят психологическите закони; фактите сами за себе си — художествената мотивировка. Тук нараства значението на подробностите въобще, но се губи значението на характерната подробност.

Шозизмът, теорията за сетивността, примитивизмът и пр. — това са форми на описателството. Прояви на онзи стеснен поглед, за който

говорихме в началото. Заедно с липсата на способност за обобщения изчезва и характерната подробност, художественият образ, емоцията. А мислите. . . „те може да възникнат“, но може и да не възникнат. Действително, дават се условия за пораждане на асоциации у читателя, но тези асоциации ще бъдат съвсем произволни, разпръснати, нецеленасочени.

Ако се говори за съвременност в прозата, тази съвременност ще трябва да се търси най-напред в правдивото пресъздаване на действителността, на новото в живота. Но тази съвременност може да се търси и в изкуството на писателя. Съвременната проза, която трябва да конкурира с телевизията, киното, която отговаря на вихреното темпо на живота, на нарасналото съзнание на читателите — това е синтетичната сбита проза. Прозата на големите обобщения, на сдържаните чувства, на мислите. Прозата на дълбокия подтекст, на възвишената точност на детайлите и думите. Проза, където всичко изглежда просто и все пак — безкрайно сложно. Това е най-трудното белетристично изкуство — „точната и скъпа проза“ — както я нарича Хемингуей. Или „прозата на дълбокия подтекст“ — както я нарича Леонид Леонов.

☆

ЕМИЛ ПЕТРОВ

ПО ПЪТЯ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

II

Едно от най-характерните явления в литературното ни развитие след 9 септември 1944 година е непрекъснатият прилив на млади, свежи творчески сили в редовете на поезията ни. Със сигурност може да се каже, че никога преди поезията ни не се е обогатявала така интензивно и на такъв широк фронт с млади, надеждни творчески кадри.

Премахването на изкуствените прегради между литературата и народа е едно от големите завоевания на културната ни революция. Както е известно, това е двустранен диалектически процес, който се характеризира с широкото проникване на литературата сред народа, сред многомилионния читател и с издигането на духовното равнище, на естетическото възпитание на тоя читател, с култивирането и изявяването на неговите творчески способности.

„Изкуството принадлежи на народа — казва Ленин — то трябва да прониква със своите най-дълбоки корени в недрата на широките трудещи се маси. То трябва да бъде понятно за тия маси и любимо от тях. То трябва да обединява чувството, мисълта и волята на тия маси, да ги издига. То трябва да пробужда в тях художници и да ги развива."

Нашата литература след 9 септември 1944 година не само проникваше с дълбоките си корени сред недрата на народа, не само служеше на неговите кръвни интереси, но в значителна степен изпълняваше задачата и да пробужда художници сред най-широките трудещи се маси, помагаше им да растат, като им даваше здраво гражданско и творческо възпитание. Литературата ни разтвори широко вратите си за бурния поток от млади таланти. При това таланти, които в своето огромно мнозинство излизаха именно от недрата на народа.

В поезията ни зазвуча многогласият хор на едно ново поколение, чиито най-добри представители дойдоха от партизанските отреди, излязоха от счупените врати на фашистките затвори, а по-късно — от младежките строителни бригади, от ремсовите организации, от скелите на големите ни строежи, от новата ни армия. . .

Тия млади поети имаха какво да кажат на поезията и на новите си читатели — те донесоха нови теми, нови образи и мотиви, нови интонации, с които обогатиха нашата литература. Няма да е пресилено, ако се изтъкне, че едни от най-добрите произведения на съвременното ни поетическо творчество принадлежат на перото на това поколение. И когато потърсим основата, върху която се създадоха тия най-добри творби на това поколе-

---

Продължение от кн. 2, 1960 г.

ние, ние отново ще видим, че тая основа е преди всичко органическата, „лакътната“ връзка на поетите с новите реални герои на живота, с кълновете на новата ни социалистическа действителност. Когато пишеха за героизма на партизанската борба, когато възпяваха мъжествената твърдост на политзатворниците, когато разкриваха младежката, устремена напред романтика на новото ни време, най-добрите представители на това поетическо поколение пресъздаваха свои, близки, органически за себе си преживявания. И затова те имаха право да повторят крилатите думи на Маяковски:

Это было
с бойцами
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

*

Стиховете на Павел Матев притежават не веднага хвърляща се в очи поетическа привлекателност. Това са безхитростни и прями стихове. Техният автор явно не желае да смайва с евтини ефекти, да прескача през глава в поезията си, за да предизвика аплодисментите на невзискателните читатели. Неговите творчески задачи са други — много по-сериозни и значителни.

В стихосбирките си Павел Матев говори за трудния, но славен и героичен път на своето поколение. Биографията на неговия лирически герой съвпада с биографията на това поколение. Тя минава през нелегалните квартири, през решетките на фашистките затвори, слива се със стръмните пътеки на партизанските отреди, за да навлезе в отключените след народната победа простори на родината и да стигне до сегашните мирни и ясни дни на нашата страна, изпълнени със светлината на напрегнатия, самоотвержен труд, с патоса на всенародната борба за построяване на социализма.

Стиховете на Павел Матев не само проследяват пътя на едно поколение, чрез душевните движения на поета те разкриват обобщения образ на неговите връстници. Тоя образ привлича със своята нравствена красота и благородство, със своята простота и величие. Това е цялостен, монолитен, вътрешно нераздвоен образ, чужд на мъчителните противоречия между мисълта и чувството, между гражданския, патриотичен дълг и личното влечение.

Израснал и възмъжал в борбата за свобода, изпитал горчилката на живота, лирическият герой на Павел Матев не е загубил своята младост. За неговия облик е особено характерно единството на мъжествената увереност в собствените сили, съсредоточеното спокойствие и твърдост на волята с младежката непосредственост, устременост и възторженост при възприемането на живота. Стиховете на поета възпяват мъжествената младост, суровата нежност, завоюваното с цената на много жертви и страдания щастие, което трябва да се брани с всичките ни духовни и физически сили.

Аз няма да забравя тоя ден.
Мълчаха партизаните във строя.
Валеше дъжд — противен и студен,
а ние се прощавахме с героя.

Вий мислите, че хленчехме тогаз?
Не! Горди бяха нашите другари.
Уж нямаше поети между нас,
а песен се роди за комисаря. . .

. . .Разсъмваше. Цял в блясък бе градът.
Настъпваше денят — голям, чудесен.
Да! Ний умираме с такава смърт,
с която винаги се ражда песен!

Сред характерните черти в поезията на Павел Матев особено силно изпъква неговата склонност да прави преки поетически обобщения и изводи, да осмисля собствените си лирически изблици. Поетът желае да бъде не само емоционално правдив и заразителен, но — което е особено важно за него — и поетически мъдър, да м и с л и в образи. И затова почти винаги в неговите работи се откройва една подчертана поетическа мисъл, около която авторът се стреми да организира идейно-емоционалния състав на стихотворението си. Тая мисъл Матев не остава да се чувствува само в подтекста на стиховете, а обикновено я изказва афористично, определено и ясно в края на своите произведения.

Когато поетът съумява да постигне единство на мисълта и чувството, когато неговата значителна мисъл, която той желае да сподели с нас, не е дадена оголено, а е прераснала в преживяване, стремежът към афористичност обогатява стиховете, прави ги по-сгъстени и ясни.

Но нерядко Павел Матев губи поетическата почва под краката си. Той проявява слабост към безжизненото, нищо не казващо на сърцето мъдруване, което изпълва някои негови стихове с оголени и сухи мисловни конструкции и пропъжда от там гласа на живото, непосредствено чувство.

Тоя недостатък в творчеството на Павел Матев, проявил се още в първата му стихосбирка наред с хубавите черти на поезията му, за съжаление не е преодолян и в най-новите му книги.

*

Иван Радоев влезе в нашата поезия с ентусиазма и чистата романтика на младежките бригади. Ние всички помним неговото сърдечно стихотворение „Бригадирски шинел“. В него — както и в редица други стихотворения, като „Знамена“, „Два прозореца“ и др. — авторът изпъква с качества на интересен лирик, умеещ да улови важните теми на нашия живот в тяхното животрептящо, интимно човешко пречупване, да ни говори за тях, като раздвижва съкровените струни на душата ни.

С каква топлота и сърдечност, с какъв поетически такт е нарисувал Иван Радоев образа на своята героиня в стихотворението „Майка“! Сякаш изниква пред нас простата и неука селянка с великата радост и гордост, която ѝ доставя първото написано от нея писмо до сина ѝ.

Аз прогледнах, майка,
и ти пиша всичко.
На добра сполука, синко мой!“
. . .И върви по пътя
в преспите самичка,
блъска я виелицата с вой.

Ауууу! — пищят клонаци.
жиците, полето

и връхлита зимата без жал.
Тя притиска плика
близо до сърцето
и загръща вълнения шал.

Някъде далече
свирва глухо влака.
Сняг. И вятър. И една жена.
Тя върви и мисли,
не писмото — сякаш
майката отива при сина.

В просветналото лице на тая обикновена жена от народа поетът е почувствувал великата възраждаща и преобразувателна сила на нашия нов, социалистически живот, която изправя хората на краката им, възстановява тяхното потъпкано в миналото човешко достойнство.

Меките тонове на лиризма в най-добрите стихотворения на Иван Радоев са особеност, а не слабост на неговото поетическо дарование. Слабостта се проявява тогава, когато поетът създава недостатъчно поетически осмислени работи, бедни откъм мисъл и лирически обобщения.

Иван Радоев проявява тънък усет за поетичността на стиха, за неговата поетическа стихия, той е чужд на плоското и сухо отражателство на действителността. И това е една много хубава и ценна черта на таланта му. Лошото идва, когато той започва да търси поетичността в някаква идейна и емоционална мъглявост, зад която обикновено се крият баналнн мисли и чувства с твърде съмнителна стойност. Такава идейно-емоционална мъглявост изпълва някои стихотворения от последната му книга („Когато живеем“, „Села от равнината“) и всъщност представлява лъжепоетичност, въпреки цялата й претенциозност.

Но когато корените на поетичността са в живота, в творческия контакт на поета с него, тогава Иван Радоев създава произведения със силно поетическо излъчване, които ни вълнуват неотразимо и оставят трайно ехо в душите ни. Такова именно произведение е стихотворението „Градчето“. Неусетно авторът ни въвежда в атмосферата на малкото планинско градче. Тук всичко като че ли е неизменно от дълги години, тук и хората като че ли са неизменни, едни и същи, потънали в дребните си, еснафски вълнения. Но дали това е така? Всъщност основната творческа задача на автора е била поетически, а това значи и жизнено, да опровергае тая видимост на нещата, да покаже нейната измамност, да ни разкрие зад привидната атмосфера на спокойствие и глухота истинската картина на живота. И тая картина има своите нови измерения, ново вътрешно величие и красота, при цялата тяхна скромност, мълчаливост, а понякога и незабележимост. Мълчаливата красота във всекидневния подвиг на комуниста, борец в изграждането на новия живот, е заговорила в това стихотворение поетически ярко и вълнуващо.

Авторът не ни говори надълго и нашироко за живота в града, не бърза веднага и лесно да опровергае нашите първоначални впечатления. Той предпочита да вземе отделен момент от тоя живот, като спира вниманието ни на едно погребение през обикновен зимен ден. Така ние се запознаваме с Цветан Бонин, починалия на своя боен пост комунист. Лирическият образ на Цветан Бонин — тоя така обикновен като другите хора човек, в сърцето на който обаче живеят великите, преобразяващи света добродетели и качества на истинския комунист, е едно от най-ценните постижения на съвременната ни поезия.

Прощавай, другарю! Ти вече отиваш!
Няма птиците! Няма желания!
Ти от днес ще вървиш, ще пътуваш,
ще растат между нас разстояния,
ще отиваш далече във времето,
както едра звезда по небето възлиза —
и тогава ще те види и слепият, който
не можа да те види отблизо.

Поетът ни запознава с един поетически герой, с един образ, но чрез него той е проникнал дълбоко в жизнената среда, която рисува, разкрил е ферментите на новото в нея. И затова едно от главните чувства, които събужда у нас стихотворението, е чувството за оплодяващата сила на подвига — ние сме сигурни, че героичният живот на Цветан Бонин е посял семена в душите на хората, които ще продължат неговото дело.

Така в това хубаво стихотворение от п р о з а т а на ж и в о т а е извлечена п о е з и я т а на ж и в о т а. И тук преди всичко е ключът за неговия успех.

*

„На другарите, които минаха през фашистките арести и затвори и пренесоха чисто знамето на Партията!“ — това е посвещението, което открива първата стихосбирка на Георги Джагаров.

У нас са излизали и продължават да излизат много книги с хубави посвещения, които за съжаление са оставали поетически незащитени, а понякога дори и компрометирани от сивите и неизразителни стихове на авторите. Стихосбирката „Моите песни“ от Георги Джагаров направи впечатление преди всичко тъкмо с постигнатото единство в намеренията и творческите осъществявания на автора, въпреки всичките допуснати от него слабости.

Две крачки напред и две встрани.
Подът е в лед скован.
Протегнеш ръце — напипваш стени.
Изправиш глава — таван.
А има широки-широки поля,
дълбоки реки,
планинско ехо,
небе
и плясък на птичи крила,
и пътища,
които водят далеко.
Има безкрайни родни пространства,
обични другари,
свидни мечти.
И малко място,
две крачки място,
на което ги
защити.

„След разпита“ — така се казва това стихотворение—и то особено вярно предава поетическата атмосфера на сбирката, съчетала желязната твърдост и несломимост на духа с неизтребимото жизнелюбие, което комунистът носи в гърдите си. Тук мъжествената мускулатура на стиха, категоричността на интонацията са свързани с лаконичния лиризъм на един автор, който умее да вижда красотата на родната природа и да направи от нея един от изворите на жизнената си устойчивост.

Категоричността на интонацията обаче в някои стихотворения звучеше доста външно, тя бе плод не на едно дълбоко преживяване, а по-скоро на предварително заетата от автора „мъжествена“ и „решителна“ поза.

В следващите си стихосбирки — „Лирика“ и „В минути на мълчание“ Джагаров, развивайки хубавите страни на таланта си, смело разшири кръга на своите мотиви и се насочи към една по-пълнозвучна поезия с по-голяма жизнена пълнота и вглъбеност на погледа.

Земя като една човешка длан. . .
Но по-голяма ти не си ми нужна.
Щастлив съм аз, че твойта кръв е южна,
че е от кремък твоя стар Балкан.

Какво че виха вълци и чакали
из твоите полета и гори?
С онез, които бяха с теб добри,
ти бе добра, но злите не пожали.

Земя като една човешка длан. . .
Но счупи се във тази длан сурова
стакана с византийската отрова
и кървавия турски ятаган.

Търговци на тютюн и кръв човешка
срамяха се от малкия ти ръст,
но паднаха пред теб с пречупен кръст,
че беше малка ти, но беше тежка.

И стана чудо: смертю смерт поправ,
усмихнаха се чардаклии къщи
и заплющяха знамена могъщи,
и път се ширна — радостен и прав.

Сега цъфтиш! Набъбва черноземa
под трудовите български ръце,
дъхти на здравец твоето лице
и нова песен вятърът подема.

Земя като една човешка длан. . .
Но ти за мен си цяло мироздание,
че аз те меря не на разстояние,
а с обич, от която съм пиян!

Синтетичният образ на родината ни тук е изграден с верен художествен усет, в широки линии. Сред многото песни за родината Джагаров е успял да изпее с в о я, близка до сърцето си песен, в която е вложил своята синовна любов, своето живо патриотично чувство на наш съвременник.

Наистина и в някои от най-новите стихотворения на тоя наш автор поетическата поза все още си поддава ушите под формата на мнима многозначителност и мнимо дълбокомислие. Смътните намеци за някаква житейска драма на лирическия герой в някои работи като „Признание“, „Балада за морето“, и др. правят тая драма неизяснена и поради това несподелена от читателя. Но наличието на такива стихотворения като „Родина“, „България“, „Жажда“, „Обяснение“, „Реплика през масата“, „Предпролет“ и др. очертава очевидния напредък в творческото развитие на Георги Джагаров.

★

Благодарение именно на своето непосредствено свързване с живота на народната ни армия някои наши млади поети, като Орлин Орлинов, Найден Вълчев, Димитър Дублев и др., написаха редица стихотворения, които с право могат да се наредят сред хубавите прояви на поезията ни.

Не абстрактно-фразеологическо възхваляване на армията ни, не общи и шаблонни словоизлияния, а конкретно-образно разкриване на нейния нов облик, на дълбоко народната ѝ същност — разкриване, постигнато върху основата на живи, непосредствено взети от живота или подсказани от него факти и явления — ето кое е новото и кое преди всичко привлича в тия стихове.

В това отношение на вниманието ни се налага поемата „Старшина" от Орлин Орлинов. Ние всички знаем, а мнозина от нас на собствения си гръб са изпитали какво представляваше в някогашната царска армия ротният фелдфебел — това дресирано, ограничено и послушно оръдие на фашизираното командуване, което с тъпо старание непрекъснато потискаше войнишката маса. Немислимо беше в миналото тоя противен, отрицателен образ да стане предмет на поетическо утвърждаване и възхвала, без да се наруши по най-груб начин жизнената правда.

И ето у нас, след 9 септември, излезе поема, в която за старшината, някогашния ротен фелдфебел, се говори като за скъп, близък човек, говори се с чувство на искрена благодарност и обич, без с това да се накърнява жизнената правда, напротив, в пълно съгласие с нея. Всичко това е възможно само поради коренните промени, извършили се в недрата на нашата армия. Тия промени, новите отношения между хората, които определят характера на нашата нова армия, са показани от Орлин Орлинов с подкупваща топлота на чувствата, с неподправеност и жизнена достоверност на рисунъка.

Умението да вижда чертите на новото и в най-обикновените, на пръв поглед сиви, ежедневни факти, да открива поезията и красотата, скрити зад външната кора на тия факти, да гледа на тях като на живи частици от дълбоките преобразувателни процеси, които се извършват в страната ни, младият автор прояви и в такива стихотворения, като „Раздавач", „Родопски бръснар", „Другарят пианист", „На вечна смяна" и др., в които интимно-човешки се навлиза в нашето ново, социалистическо ежедневие и от там се изваждат светли и красиви мотиви и образи.

Новата стихосбирка на Орлин Орлинов „По неписан закон" обаче донесе тревожните белези на притъпената самокритичност на автора, на неговото отстъпване от собствените му завоевания, които — колкото скромни и начални да бяха — така многообещаващо ни зарадваха в първите му творби.

Без да носи някакви големи изненади и резки скокове в качеството на стиховете, положителното творческо развитие на Давид Овадия е налице в по-новите му сбирки — „Отрядът живее", „До последния миг", „Дом", „Омразата не бива да угасва". Авторът остава неизменно верен на стремежа си да пише безхитростно, художествено честно и заедно с това показва укрепнала способност да бъде господар на стиха си. Струва ми се обаче, че Давид Овадия все още, след партизанските си стихове, не е завоювал нов, дълбоко творчески изживян жизнен материал, от който да почерпи новите с в о и теми.

Това важи, може би с още по-голяма сила, и за Добри Жотев. След стихосбирката „Жажда“, в която особено изпъкнаха стихотворенията „Моето село Радуй“ и „Балада за Кича“ неговата творческа активност е твърде отслабнала. И ето след толкова години новата му стихосбирка „Буйният вятър“ идва отново да ни убеди в неговите способности за емоционално-образно пресъздаване на живота.

Независимо от високата награда, която получи, аз не смятам романа в стихове „Димитровско племе“ от Димитър Методиев за сполучливо произведение. Според мен, несъмнените творчески способности на Методиев не са в плоскостта на т. н. „широки епически платна“. За това поне ни говорят досегашните му книги — „Димитровско племе“, „В страната на мечтите“, „Шумят тополите“. Всички те показват, че силата на поета е преди всичко в неговите лирически страници, в които напира непосредственото чувство, в които пулсира поетическото преживяване. Ето например стихотворението „Ален мак“. Тук Димитър Методиев проявява трудно удаващата се способност да раздипля с художествен такт сложните човешки чувства, да прониква в тяхната деликатна тъкан, ръководен от своята комунистическа нравственост.

А ето поемите „В страната на мечтите“ и „Шумят тополите“. Тук многословието и разводнеността, илюстративното, лековато скачане от един мотив на друг се нарушават щастливо от взривовете на неудържимия лиризъм на автора.

И в романа „Димитровско племе“ най-добрите и свежи страници представляват всъщност тия лирически взривове в скалната маса на повърхностно водения разказ, на неразкритите човешки характери на главните герои.

★

Роден съм аз сред старите катуни,
де цигани и циганки шумят,
и приказки в нощта при песен лунна
разказват те за бял, далечен свят.

Роден съм аз сред мъката в полята,
край Бели Вит, под плачущи върби,
де скръб върти с бургия във сърцата
и тегне глад в брашнените торби.

Роден съм аз в ден есенен и мрачен,
край пътища, обгърнати в мъгли,
де нуждите ведно с децата плачат
и бистра скръб под миглите вали.

Роден съм аз, а майка ми умряла,
баща ми стар в реката ме измил,
затуй сега е здраво мойто тяло
и мойта кръв като река шуми.

С такива — ярки и своеобразни — стихове Усин Керим стана известен на широк кръг читатели още с първите си публикации. Без да си служи с екзотични драперии, но и без да заличава своеобразните черти в бита на циганите — напротив, проявявайки тънко чувство за тях — Усин Керим запя за суровия, гладен и скитнически живот на своите братя в миналото и за тяхното възвърнато човешко достойнство днес.

И ние бяхме готови да не придаваме голямо значение на недостатъчната поетическа култура и на ограничеността на зрителното поле, на творческите ресурси на автора. Но тия недостатъци все пак съществуват и днес е по-ясно, че именно от тяхното преодоляване ще зависи Усин Керим да не остане едно макар и ярко, но метеорно явление в поезията ни.

*

Имаше още твърде много незрялост, неизбистреност в поетическия стил на Пеньо Пенев, едно кипение, което тепърва щеше да дава своите най-добри резултати. И гаранция за това бе преди всичко автентичността на преживяното, тоя лъх на жизнена и емоционална достоверност в най-добрите стихотворения на младия поет, когото смъртта така без време откъсна от живота и поезията.

Високите ноти в стиховете на Пеньо Пенев не бяха винаги жизнено и поетически уплътнени, но неговото гражданско и поетическо право да говори на висок, ехтящ глас, с широки, патетични жестове от името на своето поколение, от името на своята класа, от името на народа бе завоювано с редица творби, които при цялата си неравност бяха уловили талантливо много верни ноти от великата симфония на свободния труд от дните, „когато се наливаха основите“ на днешния ни живот.

Скърцат макари,
скърцат въжа
и слуха ни
остър шум
реже;
дигнал ръст,
с цял етаж
възмъжал,
диша
трескав,
наежен
строежа.
— Дай бетон!
Още дай!
Напълни!
Издигни!
С цех готов
Първи май
ще посрещнем
ний!
Не за ордени,
норми,
числа —
за красивия корпус
ний
мислим.
Колко проста е
в него
за нас
на живота ни
новата истина!

*

През тоя период, независимо от немалкото положителни и ярки прояви в поезията ни изпъкнаха някои обезпокоителни тенденции, които нанесоха сериозни поражения в творчеството на някои поети, а оттам и на цялото ни поетическо развитие.

Да бъдеш поет — социалистически реалист — това означава да стоиш и с двата си крака върху почвата на реалния живот, да съчетаваш в творчеството си най-суровото и трезво показване на живота с широката перспективност и постоянната устремност напред, родена от борбата за построяването на комунистическото общество.

Очевидно е следователно, че не поради някакви си уж органически недъзи на социалистическия реализъм, измислени от враговете на нашата литература и от някои объркани и неустойчиво мислещи глави, а тъкмо поради пренебрегването на основното изискване на тоя метод, в нашата поезия през тоя период се появиха твърде много хилави произведения, отдалечени от живота, от реалните преживявания на хората.

Немалък брой наши поети, в това число и някои от най-добрите и най-талантливите, започнаха да губят вкус към трезвото, неподправено и правдиво разкриване на живота и вместо върху реалната почва на тоя живот застанаха в стиховете си и с двата крака върху една дестилирана, лишена от жизнено дихание „действителност". По тоя начин романтиката, патосът, оптимизмът, революционната устременост напред в произведенията на тия поети увиснаха във въздуха, израждайки се в сладникава идеализация и лакировка, в евтино словословие и плоско, показно бодрячество. Така у нас поради отстъпване от основните принципи на социалистическия реализъм се появи поезията на парадното благополучие.

И главната реална предпоставка за появата на тая безжизнена поезия бе отслабването на връзките с живота на народа у редица наши поети. В тяхното творчество в голяма степен бе разрушено това скъпоценно за поезията триединство на поет-герой и читател, за което вече стана дума, когато говорих за поезията ни от дните на 9 септември и за поезията от дните на Отечествената война. И през тоя период нашите поети пишеха за новите герои на живота, за хората на труда във фабриките и по полетата, опитваха се да пресъздават техните мисли и чувства, но за съжаление твърде често проличаваха приблизителните, неподсказани от живота представи на авторите за тия герои, за тяхната нова, раждаща се в живота душевност.

В стиховете на Иван Бурин и Николай Стайков на теми из селския живот, за преживяванията на хората в нашата нова, коренно променяща се селска действителност, твърде слабо се чувствува вътрешната, душевна споеност на авторите със сложния и противоречив душевен свят на техните герои. Оттук и основните недостатъци от лакировъчен характер, които изпъкнаха в стиховете на Иван Бурин. Оттук и тая еднообразна стилизирана декоративност в творчеството на Николай Стайков на селски теми.

Николай Стайков написа редица стихотворения, в които предаде с поетически усет красотата на нашия нов, изменен селски пейзаж. В тия стихотворения той е оригинален и свеж, тук и неговата склонност към стилизирания рисунък се е проявила върху здрава жизнена основа. Но не може да не се забележи, че когато поетът се насочи към прякото разкриване на преживяванията на нашите селски труженици, в творчеството му на преден план изпъкват повърхностните поетизации и еднообразния поетически тон.

Достатъчно е да си спомним как нашите поети пресъздаваха душевността на борците от антифашистката борба, за да видим съществената

разлика в отношението на поезията към живота тогава и по-късно в произведенията на някои наши поети.

А у нас продължаваха да излизат и творби, които недвусмислено сочеха връзката с живота на народа като първооснова на поетическото творчество.

Макар и да не означава решителен прелом в поезията на Николай Марангозов, поради редица сериозни недостатъци, поемата „От Ялово до Воронеж“ несъмнено внесе в нея свежа струя и отбеляза радостното насочване на автора към близкия за него образ на обикновената българска селянка. В тая посока би могло с най-голямо основание да се очаква, че той ще „намери себе си“ като поет в следдеветосептемврийското си творчество.

Вярно уловена обществена атмосфера, жизненост на виждането и поетическа развълнуваност е постигнал Николай Марангозов в поемата си „Тринадесет есени“. Интересно е, че тъкмо в тая поема, в която някои важни моменти от живота на народа ни в навечерието на 9 септември са показани не оголено, а чрез вярно разкритите преживявания на автора, Марангозов е заговорил със свой неподправен поетически глас, проявил е оригиналното си творческо възприемане на живота, в което интересно се съчетават подчертаният усет към битово-народното с активното възприемане чертите на новото и модерното, елементите на една по-висока култура.

Добруджанските мотиви, плод на непосредственото свързване с живота на народа, също така внесоха свежест и жизненост в иначе твърде анемичната поезия на Невяна Стефанова. Ето нейните стихотворения „Вода“ и „Добруджанско хоро“ — колко жизнена и поетическа кръв има в тия стихотворения в сравнение с малокръвието на доста други нейни произведения. Но и за Н. Стефанова тия стихотворения останаха само един изолиран епизод в творчеството ѝ.

След будещата много очаквания поема „Марица“ Ламар, вместо да задълбочи поетическото осмисляне на своя творчески контакт с живота, започна механически да разширява тематическия обсег на стиховете си, започна да пише все по-големи и по-големи книги (едва ли не с размерите на романи) за все по-малко и по-малко творчески изживени теми. В тия свои слаби произведения той загуби много от ярките черти на своя оригинален талант и заприлича — нека ме извини за сравнението! — на крачещ екскаватор, чиято товароподемна сила е твърде намалена и поради това огромният му кош повдига не дълбоки жизнени пластове, а само отделни повече или по-малко ярки поетически детайли.

И Богомил Райнов твърде рано сложи крайната точка на своите стихове за петилетката, за да се прехвърли на други теми, без да е укрепил завоюваните си позиции и без да е умножил творческите си успехи.

Изоставането от живота за поезията означава преди всичко изоставане от човека, откъсване в една или друга степен от неговия неподправен душевен свят.

Вместо да разкриват образа на тоя реален, взет непосредствено от нашия нов живот човек, в богатството на жизнените му връзки и прояви, с неговите многообразни, сложни, дълбоки и често пъти противоречиви преживявания, поетите се запретнаха да говорят от името на някакъв средно-аритметически, получен по лабораторен път „съвременник“, който се разхожда, поставен от авторите върху псевдо-

поетически кокили, из живота и поднася на читателите своите „мисли“ и „чувства“ във връзка с тоя или оня повод. Това е основата, върху която се създадоха (колко неуместна е тук тая дума!) стандартните, едни и същи образи на партийни секретари, ударници, агрономи, трактористи, граничари и звеноводки, за които читателите отрано знаят какви мисли и чувства ще демонстрират.

Позицията на лирическия герой в подобни стихотворения и поеми е позиция на страничния, повърхностен наблюдател на живота, а не на неговия активен творец и преобразовател. Тук поезията на победата е откъсната от поезията на борбата.

Всичко това в никакъв случай не означава, че поетите ни не трябва да възпяват тържествените, празнични моменти от нашия живот, моменти на радост и щастие, на лично и всенародно ликуване или че ако ги възпяват непременно в началото на стихотворенията си трябва да изрежда трудностите и пречките, етапите на борбата, които са предшествували тия моменти. Тук най-малко от всякъде може да се натрапва някаква задължителна схема. В това отношение съществува най-голям простор за най-различни конкретни творчески решения в областта на многообразните литературни стилове и жанрове, от одата с нейната висока, благородна патетика до лирическата миниатюра с нейната лаконичност и сдържаност на тона.

Необходимо е обаче в начина, по който говорят поетите, в тяхната идейно-творческа позиция, в отношението на техните лирически герои към действителността ние да чувствуваме, че пред нас се разкриват радостните и тържествени вълнения на активните творци на живота, а не на неговите повърхностни, па макар и възторжени наблюдатели.

Външният подход към темите неизбежно води и до избледняване и изкривяване на истинската творческа физиономия на авторите. В доста стихотворения на Младен Исаев например от тоя период външното третиране на мотивите отваря широко вратата на неговата поезия за изкуствените и невълнуващи поетизации, за сладникавата олеографичност и монотонност, които изкълчено наподобяват мъжествения лиризъм в най-добрите стихове на тоя поет.

Но тия слабости имат и една друга страна. През годините, за които става дума, редица наши поети започнаха да подценяват творческо-субективната страна на поезията, започнаха да подценяват, а често и почти изцяло да елиминират своя личен душевен опит. Борбата срещу субективизма и индивидуализма в някои случаи се изроди, ако не в борба срещу творческата субективност, срещу творческата индивидуалност, то поне в сериозно подценяване на тая страна на творческия процес, без която или при накърняването на която не би могло да има пълноценна поезия.

Забравяше се, че тъкмо социалистическият реализъм, борейки се срещу субективизма и индивидуализма, дава най-голям простор за развитието на неизкривената, свързана с живота творческа индивидуалност, на личната инициатива и фантазия в поезията.

Несъмнено всички тия антиреалистически тенденции в поезията ни се насаждаха в голяма степен от атмосферата в живота и литературата ни през времето на култа към личността, който обаче не можа да измени както общия характер на социалистическия ни строй, така и характера на социалистическо-реалистическата ни литература.

Недоверието и подценяването на личния душевен опит на поетите съкращаваше още повече, обедняваше и без това недостатъчно богатите и непосредствени жизнени впечатления на доста от тях.

В областта на гражданската, политическата и публицистическата поезия тая страна на допуснатите слабости породи външно декларативния и риторичен характер на много стихотворения.

Външната декларативност в поезията се дължи не на пряката изповед и изява на мислите и чувствата в дадено стихотворение (както неправилно някои мислят и поради това отричат изобщо публицистическата поезия), а на това, че тия мисли и чувства не са разкрити като преживявания на един конкретен поетически характер, на един жизнено очертан лирически герой, със свои неповторими, живи човешки черти. Във външно декларативните стихотворения лирическият герой загубва своята жизнена конкретност и неповторимост и се обръща в абстрактна величина, в система от общи, безлични и безобразни фрази.

„Ето произхода на риторическата поезия, — пише Белински. – Нейната основа е отдалечаването от живота, отпадането от действителността; характерът ѝ е лъжата и общите места."

Редица стихотворения на Пантелей Матеев, Никола Ланков, Георги Бицин, Крум Вълков, Лъчезар Станчев и др. имат такъв външно декларативен и риторичен характер ,който пречи да се създава истинска гражданска, страстна политическа поезия с въздействена сила върху читателите, която, както казва Маяковски, е способна да привежда в движение милиони години милиони човешки сърца.

Подценяването на личния душевен опит на авторите се отрази особено лошо и върху развитието на някои „по-субективни" жанрове на поезията, като любовната и пейзажната лирика, в които тоя опит играе особена роля и излиза на по-преден план. През тоя период не бяха редки гласовете, които противопоставяха гражданската поезия на интимната поезия, обявяваха цяла редица мотиви, характерни за интимната поезия, по принцип, без оглед на тяхното конкретно художествено осъществяване, за проява на декадентщината и безидейността.

Разделението на интимна и гражданска поезия е у с л о в н о. Всъщност ние имаме работа с два неделими, органически свързани момента, които се взаимно проникват, преливат се и прерастват един в друг в общия поток на съвременната ни поезия.

Грешат обаче ония, които твърдят, че такова разделение изобщо не трябва, дори и условно, да се прави, че не бива да се говори за интимна и гражданска поезия, а за поезия изобщо. Да се иска това, значи правилната мисъл, че социализмът премахва непримиримите противоречия между личните и обществените интереси на хората, че той възстановява тяхното нарушено от капиталистическото минало единство, да се замени с неправилното твърдение, че при социализма между личните и обществените интереси няма разлика, че личните интереси се разтварят без остатък в обществените интереси на хората.

Да се иска това, значи, на второ място, да не се вижда многообразието от явления в нашата съвременна поезия, да се нивелират тия явления под общия знаменател на „поезията изобщо". А различните явления в нашето поетическо творчество, колкото и да са свързани помежду си, имат своя относителна самостойност, която именно ги прави р а з л и ч н и явления и с това определя разнообразието на поезията ни.

Относителната самостойност на интимната поезия се състои в това, че при нея на преден план, в центъра на стихотворенията стоят интимните, лични преживявания, които са свързани, макар и понякога по твърде непреки и сложни пътища, с общественaта същност на лирическия герой, с неговите граждански интереси и вълнения.

Относителната самостойност на гражданската поезия се състои в това, че при нея в центъра, на преден план в стихотворенията стоят гражданските, обществените мисли и чувства на лирическия герой, които са свързани с неговите интимни, лични преживявания.

Това деление, разбира се, ние правим, като държим сметка за неговия условен характер, за това, че гражданската и интимната поезия се преливат и взаимопроникват една в друга, че не са редки случаите, когато е много трудно, даже невъзможно да се разграничат.

Нужно е специално да се подчертае, че както главното в живота на отделния човек е неговата обществена природа, неговото гражданско битие и поведение, гражданските му вълнения, мисли и чувства, които при последна сметка са основата и за личните му, интимни преживявания, така и в литературата гражданската поезия има несъмнен приоритет над интимната. Гръбнакът на нашата поезия от миналото и днес са произведенията на граждански теми, на теми с широк обществено-политически мащаб.

Вижда се, следователно, колко несъстоятелно теоретически и вредно практически е противопоставянето на гражданската и интимната поезия. Противостоят не интимната и гражданската поезия, а упадъчната индивидуалистическа интимна поезия на здравата, реалистична интимна поезия и реакционната гражданска поезия на прогресивната гражданска поезия.

Очевидно е освен това, че ако общото, цялостно отношение на поезията към живота е неправилно, ако нейният подход към жизнените факти и явления е схематичен, примитивно-повърхностен, то схематизмът не може да не се прояви в една или друга степен, както в стихотворенията на граждански, политически теми, така и в стихотворенията на интимни теми.

Схематизмът във всичките му превъплъщения прониква и поражда еднакво лоши и неприятни последици както в гражданската, така и в интимната поезия. Разликата тук се състои само в това, че в единия случай той обикновено се проявява под формата на куха риторика и гола, безлична декларативност, а във втория — под формата на албумна безцветност, еснафска ограниченост и бедност на мислите и чувствата.

В това ни убеждава и опитът на нашата съвременна поезия.

Двадесетият конгрес на КПСС и Априлският пленум на ЦК на БКП със своя висок ленински дух, с комунистическата си смелост, принципиалност и мъдрост дадоха извънредно благотворно отражение и върху развитието на нашата литература.

У нас бяха осъзнати и разкритикувани остро редица извращения на социалистическия реализъм, които убиваха живия, творчески, революционен дух на нашия художествен метод. С това литературата ни стана по-годна да се справя с трудните си и отговорни задачи.

Някои писатели и поети обаче криво разбраха критиката, която се направи на извращенията на социалистическия реализъм в литературата ни. Някои поети например възприеха борбата срещу схематизма и опростителството, срещу лакировката на живота като повик към обезкриля-

ването на поетическото творчество, към създаване на пълзяща поезия, лишена от активно-творческо, партийно-страстно отношение към действителността. И затова в тяхното творчество се появиха пукнатини по посока на индивидуализма и безидейността.

Отново бе извадено от архивата отдавна банкрутиралото и опровергано от литературата и живота схващане, че в областта на гражданските мотиви не е възможно да се постигнат истински, пълноценни творчески успехи, че именно гражданските мотиви са уж довели до изсушаване на поезията ни и затова вече е крайно време тия мотиви да бъдат изоставени и поетите да преминат към създаването на поезия на интимните мотиви, която била най-сигурната противоотрова срещу схематизма и сивотата.

Отново живият организъм на нашата нова поезия се разсичаше на две части и от позициите на едната се воюваше срещу другата. Само че тоя път опасността бе по-голяма, защото заплашваше идейните основи на новата ни поезия, партийността и народността като основни принципи на нейното развитие.

В нашия литературен печат започнаха да валят стихотворения предимно от млади (а и не само от млади) автори, които имаха претенцията да изразяват „новия“ дух на нашата поезия, но които всъщност се опитваха да галванизират отдавна преодолени от литературното ни развитие влияния на упадъчната литература. Основната характерна черта на тия стихотворения е пълната откъснатост от нашата съвременност, от нейния революционно-новаторски, социалистически дух и бягството в областта на уж общочовешките и вечни, а всъщност еснафски ограничени, оранжерийни преживявания. И това личеше преди всичко в отношението на лирическия герой към живота, в неговата изменена поетическа природа. Използувайки думите на Горки, ние бихме могли да наречем тия стихотворения поезия на механическия гражданин, поезия на човека, който съществува в нашия живот, без да вижда и без да разбира тоя живот, и който е в състояние плоските си, теснолични преживявания (своя зъбобол например) да издигне до степента на явления, единствено заслужаващи внимание.

Колкото и шумен да бе в първоначалните си изяви, тоя литературен „грип“ премина твърде бързе, защото в очите на читателите веднага, мигновено след прочитането на стихотворенията се обезценяваха всичките акции на тая мода и лъсваше нейният епигонски, поетически безжизнен характер. И защото основните творчески сили на поезията ни стояха здраво на проверените от живота и от литературното ни развитие принципи на социалистическия реализъм.

А и в средата на най-младите ни автори от най-младото и неукрепнало поетическо поколение, където „грипът“ даде най-много „жертви“, може да се каже, че най-талантливите и надеждни поети като Дамян Дамянов, Любомир Левчев, Владимир Башев, Първан Стефанов, Петър Караангов и др. не се поддадоха на това нездраво увлечение и следваха традициите на социалистическо-реалистическата ни поезия.

*

За някои поети прозорецът в стаята им е само досадният изглед към задната част на двора, където не може да се види нищо друго освен измърсените сандъци за боклук, голите потъмнели стени и унило съхне-

щото пране. За други самотният прозорец — това е емблемата на предпочетената, доброволно избрана от тях творческа позиция на бягство от света, от неговата „сива проза“, „врява“ и „суета“, вълноломът срещу бурите, вълненията и кипежа на живота.

За Дамян Дамянов — автора на стихосбирката „Ако нямаше огън“ — прозорецът е почти единствено възможната гледна точка, жестоко наложена му от прикокаващ физически недъг. Място за избор тук не е имало.

Затуй ли, че копнях по небесата —
да литна в тях с размаха на орел,
животът строг крилата ми откел
и ги сменил със две нози сакати?

Или че, жаден исках да изпия
и слънцето, и тоя цъфнал ден,
по бузите ми две сълзи се вият
и устните ми парят с дъх солен?

Дали, — че търсех път към океана,
към хиляди невидени неща,
аз днеска виждам толкоз от света,
в прозореца ми колкото е сбрано?

Дамян Дамянов ни говори трезво, откровено за своето нещастие, за човешката си мъка. Той не желае да лъже нито себе си, нито нас. Очевидно писал е, ръководен от желанието си да остане верен на своите преживявания, на своите мисли и чувства. Ето той е готов да сподели с нас дори и най-интимните си мечти за семейно огнище, своята родена, но неживяла любов, копнежа си да има дете, без да се страхува лицемерно, че ще стане смешен, че ще говори за неща, които „не са приети“ за неговото положение. И не е сбъркал — защото автор, създал лирически герой с такива светли, човешки красиви и благородни помисли и чувства, няма какво да крие от своите читатели.

Животът е бил жесток и неумолим, но поетът е намерил в себе си нравствени сили, за да преодолее вътрешно своята трагедия и с това да придаде на нейното поетическо осмисляне чертите на една оптимистическа, характерна за нашето ново време трагедия. И тук той е еднакво чужд както на унизителния хленч, на малодушието и душевното капитулантство, така и на евтината, напомпана бомбастика, на фалшивата, „бодра“ поза. Дамянов е намерил своя човешки прост, верен и убедителен изход. Изходът е в любовта към живота, в неизтребимата потребност, която живее в душата на поета, да бъде нужен за другите хора, да вземе макар и скромно участие в тежките скърби и радости, да бъде в строя на живите и борещите се.

О, нека всичко, всичко да ми вземат,
но към света да ми оставят само
едно око, с което да го виждам,
едно сърце, с което да го чувствам,
една ръка, с която да го сложа
завинаги в най-честния си стих!

Това е изворът на истинската, вълнуваща бодрост на тия стихове, на техния неподсладен, жизнено убедителен оптимизъм. „Ако нямаше огън“ — така поетът е озаглавил своята тъжна и жизнелюбива стихосбирка и с това е посочил главното в нея.

Ето защо прозорецът, който рамкира поетическото виждане в стихосбирката на Дамян Дамянов, е не преграда между него и живота, а здрав мост, който свързва автора с хората, той е неговото жадно творческо око, широко отворено за живата действителност.

Дамян Дамянов е поет с безспорен лирически талант, годен да се справи с тежки творчески задачи. Нужно е занапред той да разширява кръга на своите мотиви, без да загуби поетическата дълбочина и искреност на най-добрите си стихотворения. Нужно е да повишава поетическото си майсторство, да избягва лековатото плъзгане по повърхността на темите, което се забелязва в някои от работите му в първата стихосбирка.

Със стихосбирката „Ако нямаше огън“ в нашата поезия влезе един нов поет със свои, дълбоко изживени, органически теми, със свой правдив и вълнуващ лирически герой, със своите несъмнени поетически успехи.

Тая стихосбирка намери път към сърцата на най-широк кръг от читатели, които пожелаха на автора неговият обърнат към живота и хората прозорец да става все по-широк и по-радостен.

„Звездите са мои“ — тая стихосбирка с такова младежки дръзко и романтично заглавие принадлежи на младия поет Любомир Левчев. В нея се чувствува неудържимата романтическа поривност на младостта, на оная младост, която, колкото и да е неукрепнала и навъзмъжала, е тръгнала да изменя света, да го построи по-чист, по-светъл и по-човешки. И в тоя поход на зареденатa с непобедими творчески сили младост лирическият герой на Левчев душевно ще укрепва, ще се възпитават неговите мисли и чувства, ще се задълбочават и узряват. Засега в някои стихотворения истинската романтика на живота често се заменя с незрялото, момчешко перчене с романтиката. Но поетият път е верен. Верни са и високите идеали, развените знамена, които вдъхновяват тая настъпателна младост.

Когато паднаха завинаги клепачите
и пулсът спря,
при него не дойде смъртта.
Дойдоха машинистите,
миньорите, монтьорите, ковачите —
да се простят.

Той бе раздал на жадните матроси
очите си
вместо море.
Той бе раздал на бедните огняри
сърцето си
вместо огнище. . .
За себе си и за смъртта
не бе оставил нищо!

Рядко може да се срещне първа книга от млад поет, която да има толкова „програмни“ стихотворения, както стихосбирката „Тревожни антени“ от Владимир Башев. В нея всяко второ стихотворение съдържа равносметка на изминат път, манифестира творческа и жизнена платформа, чертае план за бъдещето.

С най-добрите си стихотворения, написани на граждански, обществено-значими теми, Владимир Башев творчески полемизира с безжизнената, оранжерийна поезия, чиито анемични цветя печално вехнат в безцветните, албумни стихове на не малко млади поети. Башев се стреми

да не бяга панически и безпаметно от живота, а активно да дири на широк фронт контакт с него и със своето време.

На младия поет обаче не винаги му достига зрялост на мисълта и искреност на чувството, жизнен и душевен опит, за да уплътни вътрешно с необходимото поетическо съдържание широките мащаби на темите, които разработва. При такива случаи в неговите стихотворения се настаняват обобщения, които колкото „широки“, „решителни“ и „мъжествени“ да са, имат твърде съмнителна стойност, романтиката става твърде неубедителна, „зелена“, а незрелостта и незадълбочеността на мисълта и чувството напразно се опитва да се скрие зад претенциозната поза на лирическия герой. Това е необходимо да се подчертае, защото в последните работи на Владимир Башев тия недостатъци, вместо да се изживеят, се задълбочават и разширяват.

★

Нашата нова поезия е силна преди всичко със своите идейно-творчески позиции, със здравите си реалистически традиции, с верността си към живота, към делото на комунистическата партия, с големия брой активни, разнообразни и растящи в своето развитие поетически таланти.

Затова и допуснатите слабости успешно се преодоляват, затова и цялата ни поезия днес очевидно набира сили за нов творчески подем. За тоя подем към създаване на пълнокръвна социалистическа поезия вече ни говорят някои излезли напоследък стихосбирки.

★

Новата стихосбирка на Никола Фурнаджиев „По пътищата ти вървях“ е симптоматично явление в нашата съвременна поезия. Тази стихосбирка е красноречив белег за обновителните процеси, които се извършват в творчеството на най-добрите ни поети, за техните усилия да свържат по-дълбоко вдъхновението си с реалната поезия на нашия нов живот, да овладеят едно по-високо и по-жизнено поетическо майсторство.

В предишната стихосбирка на Н. Фурнаджиев „Велики дни“ тъкмо тая реална поезия на живота не бе овладяна от автора, не бе станала проникновено достояние на неговото творчество.

Най-сполучливите стихотворения на Н. Фурнаджиев в „По пътищата ти вървях“ съчетават зрялата искреност на поетическото чувство с мъдростта и трезвостта на мисълта. В тях се откройва образът на един колкото оригинален, толкова и характерен за нашето време лирически герой с ново, преодоляло противоречията си, цялостно отношение към живота. Това е лирически герой, чиито граждански вълнения извират от съкровената му душевна същност, а интимните му преживявания са органически свързани с живота и хората.

Ето защо гражданските и остро политически стихотворения в книгата на Фурнаджиев са чужди на кухата риторика. В тях поетически силно и заразяващо е изразена болката и вярата на поета-комунист („Унгария“, „Турски новобранци“ и др.).

Ето защо и интимните, пейзажни стихотворения на тоя наш поет не носят печата на плитката албумност, на херметическата изолираност от живота. Фурнаджиев рисува природата с вярна и вдъхновена четка. В своя контакт с нея, с живота, той стига до силни и големи поетически обобщения. Ето стихотворението „На път“.

Пътувам ли, така е винаги —
отдавна вън е паднал мрака
и дълго, докато заминеме,
седя в чакалнята и чакам.

И под опушените сводове,
на коридорите сред здрача
аз гледам как шуми народа ни,
крещят деца, вървят носачи;

как клюмат хората отрудени
и спят на пейките корави,
как спорят някъде възбудено
и влюбените се прощават,

как селяни влекат торбите си,
как иде тоя свят огромен
през всеки миг като откритие,
като предчувствие и спомен.

А вече вън гърмят вагоните,
вратите шумно се разтварят,
навалици като подгонени
потъват в бликналата пара.

Потегляме и до прозореца
приседнал дълго ми се струва,
че моята страна сред хората
пак в мене вгледана пътува,

че пак в очите си наведени
тя пази тайни неразкрити
за миналото, за победите,
за истините и мечтите.

Летим. Понякога се спираме.
Летим, а хукналия вятър
напира весело подире ни
и се разсъмва над земята.

И пак зора, и пак родината,
пак тоя стар копнеж по нея,
неизтощим като годините
и от бедите неразсеян.

Поетът е искал да ни внуши своето широко поетическо разбиране за образа на Родината — основният поетически образ в неговото творчество. За Фурнаджиев родината няма само пространствени, географски измерения. За него тя е преди всичко един колкото исторически, толкова и поетически-драматичен образ. И тоя образ властно присъствува в най-добрите стихотворения на сбирката — „Към родината“, „На път“, „На Партията“. Пътищата на родината за поета се измерват не само с изминатите километри, но и с крайпътните километрически знаци в душата на народа или, както сам авторът пише, с желоните по билото на народната история. Такива крайпътни знаци има и в душата на поета — те сочат неговите търсения, неговите лутания в живота, те в края на краищата се сливат с пътните знаци на народа. И в това сливане има много вътрешна, млада сила, много искреност и обновяващ драматизъм.

В съзнанието на поета образът на родината е неделим от образа на партията, която дава размах на набраните през десетилетията народни сили.

Стихосбирката на Фурнаджиев не е лишена от слабости — в някои работи се чувствува подчертано еднообразие и монотонност, в други краските върху поетическата палитра на автора са изстинали и не така ярки и пламтящи, каквито ги знаем от най-хубавите стихотворения на тоя наш поет.

Като цяло обаче новата стихосбирка на Фурнаджиев е наситена с озона на едно ново, жизнерадостно светоусещане, минало през горнилото на колебанията и мъчителните противоречия и постигнало своето просветлено, жизнено равновесие. В поетическата атмосфера на тая книга има нещо от предутринната свежест, от радостната, непреодолима сила на разсъмването.

★

Несъмнен творчески успех и указание за порасналите възможности на днешната ни поезия е и стихосбирката „До утре!“ от Блага Димитрова.

Във „вечната книга на любовта“ нашата съвременна социалистическа поезия е призвана да впише свои — нови, ярки и неповторими страници.

Едва ли би могло да се допусне, че тая задача, макар и отчасти, разрешаваха безжизнените литературни изделия, в които любовта автоматически, с карикатурна праволинейност се свързваше с обществените проблеми, например с наднорменото изпълнение на производствения план.

Смешно би било да се мисли също така, че тая задача е намерила своето осъществяване в характерния за последните една-две години за любовната лирика дъмпинг от анемични, „парникови“ произведения, откъснати от диханието на съвременния живот, прояви на еснафски ограничена душевност, на нищета в мислите и чувствата.

Новите страници в нашата любовна поезия вписват ония творби, които зорко и вдъхновено претворяват дълбоките, съкровени изменения в духовния облик на съвременните хора.

В стихосбирката „До утре!“ ние виждаме една нова Блага Димитрова, освободена в голяма степен от изкушенията на предварителните умозрителни чертежи и насочена към света на живите мисли и чувства. Пневматическият похлупак на умозрителността е счупен и поетесата е задишала в стиховете си свободно, с пълни гърди. Решаваща роля за това радостно предвижване напред според мен е изиграло обстоятелството, че авторката, когато е писала стихосбирката си „До утре!“, е притежавала с а м о с т о я т е л е н, собствен, „изстрадан“ душевен опит и е творила под неговия напор.

Но само със собствен жизнен и душевен опит, колкото и безусловно важен, скъпоценен и необходим да е той, не може да се отиде много далече в поезията. От първостепенно значение е неговата идейно-художествена, поетическа осмисленост.

Авторката с тънък поетически усет е съумяла да ни предаде състоянието на трепетна влюбеност на своята лирическа героиня. В най-добрите си стихове тя е вложила правдата на любовното чувство, живия туптеж на сърцето, тая неповторимо свежа и тръпчива острота, с която влюбените възприемат света.

— До утре! — ти казваш и тръгваш си вече.
А с поглед уплашен изпращам те аз.
До утре?. . . Но туй е безкрайно далече.
Нима часове ще лежат между нас?

До утре ще бъде за мен непозната
менливата сянка по твойто чело,
горещата, тупкаща реч на ръката,
на мислите тайното потекло.

До утре, ако ти е жадно, не мога
да бъда твой извор. Студенина,
ако те облъхне — да бъда твой огън.
Ако ти е тъмно — твоя светлина

— До утре! — ти казваш и тръгваш и даже
не чуваш, че отговор нямаш от мен.
— До сетния ден! — аз очаквах да кажеш
и с мен да останеш до сетния ден.

В тия стихове няма еснафска затвореност, няма пошлост и душевен фалш. Не могат да бъдат еснафски ограничени ония стихове, които са обърнати към светлите страни на човешката душа, ония стихове, които пречистват и възвисяват любовното чувство, които го правят по-дълбоко и по-красиво. Еснафщината като душевен строй обеднява, принизява и загрозява мислите и чувствата на хората.

В много от своите нови работи Блага Димитрова проявява трудното и ценно умение, присъщо на любовната лирика, да остава в стиха си „насаме“ със себе си, със своето чувство, без да изпада в индивидуалистическа затвореност, в херметическа изолираност от живота. И тайната на това умение се крие преди всичко в съдържателността и дълбочината на любовното чувство, в неговата красота, чистота и човешка осмисленост.

Новото и съвременното в стиховете на Блага Димитрова не бива да се търси само във външните белези на нашето време, посочени в книгата. Много по-важни са всъщност душевните координати, които определят съзвучието на стиховете ѝ с духа на времето ни. А тия координати се съдържат преди всичко в образа на лирическата героиня, в нейния поетически характер. За тая героиня любовта е могъща двигателна, окрилляща и съзидателна сила, тя е един от аспектите на цялостното отношение на човека към живота. Това е не изпепеляваща стихия, а любов-богатство, любов-талант, любов-младост на духа, без които не би могло да се живее пълноценно. Такава любов събужда и стимулира творческите сили на хората, тя ги сродява с патоса на живота, дава полет на техните дръзновения.

Всичко това не означава, че старият недъг в творчеството на Блага Димитрова — умозрителността, е изцяло премахнат в новата ѝ стихосбирка. За съжаление, върху редица стихотворения все още лежи неговата сянка, както и сянката на някои чужди интонации, главно от поезията на Багряна, и в такива случаи отново се виждат неуспелите опити на авторката да прикрие с външни поетизации вътрешната препарираност на стиха.

*

Стихосбирката „Най-хубавото“ от Александър Геров включва избраните стихотворения на тоя наш поет, много от които са писани преди 9 септември 1944 година, заедно с редица нови творби. Затова аз тук няма да се спирам подробно на тая стихосбирка — тя се нуждае от един внимателен и задълбочен анализ, проследяващ сложното и противоречиво развитие на Александър Геров.

Ще отбележа само, че според мен тая стихосбирка като цяло е едно ярко положително явление на новата ни поезия.

Стремежът на поета да сподели с читателите това, което го е вълнувало искрено и дълбоко, е породил редица много хубави топли и човечни стихотворения. При това в тях кървящото, наранено в миналото сърце на поета е огряно от лечебните лъчи на слънцето на нашия нов живот. В най-добрите си стихотворения Александър Геров се домогва по пътя на своите мъчителни и драматически преживявания до жизнени изводи, дълбоко съзвучни с духа на нашето време. И макар че сърцето на поета продължава все още да кърви, неговите художествени внушения несъмнено оказват положително, очистително влияние върху читателите.

Бе чувството ни отлетяло. . .
Сбогувахме се в оня ден.
И ти ми каза на раздяла:
„Мисли понякога за мен!“

„Мисли за мен!“ А аз не мислех,
Аз като филм те преживях.
Аз те забравих и улисан
по много пътища вървях.

Сега излишен и самотен
навлизам в свойте старини.
Звъни нарядко телефона
и по погрешка все звъни.

Девойката с коси разкошни,
с винтяга и със панталон
не се провиква вече „Поща-а!“
минавайки край моя дом.

И ме обзема безутешен
копнеж. И искам аз, смутен,
на първия случайно срещнат
да викна: „О, мисли за мен!“

Дано не си ти като мене!
Дано те гледат в тези дни
очи от обич озарени,
каквито имах аз преди.

Очистването от наносните поетически наслоения, възвръщането на поета към собствения му глас в никакъв случай не бива да означава възвръщането към индивидуалистическите, песимистични и декадентски тенденции. Не в тия тенденции, а в борба с тях е истинският дълбоко човечен и чувствителен талант на Александър Геров За съжаление обаче процесът на избистряне на гласа на поета, който се забелязва през последните години в творчеството на Геров, в някои случаи е свързан с активизирането на елементите на едно упадъчно светоусещане, което като черно мастило се е разляло в такива стихотворения например, като „Защита“, „Време“ и др.

*

Белезите на интересните и плодотворни процеси, които се извършват в днешната ни поезия, изпъкват на широк фронт — както в творбите на опитните по-възрастни поети, така и в стиховете на съвсем младите автори.

Би могло да се каже, с бурна продуктивност Димитър Пантелеев създаде стихотворения, преломни за неговото творчество. В тях няма и следа от някогашния индивидуализъм на поета, от безжизнените му „восъчни" мисли и чувства. В новите произведения на Пантелеев пулсира една възродена, млада жизненост и нейните токове протичат с еднаква сила и в пейзажите, и в гражданските, и в сатиричните стихотворения на автора.

Особено характерно за новото, жизнелюбиво светоусещане на поета и за неговото пораснало поетическо майсторство е стихотворението „Косачът се връща от коситба" — едно стихотворение, антологично за нашата съвременна поезия.

Вечерта бе дошла без звънът на камбана,
без сигнала на някой безумен тръбач,
ала ний я видяхме, когато застана
на вратата високия, едър косач.
Като детска играчка от чиста стомана
бе преметнал на рамо сребриста коса,
на ухото му китка божур като рана,
по косите му хладна вечерна роса.
Влезе в тъмния пруст и остави косата
и така той прескочи високия праг,
както би го прескочил планинския вятър
да прогони от стаята душния мрак.

Стихотворението продължава, изпълнено с поетически пиетет към човека-труженик, към неговата красота и благородство, озарено от мъдрата радост и душевната удовлетвореност, които съпътствуват истинската всепроникваща любов към живота и труда.

„Повече сред народа, по-близко до живота!" — това е генералната задача, която нашата партия поставя днес пред литературата ни. Както става ясно от погледа, който хвърлихме върху нашата поезия след 9 септември 1944 година, тоя партиен призив е дълбоко свързан с развитието на нашата литература, с нейната същност, с успехите и слабостите ѝ. Той е естествен извод от нашето литературно движение. Литературата ни, в това число и поезията, е била винаги силна, разцъфтяваща, когато е държала тясна връзка с живота на народа, когато е всмуквала живителните сокове на новата ни социалистическа действителност. И най-съществените слабости и недостатъци на литературата ни са се пораждали преди всичко в творчеството на ония поети, които в една или друга степен са отслабвали връзките си с живота.

Днес ние сме изправени пред мисленото табло на предстоящото развитие на родината ни през следващите години. Когато се вгледаме в творческия кипеж на страната ни и когато проникваме в мъдростта на партийните документи, които чертаят нашето близко бъдеще, ние не можем да не изпитаме чувството, че влизаме в контакт с нещо необикновено и грандиозно. Ако потърсим източника на това чувство, ще видим, че няма да се ограничим само с наистина невиждани и непознати за страната ни цифрови показатели на стопанско развитие. Ще видим, че тоя източник е много по-дълбок, той се крие в обстоятелството, че ние се сблъскваме с явления, които не се побират само в рамките на една петилетка, да кажем, а характеризират цялостно нашия нов живот. Всъщност това е социализмът в действие, това са всепобеждаващите социалистически идеи, които са обхванали милионите и са станали жива материална сила. И ето ние виждаме как пред очите ни се раждат гигантските валове на народната съзидателна енергия и как, надхвърляйки бреговете на пе-

тилетката, те се отправят напред, към комунистическото бъдеще на народа ни, все по-могъщи и по-велики.

Да не се изостава, а да се върви в крак с бързо развиващия се живот, в първите редици на социалистическото ни настъпление — такава е основната повеля на времето ни пред нашите поети.

Стара истина е, че поетът е длъжен да бъде изразител на своя народ. Но днес нашият народ не е това, което беше в миналото, през времето на капиталистическото робство. Сега нашият народ е господар на собствения си дом. И нашите поети са длъжни да бъдат верни изразители именно на тоя народ. А това означава те сами да се чувствуват и да бъдат господари на своята къща, на своята родина. Ето това съзнание и това самочувствие е особено характерно за облика на нашия съвременен поет. Разбира се, такова съзнание и такова жизнено и поетическо самочувствие може да има само автор, който не е затворен в тесни килийки, а се намира в контакт с цялостния кипеж на своята страна и има своите непосредствени жизнени впечатления, своето всекидневно съприкосновение, както казва Ленин, с тоя кипеж — нещо, което е извънредно важно за поета.

Всичко това сочи колко все повече ще се засилват в творческата физиономия на нашите поети чертите на подвижничество, ако може така да се каже, чертите на широкия хоризонт в поетическото виждане, на преодоляване кабинетната заседналост и ограниченост и на активна свързаност с цялостния живот на народа.

Развитието на нашата поезия недвусмислено показва, че нейните творчески завоевания и успехи са постигнати върху основата именно на социалистическия реализъм. Слабостите и пораженията са се появили тогава, когато тоя метод е бил изслушван и извращаван, когато някои поети са се отклонявали от неговите високи, мъдри и благородни принципи. Ние трябва да се борим срещу всякакви опити да се подценява и отрича нашият завоюван от цялото ни литературно развитие досега творчески метод, а така също и срещу неговото опошляване и окарикатуряване.

Някога Енгелс писа, че „пълното сливане на голямата идейна дълбочина, на осъзнатия исторически смисъл. . . с шекспировската живост и действеност ще бъде постигнато вероятно само в бъдещето.“

Нашите поети днес имат неоценимото предимство да разполагат с обективната възможност да избегнат бедата на много свои събратя от миналото — тяхната историческа ограниченост, като стоят твърдо и дълбоко убедено върху позициите на работническата класа и нейния авангард комунистическата партия, като се въоръжават с марксистко-ленинския мироглед, като изграждат творчеството си върху гранитните основи на социалистическия реализъм. От самия поет, от неговия талант, от свързаността му с живота на народа и партията, от висотата на неговата творческа мисъл зависи тая обективна възможност да се въплъти в такива художествени произведения, които да бъдат гордост и знаме на нашата епоха, които да бъдат властители на мислите и чувствата на милиони хора за милиони години.

☆

БОЯН НИЧЕВ

ПОЕТЪТ МЕЖДУ БЛИЗКИ

(БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ ВАЗОВОТО ТВОРЧЕСТВО СРЕД ЮГОСЛАВСКИТЕ НАРОДИ ПРЕЗ МИНАЛИЯ ВЕК)

Твърде различни и сложни са пътищата, по които един писател прониква извън границите на своята родина. Поел по техните криволици, художникът често получава от различни епохи и всред разни народи нови измерения, бива „открит“ от такива страни, които неговото време дори не е подозирало. Има нещо твърде характерно за съдбата на един писател в начина, по който той се усвоява извън родината си. По някой път, изразил ярко тенденциите на времето си, създал си неповторим почерк и стил, художникът завладява мощно умовете на своята епоха, творчеството му се превръща в знаме, лозунг, платформа, а често на края — понеже последната степен от бурното усвояване на един своеобразен талант почти всякога е епигонството — и в литературна мода. Такава съдба имат някои големи художници от западноевропейската класика през миналия век (Байрон, Шилер). Има и такива писатели, които остават почти неоткрити от своята съвременност, за да намерят оценка от други епохи или сред други народи. Такава участ имà Стендал. Често литературната мода открива зелена улица за някои нездрави литературни явления, успели да подразнят преходните и най-често съмнителни вкусове на смутно време. Славата на такива литературни еднодневки, най-характерен пример между които у нас е може би Пшибишевски, свидетелствува само за естетическото равнище на известни среди през епохата.

Твърде сложно е проникването в различни страни на големите имена на световната класика като Шекспир, Гьоте, Толстой, които имат крупно значение в развитието на художествената мисъл на човечеството. . .

Световното значение на Вазов, колкото и скромно да е то, е преди всичко във факта, че нашият голям писател изрази в епохата на реализма със средствата на тоя метод главните моменти от историческата съдба на народа ни и основните черти от душевността на нашия обикновен трудов човек. Вазов като най-голям наш национален поет от края на миналия век внесе един важен, характерен със своята национална оцветеност нюанс в реализма на европейските и славянските литератури. Това обстоятелство трябва да се има на първо място предвид, когато се изучава проникването на творчеството му сред другите славянски народи.

От друга страна, едно подобно изследване дава богат материал за това как е бил ценен нашият писател в неговата широка и многостранна дейност на поет, драматург и белетрист в чужбина, в други страни, между други народи, там, където неговото творчество се е сблъсквало с различни литературни вкусове, с противоречиви литературни тенденции. Трябва веднага да се каже, че и при тия условия Вазов издържа критиката на времето. Седемнадесет години след смъртта на поета, цели шест десетилетия след като негово произведение се бе появило всред народите на днешна Югославия и само двадесет години след братоубийствените войни между българи и сърби, в разгара на които Вазов сгреши спрямо най-хубавите традиции на

творчеството си и спрямо правдата на историята — в 1938 г. големият хърватски поет и югославски национален герой Иван Горан Ковачич, пиśа за нашия поет: „Името на Иван Вазов е не само име на един голям писател, то е символ, защото Вазов е въплъщение, персонификация на българския дух, на неговата сила и на неговия блясък. Поет, романист и драматург, той създаде живата и неизразима връзка между епохата след Освобождението, където той неоспоримо, сигурно и майсторски властвува, и кипящата епоха на Възраждането. Той прилича на крепка верига, твърде дълга и сигурна, на богата плодотворна почва, върху която никне цяла гора млади таланти, които ще се разцъфтят в дивни уханни цветове“ . И бе прав. Защото има нещо във Вазовото творчество, което извън школите и различните вкусове и въпреки горчивите заблуждения и грешки на самия поет по време на Първата световна война действуваше и продължава да действува на широките читателски кръгове в разни страни. Силата на това обаяние бе входна виза за писателя, открила му път към сърцата и на югославските читатели още преди деветдесет години.

Литературните и културни връзки винаги са били сложен двустранен процес. Затова никак не е безинтересно, проучвайки проникването на един писател в дадена страна, да се проследи предварително неговият интерес към съдбата на нейния народ, към нейната култура и литература. Защото такъв един интерес най-често дава своя плод и в творчеството на художника; а това е вече една предпоставка за разпространението на неговото дело сред тоя народ. Затова тук въпросът за отношението на Вазов към югославските народи, към тяхната литература и култура, е само част от проблема за неговото приемане, превеждане и тълкуване сред тях. Спирайки се на тая тема, трябва да имаме ясното съзнание, че въпреки грешките и шовинистичните увлечения на поета по време на Първата световна война неговото творчество, минало през горчивите недоразумения между двата народа, при последна сметка винаги е служило и служи с най-добрите си страни на братството и дружбата между тях. На тия страни от Вазовото творчество бихме желали преди всичко да обърнем внимание.

Несъмнено е, че отношението на Вазов към югославските народи до края на миналия век не може да се разглежда отделно от цялостното му отношение към славянските народи, от неговите пламенни, топли и искрени чувства на любов и симпатия към тях. По тоя въпрос Вазов е изцяло под влияние на славянските традиции на нашето Възраждане. Любовта към славянството , славянската идея дълго време живеят у него в своята възрожденска чистота, със своя чист възрожденски патос. Едва по-късно те биват засенчени от някои русофилско-славянофилски или великобългарско-шовинистични настроения, на които поетът стана жертва към края на живота си. Но колко чисти, лишени от политическа демагогия и от славянофилска реакционност са по начало славянските идеи на Вазов, личи между другото и от една статия още от 1883 г. във в. „Народний глас“ по повод изказаното от вестника мнение за участието, което българите трябва да вземат в издигането паметници на Гогол, Лермонтов и Достоевски. „Великите имена — пише Вазов в „Народний глас“, отговаряйки на в. „ Эжна България“, — са достояние на цялото човечество. Отечеството на великите мислители, учени, художници е навсякъде, дето се интересуват в напредъкът, за който са тии съдействували, под каквато и форма, какъвто и вид да се представлява той.

Колко повече имаме длъжност да се присъединим в почестите, които се отдават на паметта на един гений, когато той произхожда от един словенски народ! В това състои истинската и най-здрава основа на славянската взаимност. Националното сливане на словените е невъзможно и немислимо. То не може да се извърши освен в ущърб на напредъкът и на словенските интереси и не може да трае, освен додето трае грубата сила, чрез която е бил извършен. Славянският идеал стои повисоко. Ний трябва да скрепим връзките, които ни сближават чрез духовното еди-

нение, което се основава на възвишените интереси на общий напредък, без да пречи на самостоятелното развитие на всеки славянски народ отделно, което не е скачено със заинтересовани политически комбинации и замисли и се проявлява във всеобщото участие към духовний живот на всичкото славянство изобщо и на всеки славянски народ частно. Към това трябова да се стремим всички. Най-малките, както най-големите, трябова да принесат своите усилия за достижение на тая цел за развитието и укрепяването на тия духовни връзки.“[1] Тия мисли са твърде характерни за изясняване политическото и културно съдържание на славянските идеи на Вазов. Те показват, че народният поет всъщност е твърде далече от реакционното славянофилство и от политическия панславизъм, че славянското единство той разбира като тесни културни връзки между различните славянски народи и то винаги в името на напредъка.

Несъмнени са и симпатиите на Вазов към сръбския народ, особено в ранния период на неговата дейност като писател и общественик. По повод на стихотворението си „Завърналий се доброволец от Сърбия“ поетът признава пред Шишманов: „А з о б и ч а х още сърбите, но бях възмутен от грубото им отношение към нашите доброволци“. В духа на всички събития от онова време, без да оправдаем, ние можем да разберем това „още“. Не бива да забравяме, че тия думи са казани от Вазов около Първата световна война и събитията, свързани с нея, събития, отразили се крайно неблагоприятно на българо-сръбските отношения. Във всеки случай несъмнени са топлите чувства на поета към сръбския народ още от началото на неговата творческа дейност. Най-ярко, художествено свидетелство за това е страстният и поривист начин, по който Вазов се отзовава в стиховете си с гняв и радост на всяко събитие и обстоятелство от бурната и неспокойна летопис на южнославянските и по-специално българо-сръбски отношения до края на миналия век. Ето — унгарски студенти са поднесли тържествено сабя на Абдул Керим паша за ознаменуване на победата му над братята славяни. И поетът вече не може да сдържа благородния си поетичен гняв. Неговата ненавист към поробителя, от една страна, и любовта му към героичния братски народ, искреното му и топло чувство на славянска солидарност, от друга, избухват с пълна сила („Сабята на Абдул Керим паша“). С вазовскии зобличителен патос, със същия оня патос, който познаваме така добре от неговите сатири срещу империалистите и враговете на свободата на българския народ, се нахвърля той срещу ония, които целуват и любят „прогнилия Осман“.

С огорчение и искрена болка се е отзовал малко по-късно поетът на временното засенчване на добрите отношения между двата народи („Завърналий се доброволец от Сърбия“ и „Подъл ли е българския народ“). Но ето наскоро след това неговите пламенни славянски чувства са намерили нов повод , за да избухнат с пълна сила във връзка с една проява на борческа южнославянска солидарност от страна на сръбския народ. Сърбите са освободили на белградското пристанище петдесет души български бунтовници, участници в черногорското въстание, карани от австрийците, за да бъдат предадени на турските власти[2]. И топлите славянски чувства, пламенната любов на поета са чакали само това, за да се отприщи преградата на временното охлаждане и студено недоверие, издигната от врагове на славянското братство. И Вазов пише „Южнославянска солидарност“. Поетът се домогва тук до една дълбока историческа истина: единството на социалната съдба и историческата участ на двата народа — покрай езиковата, кръвна и териториална близост — определя и единството в борбата и общността на целите:

[1] Ив. Вазов. Събрани съчинения, XVIII т., стр. 190.

[2] Интересът към това събитие като пример за добрите южнославянски отношения е жив и през осемдесетте години както у Вазов, така и у нашата общественост. В сп. „Наука“, 1883 г., кн. 10, стр. 943—950 поетът помества статията на участника в борбите на черногорския народ Л. Филипов, в която подробно се описва и случаят, легнал в основата на „Южнославянска солидарност“.

Славянинът разбира веч след опити горчиви,
че сговорът е сила; че ний не сме щастливи,
когато брат ни плаче, нито сме волни ний,
когато той е вързан и в черно робство гний;
че всичко общо нам е, че българи и сърби
една съдбина имат, едни тегла и скърби;
че тях закон върховен ги е сродил и слел,
един тиран да гонят, една да стигат цел,
и в себе си да търсят най-вярната забрана.

С верния си усет поетът е схванал оня момент в общата съдба на двата народа, който ги свързва в исторически прогресивната им борба.

Но чувството за славянска солидарност, за едно трайно, исторически създало се единство, скрепено и сгрято с любовта на кръвната връзка, не е само временно лирико-патетично настроение на поета. Това е постоянно чувство, характерна черта в мирогледа и светоусещането на възрожденския човек, намерила определен художествен израз в творчеството на Вазов преди Освобождението, пък и след това. То се проявява в голямото внимание, страстния интерес, топлото и живо съучастие, с което поетът следи борбата на югославските народи и ѝ се откликва. Вазов е възпял в нестройния си и неловък още стих българския доброволец, който не е пожелал в „робство да живей“ и е отишъл да се включи в борбата на съседния славянски народ („Волентиринът“). Топло, пламенно и вдъхновено се е отзовал поетът на борбата на черногорците срещу Турция по време на въстанието от 1876 г. Възторжено-героичният тон на стихотворението „Черна гора“ носи в себе си нещо от оня сгъстен героико-патетичен лиризъм, до който се домогва по-късно Вазов в някои свои стихотворения за най-героичните и сюблимни моменти от борбите и историческата съдба на собствения си народ. Тая връзка говори не само за една стилна литературно-историческа приемственост в рамките на творческото развитие на поета, но свидетелствува и за топлото му и искрено чувство на съучастие в борбата на черногорския народ, чувство, което е на границата на онази дълбока връзка, при която борческата участ на един друг народ се превръща в лична съдба за големия поет, видял в нея правдата на историята и почувствувал я като неделима част от борбата на собствената си родина. Затова може би и това стихотворение е една от първите Вазови работи, получили отзив и оценка в Сърбия. То очевидно е привлякло вниманието и е направило впечатление на сръбския читател, имащ възможност да следи по-отблизо българската литература. В една обширна статия за христоматията на Вазов и Величков сръбският литератор Любомир Лотич още в 1887 г. спира нарочно вниманието си върху него и го цитира цялото, за да покаже какво мисли „един велик човек от друг народ“ за Черна гора и колко високо я цени.[1]

Особено богата с драматични събития, засягащи пряко дружбата между южнославянските народи, е 1876 г. Въпреки всички противоречия на сложните отношения между българското освободително движение и сръбското правителство Вазов е неизменно и твърдо на страната на сръбския народ. Достатъчно е да се мерне макар и една малка проява на естествения исторически съюз и на топлата сърдечна връзка между българи и сърби, за да забрави той всички предишни огорчения и да отвори топли обятия за братския славянски народ. От цялата си душа е развълнуван и потресен поетът по повод на единството и съюзът между руси, българи и сърби по време на Сръбско-турската война от 1876 г. При Морава е скрепена с кръвта на трите братски славянски народа дружбата помежду им. И макар че тонът на неукрепналия още вазовски стих, в който вече започват да прозират творческите черти на характерния лирически стил на големия поет, е сравнително сдържан, „Боят при Гредетин“ и „При Морава“ носят истинска поетична възхвала на славянското брат-

[1] Іавор, бр. 15—27, 1887 г.

ство. Развълнуваната поетическа мисъл на автора оживява в ярки метафори и отрицателни сравнения. Одухотворена, дори природата на трите братски славянски страни подкрепя и поздравява това братство. А в поетичната възхвала на загиналите герои при Гредетин вече се прокрадват нотки и интонации , които водят пряко към тона на известни Вазови произведения от осемдесетте години.

Вий паднахте с кураж и слава
във най-цветущата си връст,
вий паднахте с надежда здрава
в успеха на светия кръст.

Вий паднахте! Но не затъна
и вашта памет! . . О, борци!
смъртта отрано ви пожъна,
а вий пожънахте венци!

Това идва да покаже, че в тия си ранни стихове за съвместната борба на славянските народи и славянската борческа дружба Вазов се домогна до поетични достижения, които разгърнати и разширени ще се превърнат по-късно в трайно творческо постижение, очертавайки линиите на един вече оформен патетико-поетичен стил за поетична възхвала на героичното начало в народната история. По тоя начин борческата дружба на славянските народи като творческа тема се оказа подходяща и ползотворна поетична школа за патетико-героичния стил на поета, школа, в която раснат, обогатяват се и се оформят някои важни страни от неговия поетичен облик.

Възрожденският патос, искреността и топлотата на своята славянска любов поетът запазва и пренася и през ужаса на братоубийствената война от 1885 г. Авантюрата на сръбския крал Милан, хвърлила един срещу друг двата братски народа, не е поколебала славянското му чувство. Войната само е задълбочила това чувство, предала му тръпчивия привкус на горчива трагичност. Стиховете от новата му стихосбирка „Сливница“, посветени на събитията от есента на 1885 г., носят не само радостта от победата, но и огорчението и искрената мъка от нарушеното единство между двата братски народа. Триумфът на победата е засенчен от съзнанието, че това е победа над брат, че това е тържество в една излишна, братоубийствена война. И това съзнание се проявява не като отвлечена идея , а прераства в цялостно състояние на лиричния герой, в трайно настроение, очертаващо една от основните емоционални струи в стихосбирката.

Любовта към братския славянски народ помага на поета да се издигне в своето огорчение до широки хуманистични обобщения. Вазов осъзнава, че хуманизмът (нелишен в случая от известна пацифистична окраска) е пръв дълг на поета в такива кръвопролитни и братоубийствени войни:

Вас ви смайва шумът на борбите,
славата, юнаците що светят —
гробовете, майките, сълзите
вижда, чувствува един поетът.

Много характерни в това отношение са стихотворения като „Първия убит сърбин“ и „В окопа“. Историческият трагизъм на братоубийствената война и на отношенията между двата братски народа е оживял в образите на двама обикновени войници. Онния, които са се борили рамо до рамо при Алексинац като братя, са изправени един срещу друг като врагове при Сливница, за да умрат с горчивото съзнание за извършено братоубийство („В окопа“). С искреното си, сърдечно чувство на топла симпатия и съчувствие към загиналия на българска земя обикновен сръбски войник тия стихотворения слагат началото на една интересна и важна тематична традиция в нашата поезия. Те изтъкват на преден план една тема, която може да

съществува само в поезия от епохата на империализма, в поезия, чийто лиричен герой е познал ужаса и трагичната вина на братоубийствената война — било като нейно безпомощно оръдие, било като нейна жертва. У Вазов тая тема звучи не без известна лека сантименталност, но заедно с това тук тя е снабдена с определен и точен изобличителен адрес (в случая срещу сръбския дворец), който ясно се чувствува в „В окопа“. Тая тема обогатява и нюансира по-широко хуманистичната струя в нашата поезия, придавайки ясна антивоенна окраска на патоса ѝ. Определени, макар и в голяма степен условни и тънки нишки, водят от „Първия убит сърбин“ към Димчо Дебеляновото „Един убит“.

Вазовата дейност на публицист и общественик показва не по-малко, отколкото художественото му дело, че поетът е познавал сравнително добре историята и културата на югославските народи, следял е развитието им и живо се е интересувал от тяхната съдба. Цитатите, справките и позоваванията на сръбски вестници и списания, които Вазов дава към някои от стихотворенията си, засягащи сръбско-българските отношения от последните две десетилетия на миналия век, говорят, че по това време той е бил запознат повече или по-малко със сръбската преса. В статиите си поетът понякога използува примери от историята на сръбския народ или от сръбската култура. Отричайки например опитите на Спиро Гулабчев за правописна реформа, той не е пропуснал да спомене като положителен пример в това отношение реформите на Вук Караджич. В редактираните през различни периоди от него вестници и списания писателят е напечатал отзиви и бележки за някои прогресивни сръбски и хърватски обществени дейци. Така „Народний глас“ се отзовава с бележка по повод смъртта на Светозар Милетич. Авторът, очевидно Вазов, добре познава делото на големия сръбски общественик, патриот и приятел на славянството и в няколко реда е успял да посочи основния исторически смисъл на делото му. Щросмайер също е привлякъл вниманието на Вазов. В една бележка във в. „Мир“ по повод честването в Хърватско на големия славянски деец Вазов го нарича деятел „светъл и благотворен в нашия век“. Изобщо, обръщайки се, макар и в кратки вестникарски бележки по различни поводи към делото на отделни югославски обществени и културни дейци, Вазов търси да покаже и изтъкне в тях онова, което разкрива отношението им към нашия народ или славянството.

Ярко изразено отношение на интерес и любов към славянските и особено към южнославянските народи проявява писателят и в дейността си на редактор през време на престоя си в Пловдив, където води трескава публицистична, журналистическа и литературна дейност. Политическата обстановка през тия години благоприятствува за разгръщане на добри българо-югославски и по-специално българо-сръбски отношения. Сам Вазов в рецензия за книгата на Т. Икономов „Писма за Сърбия“ пише в 1883 година: „Няма никакво съмнение, че у българската интелигенция, у българите изобщо в последните години зе да се говори сериозно за сприятеляване и сближаване със сърбите. За никого не е тайна обаче и това, че сприятеляването не може да стане само с голи думи, че за това се изискват предварителни изучавания на тия, които се сприятеляват. За голяма жалост трябва да си обадим правото: колкото сърбите познават нас, толкова ги знаем и ние. Колкото тяхната публицистика се занимава с нас и с нашите работи, толкова и ние с тях и техните. Ако не смятаме старите издания по история на освобождението на сърбите и Хайдут Велко, които не се намерват вече никак в продажба, за сърбите, нито за тяхната история, нито за техния съвременен живот ние нямаме нито една книжка. Кой не знае при това, че само ония могат да се сближават, които се запознават.“[1] Именно на това опознаване между двата народа не малка част от усилията си на публицист и редактор посвещава Вазов в Пловдив.

---

[1] Наука, бр. 5 от 1883 г., стр. 2114.

Тая дейност на поета продължава и в София при издаването на „Денница", особено в първата годишнина на списанието. Между другите славянски литератури тук Вазов е отделил особено голямо внимание на югославските. В „Денница" за пръв път след Освобождението се явяват преводи на големия сръбски писател Йован Йованович Змай. В третата книжка на списанието Вазов и Пенчо Славейков превеждат три Змасви стихотворения от „Увехнали рози". Макар че по-късно и двамата поети се изказват доста отрицателно за своя сръбски събрат, тия техни преводи са направени с грижа и внимание и стоят на равнището на най-добрата ни преводна литература на времето. При това преведените стихотворения са снабдени с кратка бележка под черта за Змай, написана или най-малко оформена от Вазов. В нея нашият поет е дал висока оценка на автора на „Рози" и „Увехнали рози", доста различна от по-сетнешното му мнение за него, изказано пред Шишманов. В „Денница" Вазов нарича Змай „най-първи современен лиричен поет на Сърбия" и характеризира стиховете му като отличаващи се с „нежност, топлина на чувството и с искреност", а идеалите му като „чисти и във висока степен благородни". Авторът на бележката очевидно познава поне тематично сръбската поезия и мястото на Змай в нея, защото пише: „Той (Змай) както и всички югославски поети преди всичко е патриот и неговата поезия носи отпечатъка на любов към отечеството и свободата."[1]

Не е трудно да се забележи голямата разлика в оценката на сръбския поет, като се сравни тая бележка с Вазовото мнение за Змай, засвидетелствувано пред Шишманов[2]. Ако Пенчо Славейковото отрицателно отношение към автора на „Песнопойка" може да се дължи до голяма степен на известно естетско високомерие, то Вазовата недооценка на Змай очевидно е предизвикана от всевъзможни други различни причини, между които не се изключва възможността да са играли известна роля и някои политически антипатии и шовинистично-националистически настроения на нашия поет от това време. Във всеки случай и при двете оценки Вазов е бил несъмнено еднакво искрен и е намерил основание за тях в различни, но реално съществуващи страни от многостранното дело на големия сръбски поет.

Покрай многобройните материали от другите славянски литератури, в първата годишнина на „Денница" се срещат сравнително голям брой произведения от югославски писатели. Заслуга за това има и Вазовият приятел Спас Вацов, учил в Загреб, който е един от преводачите от сърбохърватски в „Денница". В негов превод в списанието излиза разказът „Талерът" от известния у нас още преди Освобождението сръбски писател Милан Миличевич и „Листье", картинки от Фр. Мажуранич. Разказът на Миличевич е снабден с бележка под линия, в която сръбският писатсл е представен като „автор на важнц трудове по сръбското отечественоведение", главно достойнство на който е „чистотата на язика и простотата на слога и в неговий наблюдателний талант". Миличевич е привлякъл вниманието на редакцията на списанието със своя утвърден у нас литературен авторитет, както и с битовия материал на разказите си, близък на нашия читател. При избора на Франц Мажуранич известна роля е изиграла оригиналната, нова за нашата литература форма на неговите картинки, патриотичното им съдържание, както и факта, че една от тях е посветена на българина Васил Минчев, загинал в Сръбско-турската война. В първата годишнина на „Денница" са поместени още два разказа от Милан Миличевич — „В двореца" и „Страхът на дяда Йована", преведени от ц-в. Някои автори правят опит да припишат тия преводи на Вазов, но и най-повърхностният стилен анализ е в състояние да разклати едно подобно предположение. Повероятно е тия произведения да са преведени от бъдещия голям езиковед и историк на българския език Беньо Цонев, който също като Вацов е учил в Загреб.

---

[1] Денница, кн. 3 от 1890 г., стр. 128.
[2] Проф. Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов. Спомени и документи, стр. 116.

Разпространението, популяризирането и тълкуването на Вазовото творчество сред сърби, хървати и словенци като литературен и културно-исторически процес на взаимоопознаване и свързване на нашия народ с тия народи има доста сложен и неравномерен ход. Както бе отбелязано вече, Вазовото творчество твърде рано прониква сред останалите южнославянски народи. До края на миналия век нашият поет става известен на югославския читател с около двадесет свои произведения, преведени на сръбски и хърватски. Първият известен превод на Вазово стихотворение датира от 1877 г. и принадлежи на големия хърватски поет Аугуст Шеноа.[1] Съдбата на българския народ, минал през кървавите жертви на едно опустошително въстание, привлякъл наскоро вниманието на цял свят, и намиращ се пред прага на своята свобода, очевидно живо е интересувала и вълнувала по онова време хърватските патриоти. Литературен израз на тоя интерес е преводът на Вазовото стихотворение „Жалби“ (в по-сетнешна редакция „Жалбите на майките), появило се под заглавие „Българска майка“ в списанието на Шеноа „Vienac“. По-късно Шеноа сам ще даде израз на възторга и радостта си по повод освобождението на братята отвъд Балкана в известното си стихотворение „На Балкана“. Но сега той бърза да отрази бурните събития, грохотът на които се чува от изток, с гласа на самия български народ. И съвсем естествено е, че отзвуци от тоя глас той е чул в песента на бъдещия народен поет. Така двама големи поети на две близки славянски земи се срещат в своя общ възторг и патос от освободителната борба на своите народи. Преводът на Шеноа се отличава със значителна точност и задоволителна поетическа култура. Той говори покрай всичко друго и за тесен културен обмен между южнославянските народи в тия напрегнати дни на революционно брожение и освободителен патос, свидетелствува за това, че балканските и на първо място южнославянските народи, са търсили и намирали подкрепа, пример и опора във взаимните си борби за освобождение.

Една от първите интересни и по-обширни югославски оценки за Вазов и за българската литература изобщо е направена още в 1887 г. от хърватския публицист, литератор и литературен критик Любомир Лотич в споменатата вече статия, посветена на христоматията на Вазов и Величков. Статията на Лотич съдържа най-различни оценки и мнения за отделни наши писатели, за тогавашното състояние на литературата и на литературния живот у нас, някои от които днес, разбира се, не издържат сериозна критика. Тя обаче е интересна като пример за връзките между южнославянските писатели и културни дейци след 1885 г. Защото, както сам Лотич обяснява, статията е възникнала в резултат на личен контакт между него и двама българи, единият от които е Константин Величков. С тях сръбският литератор се е запознал в един унгарски курорт. Тогава именно Величков е успял да заинтересува своя сръбски колега за българската литература. Резултат на тоя интерес е и рецензията на Лотич, която има характер на кратък литературен преглед. Като оставим настрана останалите оценки на Лотич, не може да не отбележим, че голяма част от неговото внимание в тоя преглед е заангажирано от редица произведения на Вазов. Наред с Чинтуловото стихотворение „Стани, стани“, с Ботевите „Хаджи Димитър“ и „В механата“ той изтъква и стихотворенията на Вазов „Топът заехтя“, „Де е България?“, „Преминаването на Христо Ботев и дружината му“ и др. Българските приятели на Лотич сами са му посочили по неговите думи Вазов като „най-големият и най-гениалният български поет“. Статията на Лотич е толкова по-интересна, защото съдържа и някои мнения на Величков за Вазови произведения. Най-важното за нас тук обаче е, че Вазов е главна тема на един литературен разговор, който двама българи и един сърбин водят в центъра на Европа, запознавайки се взаимно със своите

---

[1] Vienac, br. 25, 1877, str. 391.

млади литератури. При последна сметка Величков очевидно е постигнал благородната си цел — успял е да събуди специален интерес у сръбския публицист към нашата литература. И когато по-късно Лотич решава да запознае сръбския читател по-отблизо с някои произведения на български автори, той се обръща пак към Вазов. Още преди излизането на статията си той превежда и публикува неговото стихотворение „Изгнанниците“, а до края на века дава още няколко превода в проза от нашия писател.

Във връзка със засилващата се международна известност на Вазов през 80-те и 90- те години силно нараства популярността му и сред югославските народи, особено между сърби и хървати. По това време между тях е започнало вече да прониква творчеството на редица други наши писатели. Към известните им отдавна Ботев и Каравелов, тук може да добавим Петко Славейков, Кирил Христов, Пенчо Славейков и др. Между всички тях обаче, особено сред по-младите, Вазов израства в очите на югославския читател като крупна творческа фигура, като значителен представител на българската литература. Важна роля за закрепването и разширяването на тая популярност имат и славянските чувства на поета, солидарността му с борещите се за свободата си южнославянски народи (хървати и словенци), както и топлите му и искрени братски чувства към сръбския народ по време на Сръбско-българската война. Дълго след 1885 г. сръбските и хърватските периодични издания печатат Вазови разкази с тематика от войната, в които са проявени топлите симпатии на писателя към сръбския народ. А в 1896 г., скоро след едно посещение на сръбски журналисти в София, сръбският печат привежда изцяло възторжената кратка статия на Вазов „След връщането от гарата“, пропита с любов към сръбския народ и с искрено желание за братска дружба с него.

През 90-те години хърватският читател се запознава с голяма част от разказите в „Драски и шарки“. „Епопея на забравените“ също привлича вниманието на сръбските преводачи. През 1898 г. в авторитетното обществено-литературно списание „Дело“ се явява първият превод от известния цикъл на нашия поет — стихотворението „Васил Левски“. Тук преводачът Николай Богосавлевич е успял в най-трудното — съумял е да намери интонация, близка до характерния поетичен тон на Вазовата „Епопея“. Макар и доста суров и на места недостатъчно силен, преводът е общо взето близък по дух до оригинала и очевидно е могъл да даде представа на читателите за Вазовия поетичен талант и да ги накара да почувствуват благородния патриотичен патос на поезията му.

Проникването и разпространението на Вазовото творчество сред югославските народи обаче има преди всичко своите конкретно-исторически предпоставки. Това е на първо място оная близост на обществено-историческите условия в България, Сърбия и Хърватско, която прави нашия поет достъпен, понятен и дори нужен на хърватския и сръбския читател.[1] Давайки в творчеството си до края на века широка картина на обществения живот у нас преди и след Освобождението, Вазов всъщност засяга социални и исторически проблеми, които при близостта на обществените условия сред южнославянските народи се оказват важни и понятни и за интелигенцията и широките културни и читателски маси всред нашите най-непосредствени западни съседи. И ако се опитаме да намерим някаква по-определена закономерност в подбора, който сръбските и хърватските преводачи и литератори правят, поднасяйки произведенията на нашия писател на своите читатели, не е трудно да открием сред хаоса на многобройните случайности, които при такъв род литературни явления винаги са неизбежни, известни техни предпочитания. А те очевидно са обусловени

---

[1] В словенския печат името на Вазов за пръв път се явява в една обзорна статия за българската литература от Фр. Ковачич (Dom in svet, 1895—1896). По-отблизо с Вазовото творчество словенският читател се запознава едва в началото на века.

от своеобразието на историческите и политическите условия в момента на възприемането сред различните южнославянски народи. Така например не може да не направи впечатление, че сръбските преводачи на Вазов спират вниманието си главно върху такива негови произведения (предимно отделни стихотворения), които изразяват недоволството на писателя от създалите се политически и обществени условия в България след Освобождението, от безскрупулната буржоазна действителност, прогонила из живота светлите и безкористни възрожденски идеали. И в сръбската преса през 80-те и 90-те години се явяват в превод такива Вазови стихотворения като „Старият книжар“, „Зимна песен“, „Апатията“ и др. Приликата между обществените условия в две такива млади буржоазни държави като България и Сърбия, общите социални пороци в тях, единството на целите на прогресивните и демократични сили в борбата им срещу политическата тирания, срещу обществената изостаналост и социалните язви — всички тия обстоятелства правят тази страна от творчеството на Вазов актуална, необходима и действена сред сръбските читатели. Запознавайки се през 1898 г. с превода на Вазовото стихотворение „Зимна песен“, в последните стихове на което нашият поет е порицал безскрупулността на буржоазията и отказа ѝ от освободителните идеали на Възраждането —

Що помагат гняв и жалби?
Бъдещето е във мрака...
Днес е час за мир, печалби,
идеалът да почака.

Тъй ли мислят днес и тие,
що в оковите остаха?
Тъй ли смятаха оние,
що кръвта за нас си ляха? —

сръбският читател очевидно е имало какво да си припомни за обществения живот в собствената си родина и за ролята на сръбската буржоазия, също отдавна отказала се да довърши буржоазно-демократическата революция и национално-освободителното дело на народа.

Сред хърватите обаче творчеството на Вазов има по-друг резонанс. Нашият писател бива търсен и превеждан там за задоволяване на други обществени и естетически потребности. От значителното му дело, създадено до края на миналия век, те проявяват интерес към други страни и творчески моменти. Благодарение на усърдната дейност на неколцина популяризатори, на първо място между които стои дългогодишният преводач на Вазовата проза, д-р Фран Гундрум, до края на миналия век в Хърватско Вазов става твърде популярен. И можем да кажем (с всички уговорки и условности, които при такъв вид изследвания винаги са неизбежни), че поради редица специфични обществено-исторически условия сред хърватите нашият писател става известен преди всичко с патриотичната тематика на произведенията си от национално-освободителната борба на нашия народ.

И именно като носител на тая тематика и като неин застъпник Вазов става предмет на сложно и противоречиво отношение от страна на различни школи, течения и групи в хърватския литературен живот. Привлечен заради патриотично-освободителния патос на своите произведения, той често бива критикуван именно заради него. Защото в края на миналия век отношението към Вазов в югославския и главно в хърватския печат търпи известно изменение. Тая промяна в оценката на писателя настъпва вследствие възникването на нови течения и вкусове в хърватската литература. Разбира се, тя идва между другото и като отглас от литературните борби у нас: някои хърватски литератори възприемат към Вазов отношението на кръга „Мисъл“. Най-характерни в това отношение са две статии на Векослав Албертинов в сараевското списание „Нада“. Албертинов явно има литературни вкусове и предпочитания, които

по някой път го водят далече от една правилна и всестранна оценка на реалистичното изкуство. В рецензия за „Скитнишки песни“[1] той нарича вече Вазов вожд на консервативната школа в българската литература. И макар да му признава първенство като романист, не изпуска случая да го противопостави като поет на Пенчо Славейков и Кирил Христов. В стихосбирката критикът открива редица недостатъци, като романтичност, идеализаторство и др. Останал сякаш сляп за стихотворения като „Елате ни вижте“, той не намира тук никаква социална углъбеност. Заради това Албертинов съветва Вазов да се откаже „от поетическата струна, която вече му не носи слава“ и да пише проза, „в която успява и чрез която прославя името си в Европа“. Приблизително подобна оценка са получили и „Хъшове“[2] в трактовката на Албертинов. Макар и да вижда тук „живи реални образи и силни характери“, критикът отбелязва, че психологията в пиесата е слаба.[3] Всички по-съществени недоостатъци във Вазовото творчество авторът на тия рецензии вижда в патриотичната тематика на неговото дело. Тая оценка на Албертинов е резултат от срещата на разни школи с различни литературни стилове. Отношението на критика към Вазов очевидно се корени в идейните и литературни борби, които се разгарят по това време в самата хърватска литература. Периодът, когато хърватският автор пише своите рецензии за нашия писател , съвпада с най-оживените стълкновения между привържениците на реализма и адептите на модернизма, групирани в литературни лагери под прозвищата „стари“ и „млади“. Това е период, когато се издига девизът за „борба против материализма в изкуството“.[4] През тия години, както пише Барац, „хърватската критика в по-голямата си част се изчерпва със спорове около литературните течения. Поколението, което навлиза в хърватската литература към средата на 90-те години, смята за своя главна задача да се бори срещу съществуващите литературни школи и течения за художествена индивидуалност и свобода на творчеството.“[5] Тия модернистични елементи, които дават облик на хърватския литературен живот от това време, се явяват всъщност примесени с редица други възгледи и идейни струи. В гледищата на мнозина от теоретиците на „младите“, макар и не на преден план, все още остава съзнанието за социалните проблеми на действителността, въпросите за връзката с народа и т. н. Тая противоречивост се обяснява между другото както със закъсненото ускорено развитие на хърватската литература, така и с факта, че националният въпрос в Хърватско през 90-те години не само че не беше още решен, но и продължаваше да бъде един от парливите проблеми на хърватската действителност. Това правеше националните и социални тенденции в хърватската литература изключително живи и актуални. Поради тия факти през 90-те, както и през 80-те години Вазовото творчество, просмукано с любов към народа и носещо определено критическо отношение към буржоазната действителност, не само продължава да занимава хърватския читател, но и печели нова популярност в неговите среди. Всичко това обяснява и противоречията в оценката на Албертинов, който явно принадлежи към „младите“, или поне се намира под тяхно влияние. В сравнително многобройните си рецензии за Вазов тоя хърватски литератор (който като преводач и особено като критик

---

[1] Nada, br. 7, 1900, str. 110—111.
[2] Nada, br. 22, 15. XI. 1899, str. 352.
[3] Запознаването на Албертинов с „Хъшове“ буди интересни асоциации у хърватския критик. Той намира прилика между Вазовото произведение и драматургията на Шилер (очевидно тук става дума за „Разбойници“). Като оставим на страна парадоксалните крайности, до които Албертинов довежда съпоставянето си, не може да не отбележим това хрумване като любопитен пример за това по какъв своеобразен начин се срещат, кръстосват и обединяват двама така различни писатели като Вазов и Шилер, принадлежащи на различни епохи и народи, при възприемането им в трета една страна.
[4] Вж. A. Barac, Hrvatska Književna Kritika, 1938, str. 184.
[5] Пак там, стр. 182.

се оказва при последна сметка един от най-големите популяризатори на нашия писател сред хърватите), оставайки в най-общи линии верен на горното си мнение за него, всъщност значително променя тона и съдържанието на своите оценки. Наистина статиите му, които бележат тая непоследователност, са писани в други списания (преди всичко във „Vienac“) и са подписани с псевдоним. Но това именно говори най-добре, че както повечето от теоретиците на „младите“ и Албертинов, когато не изхожда от преднамерени позиции и предубедени мнения, проявява не само търпимост към реализма, но и способност да разбере ценното, създадено със средствата на тоя метод. Това свидетелствува при последна сметка, че литературната обстановка, общественото мнение и вкусовете на масовия хърватски читател в оня момент са били такива, че не само са благоприятствували за правилното възприемане и радушния прием на един такъв крупен реалист от съседна славянска литература като Вазов, но и са влияли при оценката му като неутрализатор срещу антиреалистичните тенденции у „младите“ . В тия статии на Албертинов се чувствува отглас от общественото мнение, посрещнало радушно и оценило високо нашия писател.

И наистина „Под игото“ бива прието с голям интерес и внимание сред хърватите. Благодарение превода на Фран Гундрум, излязъл през 1898 г. , Вазов става един от най-популярните славянски романисти в хърватската преводна литература. Патриотичният патос на романа, идеята за борбата срещу чуждеземния поробител несъмнено са правили дълбоко впечатление на хърватския читател. „Героят на тоя роман — пише в 1899 г. пак Албертинов — е истински тип на революционер от преди Освобождението на България, преди оная велика революция. Колко е претърпяла душата на Огнянов заради своята велика идея! Но това не е фанатизъм, както биха казали някои, а любов към отечеството. Това е чувство, което субгерира между земляците от една кръв, една народност и една вяра. Вазовото художествено перо е съумяло да покаже Огняновата душа чрез живи черти, характеризирало го е не с някакви измислени свойства à la romancieri от XVI и XVII в., но му е дал характер, необходим за роман с исторически сюжет.“[1] Дори „Млада Хърватска“ още преди да се появи хърватски превод на романа му дава ярка положителна оценка, не изпускайки, разбира се, да изтъкне (в съгласие с възгледите на „младите“) известен „прекален стремеж към събуждане на патриотично чувство“.[2] Най-обширна и възторжено-положителна оценка за „Под игото“ дава големият приятел на българския народ, популярният по онова време хърватски поет, реалист и патриот Иван Харамбашич. В статия по повод на току-що излезлия Гундрумов превод той нарича „Под игото“ „величествен роман“ и го сравнява, имайки ясно съзнание за разликата в мащабите, с „Война и мир“ на Толстой, „С огън и меч“ на Сенкевич и с недовършения роман на Шеноа „Клетва“. Основание за едно подобно съпоставяне Харамбашич с право намира в широката картина на народния живот, дадена в романа: „Големите световни писатели може би са написали и по-хубави и по-добри произведения от тоя род — пише той, — но рядко са успявали да опишат целокупния живот на всички слоеве от един народ през определен период, както това е сторил Вазов в романа си „Под игото“. Това е истинска омировска епопея на българския живот в навечерието на освобождението от турско иго през 1876 г., с каквато не могат да се похвалят дори и по-големи и по-просветени народи от българския, който едва преди двадесет години стъпи на прага на европейската цивилизация.“[3] Изказвания като това и подобни нему дават ясна представа за широкото европейско, дори световно значение на „Под игото“, за мястото, което романът е заел в съзнанието на културния европейски читател, за оценката, която е получил, мерен вече с високата мярка на „европейските образци“. Книгата несъмнено има ка-

[1] Vienac, br. 24, 1899, str. 395.
[2] Mlada Hrvatska, br. 4, 1894, str. 164—165.
[3] Preporod, br. 10, 1898, str. 315—323.

чества, които я поставят наред с най-добрите белетристични произведения на европейската литература от тоя период. „Под игото“ е първото българско художествено произведение, добило европейска известност.

Носещ в художествена форма историческото самосъзнание на народа, именно като художествено произведение романът казва много за България и за българите на европейския читател. Това е първа среща на Европа с художествения гений на един нов за нея малък народ. И тая среща става по страниците на една книга, повествуването на която върви по пресните и незаличими следи на събития, които само преди двадесет години са развълнували цяла Европа и цял свят; това е произведение на нивото на европейската белетристика, написано от един неизвестен дотогава на Европа писател из тоя млад народ, произведение, което разказва със забележително белетристично умение за същите ония събития, по повод на които преди по-малко от четвърт век чукаха на европейската съвест Тургенев, Достоевски, Юго. И то като че ли е написано по маниер, който напомня по нещо неговите „Miserables“ или, кой знае, може би носи нещо от най-хубавото в неговия стил. . . В контекста на тия обстоятелства се е определяло несъмнено мястото и значението на „Под игото“ в съзнанието на европейския читател. Това широко значение на Вазовия роман очевидно е чувствувала и хърватската критика. Затова и рецензентът на „Под игото“ от „Млада Хърватска“ като сочи, че романът е преведен вече на немски и английски, с благородна радост за успехите на българската литература и загриженост за състоянието на хърватската пише: „Ето и братята българи ни надминаха вече и Европа се запознава с тях, а за нас малко иска да знае“. И сега вече същият този рецензент, който е склонен покрай високата оценка, която дава на Вазов за „Под игото“ и да го упреква, че прекалява в патриотична тенденциозност, не изпуска възможността да направи съвсем логично полагащия се извод за състоянието на своя народ, извод, който сам по себе си буди мисли, подтиква към борба, възпитава в патриотичен дух: „Светата свобода ширѝ народната култура и народното име по света“. „Това заключение, направено по повод романа на Вазов, показва как тясно „Под игото“ се преплита и как бързо се включва в сложния идеен, литературен и обществен живот в Хърватско през 90-те години на миналия век. То говори освен това, че, дошъл като отражение на народната борба за освобождение, романът сам по себе си, с художествените си качества и културното си значение се схваща като резултат от тая свобода, като проява на духовната мощ и творческите възможности на току-що освободилия се български народ, възможности, които ще му определят място в художественото развитие на човечеството.

Всички рецензенти, писали за „Под игото“, след като отбелязват някои своеобразни похвати на композицията, които те окачествяват като романтични, не забравят да изтъкнат голямото художествено майсторство на Вазов. Харамбашич и Албертинов говорят за психологическа проникновеност на писателя, а авторът на статията в „Млада Хърватска“, стремейки се да хване по-широко чертите на Вазовия белетристично-живописен талант, пише: „Прекрасни са любовните сцени между бунтовника Огнянов и неговата любима Рада; има много прекрасни описания на различни места и пейзажи, и природни красоти на балканските долини. Истински жанрови картини са описанията на българските манастири и кафенета. Всичко това дава голяма литературна стойност на това произведение и с него нашата посестрима, младата българска литература наистина може да се гордее“.

Така творчеството на Вазов прониква и намира своето място в литературния и обществен живот на южните славяни още до края на миналия век. Тогава се формират в съзнанието на югославския читател и основните черти от образа на нашия голям писател, образ, който политическите превратности и грешки не можаха да помрачат и който няколко десетилетия по-късно Иван Горан Ковачич възсъздаде с такава любов и топлота: „Дълбоко вкоренено в българската народна традиция, ис-

говото дело се обогатяваше от година на година, за да достигне през един период от петдесетгодишна книжовна дейност гигантски размери. Нему българският народ е задължен преди всичко за една колосална работа по оформяне на българския език... Що се отнася до езика Вазов извърши дело, което съответствува на Пушкиновото дело в руския език. Пушкин и Вазов си приличат и по виталността на духа, и по оптимизма, и по тяхната вяра в пророческото призвание на поета. И двамата възпяха великите имена, сияйните фигури и прекрасните сили на своите народи; те прокараха пространен път за младите, откриха им красиви и щастливи перспективи".[1]

☆

ВЕЛИЧКО ВЪЛЧЕВ

КЪМ ИЗЯСНЯВАНЕ НА НЯКОИ ФАКТИ ОТ БИОГРАФИЯТА НА ИВАН ВАЗОВ

Иван Вазов ни е оставил доста сведения за живота и творчеството си. Но при все това в неговата биография има немалко неизяснени въпроси и противоречиви сведения. Настоящата статия си поставя за задача да уточни някои моменти в жизнения път на поета, едни от които се тълкуват невярно, а други изобщо не са били поставяни за разглеждане в нашия печат. Тук ще се спрем на въпроса за първите опити на Вазов за времето, прекарано от него в Румъния при първото му отиване и за участието му в Българското централно благотворително общество, като коригираме пътем някои сведения на самия Вазов.

Естествено е при изясняването на тия въпроси да се излезе преди всичко от сведенията, които сам поетът ни е оставил. Нужно е обаче тия сведения да се съпоставят и проверят многократно. Защото некритичното отнасяне към тях е довело до днешното положение — да се допущат не само в популярните работи, но и в някои сериозни изследвания за Вазов груби фактически грешки и несъобразности.

1

Първото сведение за началните си поетични опити Вазов печата в един автобиографичен очерк в сп. Светлина по време на първия си юбилей. Той пише, че се опитва за пръв път в стихотворството в Сопот, след като е бил една година в Калофер „подидаскал" (помощник учител) при сопотненеца Павел Съйков, след като е прекарал една учебна година и в Пловдивското епархийско училище „Кирил и Методий". Касае се за времето, когато бащата на Вазов, ядосан на своя син, че е получил слаби бележки по гръцки и турски език в Пловдив, прекъсва училищното му образование и го прави продавач в дюкяна си в Сопот. „Тук вече се пробудило у Вазова желание — четем в това сведение — да изпита силите си в стихотворството и той написал първите си опити (к. м., В. В.). Желанието скоро се обръща у него в страст, тетрадките с все нови и нови стихотворения се увеличават, масата на дюкяна, тефтерите и дъските се пъстрят в голям ущърб на заведението".[2]

Шест години след тоя очерк, без да посочва направо — кога по-точно е започнал да пише стихове, Вазов ни съобщава, че това е било след ученичеството му в Сопот: в „Даскалите" четем, че когато слушал руските стихотворения от учителя си Пар-

---

[1] Hrvatski dnevnik, br. 597, str. 14. Статията е подписана с псевдоним — ran.
[2] Светлина, V, кн. 7 и 8, 1895, стр. 98, кол. 2.

тений Белчев, мисълта — сам да пише стихотворения — била далеко от него сто хиляди морски мили“.[1]

По-късно, в разговор с Шишманов, поетът дава друго сведение. Под влияние на чужди автори и на български творби с патриотично съдържание, в Сопот, към четиринадесетгодишната му възраст, у него „най-сетне“ се пробудило „поетическото въображение“ и той започнал да пише стихотворения, без да има понятие от размер и прозодия[2]. Вдъхновен от Паисиевата история и от „фразеологията“ на Раковски, той написал песента си „Крум и Никифор“;[3] описанието пък от Войников на старата българска столица му дало сюжет за елегията „Преславските развалини“.[4]

В навечерието на втория си юбилей Вазов печата няколко подлистника в столичния вестник Напред, подписани с инициалите Г-ски. В тях той съобщава данни по интересуващия ни въпрос, също противоречиви на изнесените дотука. Там четем: „По-рано споменах, че Вазов е бил пращан от баща си в Калофер и после — в Пловдив (1866—1868 год.). Аз трябва да се повърна малко и да поговоря за неговото пребиваване в тия две места. За мене Калофер и Пловдив имат важно значение: в тия градове именно пръв път се е пробудила у него любов към поезията (в Калофер) и наклонност да пише стихове (Пловдив)“. Вазов и Съйков — се разказва в един от подлистниците — живеели в една стая. Често нощно време Съйков, който бил и поет, ставал да пише стихове, и младият му другар с учудване го наблюдавал да брои нещо на пръсти, тъй както правел в Сопот неговият учител Йордан Ненов. . . Веднъж, по молба на Вазов, Съйков му прочел едно дълго свое стихотворение; то се харесало много на младия подидаскал: „Оттогава Вазов добил вкус към стиховете. Дотогава сѐ ги прескачал, като ги срещнял в някои книги (изключение правели само народните песни)“. По-нататък се разказва, че в Пловдив, под влияние на учителя си Б. Горанов, Вазов обикнал Беранже и Эго: „После се завзел да превожда двата поета, после да им подражава, а най-после сам поезира (к. м., В. В.) — тоя дявол Съйков го заразил!“[5]

През същата 1920 година Вазовата автобиография от Напред излиза и отделна книжка. В нея виждаме ново изказване, несъгласно с предишните, по разглежданията въпрос. Пасажът за Съйков е малко изменен. Новото тук е, че до прочитането на стихотворението от Съйков, Вазов все прескачал стихотворенията, „като ги срещнял в Отечественные записки“.[6] След като Съйков му разкрил красотата на везаната реч, Вазов започнал да чете на руски стихотворенията на Пушкин и Лермонтов в посоченото руско списание. Фингов, друг учител в Калофер, му помагал пък да разбере значението на някои руски думи в текста.

В тая малка автобиография Вазов отнася началото на поетичната си дейност към 1866 год., след завръщането си в Калофер. Той пише: „Завърнал се в Сопот след една година Вазов се залови за стихотворство. Тогава не съществуваше още никакво ръководство по това изкуство, та Вазов нямал даже елементарни понятия по него“. По-нататък научаваме, че стихотворните опити „Крум и Никифор“ и „Преславските развалини“ са писани в Сопот, но след завръщането на Вазов от Кало-

---

[1] Иван Вазов. Видено и чуто. София, 1901, стр. 64.

[2] Ив. Д. Шишманов. Ив. Вазов. Спомени и документи. София, 1930, стр. 21.

[3] Както е известно, това стихотворение не е запазено. За него ние съдим само от приведените откъси в книгата на Шишманов.

[4] Казаното по-горе за „Крум и Никифор“ се отнася и за „Преславските развалини“. Вазов си е спомнил само няколко начални стиха.

[5] Вж. Г-ски. „Поетическа биография на Ивана Вазов до 20 годишната му възраст“. — Напред, II, бр. 349, 19 авг. 1920, стр. 1.

[6] Вж. Т. Габровски. Поетическата биография на Ивана Вазов до 20 годишната му възраст (Написана при сътрудничеството на поета). София, Т. Ф. Чипев, 1920, стр. 20.

фер и преди отиването му в Пловдив. Бащата на начеващия поет прекъснал неговата поетична дейност, като го завел през есента на същата (1866) година в Пловдив.[1]

И тъй от самия поет имаме четири противоречиви сведения за мястото и времето на първите негови опити в поезията: 1 — в Сопот, след Калофер и Пловдив (сп. Светлина); 2 — в Сопот, през 1864 г., преди да е ходил в Калофер (пред Ив. Д. Шишманов); 3 — в Пловдив, през учебната 1866/1867 г. (в. Напред); 4 — в Сопот, след Калофер, преди да ходи в Пловдив (Поетическа биография).

Да се определи мястото и времето, когато Ив. Вазов е направил първите си литературни стъпки при тия противоречиви сведения е трудно.

Но сведението, че авторът на „Под игото" пише първите си стихове в Сопот, към четиринайсетгодишната си възраст, трябва да се отхвърли като неприемливо. Трябва да се отхвърли то не само защото поетът не повтаря на друго място това съобщение, а защото то не е подкрепено със сигурни данни и съображения.

Като по-достоверно трябва да приемем сведението, че Вазов е писал първите си стихотворни опити в родния си град, след завръщането си от Калофер, т. е., към лятото на 1866 г. Тогава Вазов е бил не на четиринадесет, а на шестнадесет години. Книжките на П. Р. Славейков, С. Зафиров, четените от учителите му руски стихотворения ще са му правели впечатление. Но и нашите и чуждите поети са му били още далечни. Първоначалният тласък ще е дошел наистина от П. Съйков, първият жив „поет", с когото Вазов е имал възможност да живее заедно, да разговаря за поезия и литература, пък и да вижда как се пишат стихотворения.

В Калофер и Пловдив Вазов обогатява твърде много своя душевен мир. Но той е запомнил още, че стиховете му, писани и след Калофер, и след връщането му от Пловдив били несръчни. На първо време и той броял на пръсти слоговете, тъй както неговите „учители" в поезията — Йордан Ненов в Сопот и Павел Съйков в Калофер, и стиховете му били „грапави" и „спънати". И дълго се питал пленникът на музите — защо са тъй музикални, гладки, стиховете на П. Р. Славейков? „Няколко месеца той си би главата по тоя въпрос. Най-после откри техниката на Славейкова. Еврика! Това откритие даде нов тласък на поета, и той записа стиховете си с увереност и въодушевление".[2]

Нужно е да уточним не само началото на тоя период, но и неговата продължителност, тъй като тия два въпроса са свързани помежду си.

В спомените си пред Шишманов поетът разказва: „В 1868 г. баща ми ме повика от Пловдив, да пазя дюкяна и да подхвана търговията му, обаче и тоя път се оказах крайно небрежен. Обзет внезапно от истински „бяс", аз пишех стихотворения даже по кориците на бащините си тефтери. Всеки свободен час се затварях в една стая в новата къща, в двора, и пишех неуморно, дене и ноще. Сега имах вече високо мнение за поезията и исках да стана поет по призвание".[3]

Всички тия подробности в приведения пасаж са верни. Погрешно е посочена обаче датата на Вазовото завръщане в Сопот. Защото пак пред Шишманов нашият поет е съобщил, че той бил пратен в Калофер да се учи и да бъде подидаскал през 1865 г.[4], — това е било през учебната 1865/1866 г., а в Пловдив бил на следната година — след изпитите в Калофер през лятото на 1866 г.[5] Като знаем, че Вазов е прекарал в Епархийското училище в Пловдив само една учебна година, излиза, че

---

[1] Това сведение е противоречиво по своя характер. По-нататък се съобщава, че под влияние на Ламартин и Беранже, с които го запознал учителят му Богдан Горанонов, „Вазов бил обаян от тия поети и захванал там (к. м., В. В.) да пише несръчни стихове" (Вж. Поетическа биография, стр. 21).

[2] Вж. Т. Габровски. Поетическа биография, стр. 23.

[3] Ив. Д. Шишманов, пос. книга, стр. 28.

[4] Ив. Д. Шишманов, пос. книга, стр. 22.

[5] Там, стр. 25.

неговият баща го е взел от Пловдив не през 1868, а през лятото на 1867 г., когато са завършили годишните изпити. Защото в Пловдив Вазов е бил ученик не през учебната 1867/1868 г., а през учебната 1866/1867 година.

Вазов си спомня, че учебната година, която той прекарва в Пловдив, е била година на силно раздвижване на целия български народ. През нея година минали Дунава и четите на Филип Тотю и Панайот Хитов. В преклонни години вече поетът си спомня, че при тая последната вест той е изказал пред своите съученици в Пловдив пророчески слова: „Помнете ми думата, след десет години България ще бъде свободна“.[1] А известно е, че именно през пролетта на 1867 г. са минали Дунава четите на прославените български войводи: четата на Панайот Хитов, с байрактар В. Левски — на 27 април при Тутракан, четата на Ф. Тотю — на 17 май, при Свищов.

За начало на първия творчески период на Вазов вземат годината 1868 тия изследователи, които се доверяват безкритично на Вазов[2]. Като приемат, че Вазов е заминал за Румъния през пролетта на 1870 г., те определят тоя период като двегодишен. Ще видим обаче по-нататък, че той е фактически по-продължителен.

2

Въпросът за времетраенето на началното творчество на Вазов стои в тясна връзка с изясняването на въпроса за първото отиване на поета в Румъния и времето, което той прекарва в тая страна. По тоя втори въпрос са се изказвали не малко автори. Техните мнения в крайна сметка се оказват незадоволителни. Преди всичко не е установено — кога точно отива Вазов в Румъния. И по тоя въпрос нашият поет е оставил противоречиви, объркващи литературния изследовател сведения. В сп. Светлина той сочи за дата на заминаването си 1870 г.[3], а в Поетическа биография — пролетта на 1871 г.[4] По тая причина и тук се налага проверяване и съпоставяне на редица факти и данни.

В подкрепа на мнението, че Вазов е стъпил за пръв път на румънския бряг през 1871 г. може да бъде използувано и друго негово сведение. Като поясняващо, че първото му печатано стихотворение е не „Борът“, публикувано в Периодическо списание през 1872 г., а „Дунав“, появило се в 1871 г. в същото списание, поетът пише: „Спомням си, че първото печатано мое стихотворение в Периодическото списание беше Дунав.[5] То бе написано през пролетта на 1871 година, през продължаващата се още френско-пруска война, веднага след пристигането ми в Романия. (Олтеница)“ (к. м., В. В.).

Към тая мисъл ще се върнем по-после, тъй като тя не е без значение за интересуващите ни въпроси. Сега ще изтъкнем, че повечето автори приемат за дата на Вазовото отиване в Румъния пролетта на 1870 г.[7] Вазов сам обаче опровергава

---

[1] Там, стр. 26.

[2] Вж. напр. Иван Вазов. Събрани съчинения. Пълно издание под ред. на проф. М. Арнаудов. Т. I, 1942, стр. 22: М. Арнаудов. Иван Вазов. Живот и дело. Второ преработ. и допълнено издание, София, 1944, стр. 22, и др.

[3] Вж. Светлина, V, кн. 7 и 8, 1895, стр. 98.

[4] Т. Габровски. Поетическа биография, стр. 34.

[5] Вазов и тук бърка. Всъщност първото негово печатано стихотворение е „Борба“, обнародвано в Периодическо списание, кн. 2, 1870 год.

[6] Вж. Съюз на бълг. писатели. Сборник 1. София, 1920, стр. 9.

[7] Вж. Ю. Трифонов. „Иван Вазов“. В: Иван Вазов. Живот и творчество. София, 1920, стр. 9; М. Арнаудов. Иван Вазов. Живот и дело. София, 1944, стр. 26; П. Христофоров. Творческото развитие на Иван Вазов. Ранни влияния. София, 1944, стр. 80; М. Арнаудов. „Към хронологията и характеристиката на първите печатани Вазови стихотворения“, В: Иван Вазов. Сборник по случай сто години от рождението му. София, БАН, 1950, стр. 302, нт., и др.

мнението, че е заминал през пролетта на 1870 или през пролетта на 1871 г. и ни дава чрез други сведения възможност да изясним тоя не безинтересен въпрос от неговата творческа биография.

Както бе вече изтъкнато, преди да излезе в отделна книжка Вазовата Поетическа биография, нейните глави биват публикувани във в. Напред. Не всичко обаче от подлистниците на вестника влиза в посочената книжка. Тъкмо в един такъв пасаж четем следните редове: „В средата на 1870 г. избухна Френско-пруската война. Това събитие, както навред, и в Сопот имà силен отзвук. Развълнуваха се всички, в. „Македония“ се четеше с глас от младежите в кафенетата, дето се тулеха от пътя любопитни да чуят новините от бойното поле“.[1]

Че тая война е направилà на младия поет твърде силно впечатление личи покрай другото и от обстоятелството, че в Напред той ѝ посветява отделна глава.

Френско-пруската война разделила Вазовите съграждани на две групи: едни съчувствували на Франция, други, по-малко на брой — на Прусия. Правителството на Наполеон III поддържало Отоманската империя и Вазов нямал основание да симпатизира на Франция. Но обикнал богатата френска литература заради нейния демократизъм и хуманизъм, поетът бил също противник на немците.

Ясно е, че щом Вазов помни това изключително събитие в родния си град, той не е напуснал България нито през пролетта на 1870 г., тъй като Френско-пруската война се обявява на 19 юни 1870 г. (т. е., в началото на юли н. с.) нито пък през пролетта на 1871 г. Вазов е бил при това в Сопот не само при обявяването на войната, а и по-късно, когато френската армия бива няколкократно разбита. Той пише: „Заредиха се пораженията ѝ (на Франция, б. В. В.). Скръбта у българите растеше. И Вазовата беше голяма. Германците му бяха ненавистни. Защо? И той сам не знаеше. Случи се обаче един учител, който държеше с германците. При една гореща препирня в кафенето, размениха се между Вазов и учителя юмруци“.

Това сведение в софийския всекидневник, оставено без нужното внимание, е всъщност твърде ценно. Опирайки се на него ние можем с основание да твърдим, че Вазов е отишел в Румъния не през пролетта, а към края на октомври или началото на ноември 1870 г. Да си спомним сега из сведението на Вазов, че стихотворението „Дунав“ е писано „през продължаващата се още Френско-пруска война, веднага след пристигането на поета в Олтеница. Привлича ни вниманието и фактът, че под това стихотворение стои датата: 1870, ноември 14. Няма никакво съмнение, че по-късно Вазов на няколко пъти е бъркал годината и годишния сезон на своето заминаване. Но вън от всяко съмнение е, че по време на обявяването на Френско-пруската война, както и през първите няколко месеци на войната, той е бил в Сопот. Вазов е помнил, че „Дунав“ е писано веднага след пристигането му в Олтеница: датата, с която стихотворението излиза в Пер. „списание, говори също в подкрепа на това мнение.

Налага се, след приведените дотук факти и съображения, да коригираме противоречивите изказвания както на Ив. Вазов, тъй и на останалите поменати и непоменати автори. Периодът на Вазовото творчество, който започва след учебната година, прекарана в Епархийското училище в Пловдив и трае до неговото заминаване за Румъния, е продължил не две години, а около три години и три месеца — от юли 1867, до октомври 1870 година.

Не би следвало да отминем без известна корекция изказването на Вазов и за характера на първите негови поетични произведения. Като си спомня времето на поетичните блянове, родени сред пленителната природа на Сопот, поетът пише: „Никакво

---

[1] Вж. Напред, II, бр. 350, 20 авг. 1920, стр. 1.

идейно течение не иде още да разтърси духовете, да занимае умовете. И стиховете на В[азова] бяха като живота: леки, или безцелни, безсъдържателни".[1]

Тия редове в никакъв случай не бива да се вземат в абсолютния им смисъл. Казаното от поета е вярно само до известна степен. Създадените по онова време песни са писани под силното въздействие на някои наши поети, главно — П. Р. Славейков (влиянието от Ботев и Каравелов ще дойде по-късно) и от чужди автори, особено под влияние на френския поет Е. Парни. Много от тях влизат по-късно в сбирката Майска китка.

Но все пак ние имаме немалко указания, че към края на стоенето си в Сопот Вазов се запасява с интересни наблюдения, с обществено-значими теми, които разработва по-късно. В малкия подбалкански град наистина е имало предпоставки за идилично съзерцание, за безбурни развлечения. Но съзнанието на отзивчивия поет не е останало незасегнато от въпросите, свързани с политическото ни и духовно освобождение, както и от такова важно събитие, каквато е било Френско-пруската война. От едно продължение на Поетическата биография, печатано по-късно, ние научаваме, че Вазов замисля поемата си Видул и стихотворението си „Дунав" още на път за Румъния.[2]

Навярно още в родния си град Вазов се е научил за проектираното в Браила Българско книжовно дружество от вестниците, излизали по онова време[3] и ще е замислил някои свои творби за неговия печатан орган. Това особено се отнася за стихотворението „Борба", печатано в Периодическото списание още през 1870 година.

За „Борът" е писано доста. Писал е и сам поетът на няколко места. Установи се отдавна, че то не е първото печатано Вазово стихотворение. Напоследък в архивната сбирка на Музей „Иван Вазов" бяха набавени спомените на Иван Пачев, племенник на Ив. Вазов. Те внасят известно уточнение за посоченото стихотворение. Съба Вазова, майката на народния поет, е разказвала пред Ив. Пачев, че Вазов е написал „Борът" още в Сопот и още в родния си град получил одобрения от видни граждани.[4] Навярно в случая се касае за първата редакция на стихотворението, тъй Олтеница то е било завършено окончателно.[5]

Вазов ще е донесъл от родния си град и темата на стихотворението „Дунав". Той пита Дунава:

От там, де цветущите брежища
сестра ти Райна[1] с шум се още вижда
да влече кървави вълни...
Дали не си чул нейното риданье
дали не си видял със трепетанье
води ѝ багрени със кръв?

По всичко изглежда, че събудената в Сопот идея, породена от едно голямо световно събитие, се оформя окончателно при минаването на „славянската река" от Вазов. При мисълта, че поетът още от родния си град е носил някои образи и идеи,

[1] Т. Габровски. Поетическа биография, стр. 24. Също и във в. Напред II, бр. 36, 20 авг. 1920, стр. 1.

[2] Вж. сп. Българска мисъл, XVIII, кн. 7—8, 1943, стр. 280; Иван Вазов, Събрани съчинения. Пълно издание, т. XXII. София, 1950, стр. 56.

[3] Вж. напр. в. Дунавска зора, II, бр. 36, 10 авг. 1869, стр. 140, дето най-първо се заговорва за това Дружество. По-късно печатат съобщения за същото дружество и вестниците Македония, Век и др.

[4] Музей „Иван Вазов", инв. № 1219.

[5] Датата под „Борът" — 1870, септември. 21. Сопотския мънастир. — иде между другото още веднаж да потвърди нашата мисъл, че Вазов е заминал за Румъния след м. септември, към края на октомври или началото на ноември 1870 год.

[6] Райна — р. Рейн.

породени от войната, по-лесно си обясняваме и бързината, с която той написва и дава за печат „Дунав“, скоро след пристигането си в Олтеница.

Че до отиването си в Румъния Вазов не е бил чужд на социалната тематика, виждаме и от тия негови произведения, писани по сюжети от нашия обществен живот в навечерието на Освобождението ни. В автобиографията си Вазов ни съобщава, че е взел сюжета на поемата си В и д у л от живота на населението в Плевенско, дето бил отишел да придружава баща си по търговските му дела. При друго такова пътуване пък — до с. Бодурово — замислил стихотворението си „На една майка селянка“, печатано по-късно в П р я п о р е ц и г у с л а.[1]

3

При първото си отиване в Румъния Вазов живее последователно в следните градове: Олтеница, Браила, Букурещ, Бакъу, Галац.[2] Пред Шишманов той е разказал, че в Олтеница останал около една година, в Браила — само 2—3 месеца, а Бакъу — също 2—3 месеца, в Галац, при търговците Чучукович и Добрович — също по няколко месеца.[3] Събират се общо около две години. Ако се съгласим, че Вазов е дошел в Румъния през пролетта на 1871 г., както той погрешно твърди, и както приема Цв. Минков,[4] излиза, че поетът е прекарал в тая страна около една година и два-три месеца, което е съвсем неприемливо по много съображения. Щом приемем, че Вазов е пристигнал в Олтеница в края на октомври или началото на ноември 1870 г., естествено е да допуснем, че в тоя град Вазов е останал до началото или средата на юли 1871 г[5]., а в Браила — до към средата на септември същата година. Няколко дена през септември на път за Бакъу, той ще е гостувал в Букурещ, на своя съученик Иван Лилов от Сопот и на вуйчо си Михаил, след което, към края на септември, ще е отишел в Бакъу. В тоя град той е останал навярно до началото на ноември. В Галац, при Чучуковича ще е бил в началото на зимата, до замръзването на Дунава (януари или февруари 1872), а през пролетта — при Добрович. Това са най-вероятните и най-правдоподобни дати на Вазовото пребиваване в Румъния при първото му отиване.

След завръщането си в България Вазов е учителствувал в Свиленград, служил е като преводач по железопътната линия София — Кюстендил; завърнал се в родния си град в навечерието на Априлското въстание, той взема участие в местния революционен комитет. За да избегне преследванията, Вазов се отправя за втори път за Румъния, изминавайки пътя: Пловдив — Цариград — Сулина — Букурещ, с много препятствия и опасности.

След поражението на Априлското въстание в Букурещ бил създаден революционен комитет, наречен „Българско централно благотворително общество“ — за да не злепоставя румънските власти пред турското правителство. В спомените на поета четем: „През зимата на 1876 г. в Букурещ се основа Централен благотворителен комитет по инициативата на известния руски славянофил Йонин... Аз бях приет в комитета само в началото на 1877 г. по препоръка на члена Олимпий Панов...“ О. Панов бил заявил на колегите си: „Господа, тук, в Букурещ живее нашият млад поет Вазов. Престъпление е от наша страна да го държим далеч от нас“.[6]

---

[1] Т. Г а б р о в с к и. Поетическа биография, стр. 28.

[2] Към средата на 1872 год. Вазов заминава за Цариград от Галац през Сулина. В турската столица той бива назначен от българското читалище учител в Свиленград за учебната 1872/73 год.

[3] И в. Д. Ш и ш м а н о в. пос. книга, стр. 33—37.

[4] Вж. Ц в е т а н М и н к о в. Иван Вазов. Поезия, творчество, живот. София, 1939, стр. 26.

[5] Предвид на недобрите отношения, създадени между сприхавия чичо и свободолюбивия племенник, последният не ще да е останал в Олтеница повече от десетина месеци.

[6] И в. Д. Ш и ш м а н о в, пос. книга, стр. 48.

Налага се и т ук спомените на нашия поет да бъдат коригирани. Преди всичко БЦБО е основано не през зимата, а през лятото — на 10 юли 1876 г. Той си поставил за цел да обедини хората от бившия централен революционен комитет и привържениците на тъй наречените „стари“ за общи действия пр̧ назряващите политически събития. Но още на следния месец групата на „старите“ — Ив. Грудов, Г. А. Григоров, Ив. Х. Теодоров, Ст. Атанасович и С. Загорски — биват изключени. В заседанията си от 7 и 8 август 1876 г. БЦБО попълнило техните места с А. Т. Рунта — касиер, Ив. Вазов — секретар, Антон Ф. Теохаров, К. Станишев, Ксенофон (Райко) Жинзифов, Константин Бонев в Москва и Константин Палаузов в Одеса.[1] По тоя начин ръководството на БЦБО минало изцяло в ръцете на революционно настроената българска емиграция.

Българското централно благотворително общество обединило съществуващите в Ғолград, Галац, Браила и други градове благотворителни комитети и общества, грижело се за пострадалите от Априлското въстание вдовици и сираци. Но главната негова цел била да организира и изпраща в Сърбия български доброволчески отряди, които трябвало по-късно да минат в поробена България и я освободят от турско иго.

БЦБО държало същевременно в течение на работите европейските правителства, апелирало пред тях за защита на българския народ, изпращало благодарствени адреси на изтъкнати обществени и политически дейци, като Гарибалди, Юго, Гладстон, генерал Фадеев и др.

Както е известно, в тая разностранна дейност Вазов е вземал най-живо участие. Той е автор на голяма част от писмата, изпратени до чуждестранни политически и културни дейци. Наред с председателя на Обществото Кириак Цанков, той е приподписвал голяма част от останалата кореспонденция.

Въз основа на поменатите документи ние заключаваме, че народният поет е влязъл в БЦБО не в началото на 1877, а още през първата половина на август 1876 година.

Тая мисъл може да бъде подкрепена с много документи от архивата на БЦБО, подписани от Вазов като секретар на Обществото. Ето един от тях:

По решението на Настоятелството на Ц. Общество, Г-н И. Кавалжиев ще брои на В е н е т а Б о т е в а фр. 521.10 петьстотин и двадесет и една и десет бани.

Букурещ 1876 септемвр. 10.

Председател: К. Цанков.
Секретар: И. Вазов.[2]

Следният документ, написан на бланка на Обществото, е свързан пак с жертвата на героично загиналия Христо Ботев:

Българско Централно
Благотворително общество
в Букурещ

18 октомври 1876 № 138

З а п о в е д

По решение на Централното общество Г-н Ив. Кавалжиев ще брои за сметка на Обществото на Венета — жената на Ботева, за изравнение на дългът, франга четиридесет и пет и четиридесет бана $(45.\frac{40}{100})$

Подпредседател: Ол. Панов.
Секретар: И. Вазов.[3]

---

[1] Вж. Български исторически архив при Държавна библиотека „В. Коларов“, Ф № 5, арх. ед. № 7, л. 59, 69—71.
[2] БИА при ДБВК. II Д 1495.
[3] БИА при ДБВК, II, Д 1104.

☆

ТРИ НЕИЗВЕСТНИ СТИХОТВОРЕНИЯ НА КИРИЛ ХРИСТОВ

Неотдавна в архива на Найчо Цанов, част от който се пази в Държавния архив във Враца, намерих три стихотворения в ръкопис от Кирил Христов. Откъм художествени достойнства тези стихотворения не представляват особен интерес, но те хвърлят светлина върху някои страни от гражданската биография на поета и сочат, че не са му били чужди политическите и социалните борби на народа.

По едно писмо на К. Христов до Найчо Цанов, което се пази в същия архив, и по съдържанието и насочеността на стихотворенията личи, че те са писани в 1900 г. период на остри социални борби — селските бунтове срещу десятъка в Тръстеник, Шабла, Дуранкулак и др. Двете от тях — „Хей, княже, чуеш ли?“ и „Средство да ти е мирна главата и в днешните времена“ са по Вазов, от когото авторът заимствува цели куплети. Прави впечатление обаче друго: явното съчувствие към народните страдания, силната и смела критика на своеволията на властта, неприкритата голяма омраза към княз Фердинанд, която стига до открито заплашване с революция.

Изглежда К. Христов е изпратил тези стихотворения, подписани не случайно с „Innominatus“ (Безименният), на Н. Цанов, който по него време е във Видин, за в. „Народен лист“, орган на Демократическата партия. По какви съображения Н. Цанов не ги е дал на главния редактор М. Хар. Златанов да ги публикува, не е известно, но те така са си останали между другите книжа на Найчо Цанов.

Тези три стихотворения потвърждават — нещо което е известно — че „Далеко е народний съд“ и други стихотворения не са случайни в творчеството на Кирил Христов, че и той не е останал чужд на социалните идеи и настроения и на народните борби в началото на века. А това прави образа на поета по-симпатичен, по-близък до нашето време!

ИВАН ВЕЛИЧКОВ

ХЕЙ, КЯНЖЕ, ЧУЕШ ЛИ?

— Хей, княже, чуйш ли, що народът шушне? —
Той стене и въздиша!
— Да, да: плесник стражарин му залюшне —
И той несмей да диша.

— Хей, княже, чуй как яд народен клока. . .
Той вече го не крие! —
— И град да бий пшеницата висока —
Десятък сбра-щем ние!

— Я чуй гуслар във песен как излива
Народна скръб и мъка! —
— Та песен ли е тая врява дива? —
Незнае той що цвърка!

Честит владетел! Политика модна! —
На добър час, тиране:
Ще проумейш ти волята народна,
Кога на Тръстеник България стане!

Innominatus

СРЕДСТВО ДА ТИ Е МИРНА ГЛАВАТА И В ДНЕШНИТЕ ВРЕМЕНА

„Преклонената главичка
Остра сабя не сече“ —
Тая истина едничка
Кой би смел да отрече?

Както всички умни хора,
Аз не ритам тръна бос:
За десятък се не бора
И съм Радославов мост.

На министра шапка клатя.
Депутату казвам: Да! —
И затуй ми е душата
Мирна, весела всегда.

Все е харно за челяка
да е умен и разбран:
Знам ли що ме утре чака.
Та да викна днес: аман?

За начала, убеждения
В препирня не влизам аз,
Нито много ме е еня,
Де е князът в тоя час?

Пак ли Вена наближава,
Или по-далеч — незнам:
Нека щото ще да става —
Право всявга ще му дам.

Интереса си обаче
Нивга аз не ще презря
И към силните най-паче
От любов днес цял горя.

Политически плесници
Аз ще ям още — всеки ден —
От кръчмарските бъбрици; —
Но що ме е грижа мен?

Ил незнам аз да кротувам?
Ил предлагам им дуел?
Не, аз хитро се приструвам.
Нищо че не съм видел.

Ех, така със пълно право
Вси наричат ме: „свиня“. —
Но ще мина живо-здраво
Аз тез страшни времена!

Innominatus

В БЛИЗКО БЪДЕЩЕ

Б а л а д а

Министри пред княза минуват.
Очите им мазни лъщят.
В палатите „сойки“ пируват.
Вред песни пиенски ехтят.

„Опасности много минахме.
Но свършва се мъчният път:
Г о л т а ц и ний верни избрахме —
Десятъкът да съберат.“

— „Пирувайте, вярна дружина!
До днес се борихте без спир.
Но стига: във ваш'та родина
Вий страх въдворихте и мир.“

— „Живей и царувай, о княже! —
Твой нека е целия свят:
Кой няма за тебе да смаже
В участъка родний си брат?“

— „К а н а л и и! Там, в кръгозора
Към Добруджа н е щ о съзрях.
Откакто съм в него впил взора
Расте и задава ми страх.“

— „Нас нищо ни вече не плаши!
Не бой се! Не пръв е то път!
Наливайте праздните чаши —
Да пием на пук на врагът!“

— „Хей, Сойка, недей се потри
На напаст налитаме зла!
Войската с народа отива. . .
О, Тодорчо, красний ела!“

— „На нази надей се, титане!
Туй бунт ли е? Вятър и дим!
Едничък войник да остане —
Със него ще ги победим!“

— „Надежда веч всяка изчезна:
Народът въстава навред.
Над страшна надвиснахме бездна,
Погибва живота ни клет. . .

„Mein Iott! Вси найдоха спасене:
Кой дето завърна — бега. . .
О, Тодорчо, стой тук, при мене. . .
Къде да се дяна сега?“

— „Аз бързам, о княже, прости ни —
Сърдцето неволно тупти. . .
Пусни ме, бре дяволски сине! —
С народа разправяй се ти!“

Народът в палата нахлува.
Лакеи пред него търчат,
В подземие тъмно се чува
На Негово Царско плачът.

Innominatus

☆

ЗАБЕЛЕЖИТЕЛЕН УСПЕХ НА СЪВЕТСКАТА БЪЛГАРИСТИКА

Дълголетна е историята на българската литература. Зародила се още през IX век, тя постепенно се домогва до големи завоевания, оказва благотворно въздействие и на другите славянски народи, като същевременно се учи от световните майстори на художественото слово. Днес делото на книжовници, на писатели и поети все повече и повече привлича вниманието на учените от различни страни. Този интерес непрекъснато расте не само към старата българска литература, когато книжовната ни мисъл достигна необичаен за онова време разцвет, но и към по-новите периоди, към възрожденската и следосвобожденска литература, към постиженията на съвременното ни художествено слово. И ако учените-слависти се насочват към художествената ни книжнина, за да разкрият връзките ѝ с художествената мисъл на другите народи, да посочат историко-познавателната ѝ значимост, да вникнат в общите и специфични закономерности на нейното развитие и на литературния процес изобщо, то хилядите читатели посягат към едно или друго произведение, за да се сродят с миналия и сегашния живот на нашия народ, да се вживеят в неговите дълголетни, епични борби за национална независимост, социална справедливост и културен напредък, да почувствуват патоса и героиката на днешната величава социалистическа съвременност. Този непрекъснат интерес намира израз и в множество статии, очерци, в редица изследвания по конкретни въпроси, както и в по-обобщаващи трудове. В последно време се появиха и опити за по-цялостно изложение на литературното ни развитие. И тук съветската наука, продължавайки традициите на руската славистична мисъл, работи с присъщия ѝ размах, отбелязва несъмнени успехи — най-големия от които в последно време е обемистият том „Очерци по историята на българската литература XIX—XX век", подготвен от литературоведите българисти в Института по славяноведение при АН СССР, Москва.

Наред с множеството отделни изследвания, статии, книги по конкретни историко-литературни въпроси, ние познаваме вече и някои частични опити на съветски литературни работници да дадат популярно систематично изложение на по-цялостни периоди от литературното ни развитие. Без да подценяваме значението на тези опити за популяризиране на българската литература, следва да се подчертае, че те стоят далеч зад труда, подготвен в Института по славяноведение. Колективът на „Очерци по история на българската литература XIX—XX век" е погледнал много по-нашироко и задълбочено на своята задача, извършил е значителна изследователска работа и е постигнал несъмнени резултати. И което е още по-важно. Този труд е първият по-цялостен опит да се разгледа литературното развитие през последното столетие от марксически позиции, да се видят литературните явления в тяхната сложност и противоречивост, да се подведат и обяснят от единен научен критерий.

При цялостната оценка на труда на съветските българисти ние трябва да изхождаме преди всичко от това доколко правилно са решени основните теоретико-методологически въпроси, доколко вярно е нарисувана картината на литературния живот, доколко правдиво е разкрита националната специфика на българската литература, доколко вярно е доловено съдържанието на епохата, творческата индивидуалност на писателите. Колкото и да са важни понякога дребните историко-литературни факти или отделни изказани съждения за един или друг автор, за едно или друго произведение, очевидно не те могат да определят в последна сметка стойността и значението на труда, на приноса на съветските другари за изучаване и популяризиране на българската литература.

Авторите на „Очерците" издигат на по-висок етап традициите на руската и съветска българистика. Семето, посеяно от големия учен-славист Н. С. Державин даде обилни плодове особено след освобождението ни от фашизма през 1944 година, когато се създадоха благоприятни условия за научно и културно общуване между нашите народи. Сега към българската литература се насочват цяла редица по-въз-

растни и по-млади литературни работници, които направиха несъмнени по-големи или по-малки приноси в разработването на отделни историко-литературни въпроси. В това отношение на първо място трябва да бъдат отбелязани имената на проф. Д. Ф. Марков, проф. Н. И. Кравцов, кандидатите на филологическите науки В. И. Злиднев, И. М. Шептунов и др. Те са автори и на по-голямата част от „Очерките", явили се като резултат на дългогодишните им интереси към българската художесвена мисъл. Очевидно по-продължителните занимания с българската литература са дали възможност на съветските другари да разберат по-добре редица моменти и страни от литературния живот през различните периоди, да хвърлят по-цялостен поглед върху литературното ни развитие, да видят общото и специфичното във формирането и процъфтяването на художествената ни литература.

Няма съмнение, че да се напише история на литературата, макар и за ограничен период, е задача, колкото трудна, толкова и отговорна. Тя предполага редица и редица предпоставки както от обективно, така и от субективно естество, както от теоретико-методологически, така и от историко-литературен характер. Да се погледне на миналото от позициите на настоящето, да се видят основните периоди в литературното развитие в зависимост от особеностите на съдържанието на произведенията и характера на художествения метод, да се разкрият идейно-естетическите богатства на художествената книжнина, своеобразието на всеки писател, на всяка позначителна творба, да им се определи мястото в общия литературен процес предполага здрави научни теоретически позиции, огромна литературна и общокултурна ерудираност, верен исторически критерий, естетически усет. Една марксическа литературна история, разбирана в най-широк аспект, включва задачите и на литературната критика, и на литературната теория, без, разбира се, да се покрива с тях. Изследвайки проблемите на наследството от по-далечно или по-близко време, литературната история спомага в значителна мяра за решаването на редица въпроси, свързани и със съвременната литература, спомага за разширяване опита и знанието на днешните писатели, въздействува за идейното, естетическото и патриотичното възпитание на младите поколения. За да може обаче литературният историк да изпълни тази задача, той трябва да даде углъбена научна трактовка на многообразния материал, да навлезе в проблематиката на по-значителните автори и произведения, да разкрие приемствеността и новаторството било в идейно, било във формално-художествено или стилно-езиково отношение. Необходимо е да се познава литературата и на други народи, за да се разбере общото и своеобразното в една национална литература, да се види как действителността — с нейните социални, етични, философски проблеми — е претворена и отразена със средствата на художественото слово. Само така историкът на литературата ще помогне на съвременните поколения да почувствуват естетическите ценности, вложени в творбите на миналото, да видят големите проблеми, които са вълнували хората през различните времена, да прозрат художествените потребности и на днешното време. Чрез опознаване на конкретното, на националното, читателят ще се сроди с общочовешкото, с трайното в живота на хората. Литературните произведения, носейки печата на времето, през което са създадени, са в сложни взаимоотношения с предходните и следващите завоевания на художествената мисъл, затова марксическата литературна наука налага те да се разглеждат и конкретно-исторически, и в тяхната взаимовръзка и взаимообусловеност, винаги в най-тясна зависимост с обществените и културните потребности на времето.

При всеки опит за по-цялостно обгръщане на литературния живот, сред множеството по-общи принципни въпроси, които следва да бъдат предварително решени, са и въпросите за периодизацията на литературното развитие, за композицията на многообразния историко-литературен материал, за начина и формата на изложение на литературния процес, на живота и творчеството на писателя и т. н.

Макар съветските българисти да са нарекли своя труд „Очерци", по същество той е цялостно систематическо изложение на литературния живот от средата на миналия век до наши дни, с неговите най-ярки проявления и най-общи линии на развитие. „Настоящите „Очерци" — се казва в предговора към разглеждания труд — са опит за създаване на обобщаващ систематичен курс по история на българската литература от 50-те години на XIX век до наши дни". Следователно общите и специфичните изисквания на една научна история, както и предварителното решаване на по-горе набелязаните въпроси са стояли пред вниманието на авторския колектив на „Очерците".

Гледайки на литературата като на специфична форма на обществено съзнание и познание съветските учени правилно отчитат и общото и особеното с историческото развитие при периодизирането на литературния процес. „Възникването, борбата и смяната на литературните течения във връзка с общите процеси в развитието на националната култура в различните исторически епохи, новите ка-

чествени изменения в настъпателното развитие на реализма като най-висша форма за художествено усвояване на света — такива са главните критерии, от които се е ръководил авторският колектив при определяне периодизацията на литературния процес" — се казва в предговора към труда.

Набелязаните пет основни периоди в развитието на националната ни литература от средата на миналия век до най-ново време отговарят в общи линии на измененията, които се извършват и в жизненото съдържание и във формата на идейно-естетическите обобщения, в художествения метод на писателите при концепиране и отразяване на жизнения материал. Авторите са се предпазили да раздробяват литературния процес на твърде малки периоди и подпериоди и да търсят граници въз основа на твърде несъществени, формални или тематични белези, да отъждествяват литературната с гражданската история, да спазват хронологията на обществените събития. Характерът на литературното развитие е такъв, че понякога твърде трудно е да бъде определена границата с точност до няколко години, пък и това най-често не е и наложително.

Ако за границите на другите периоди, залегнали в очерците, не може да има посъществен спор, то за края на втория и началото на третия период като че ли е нарушена логиката на литературните факти. За междинна граница съветските автори вземат края на 90-те години и началото на века, като привличат в подкрепа на тезата си някои съображения. Далеч по-убедителни са обаче съображенията, застъпени от редица български литературоведи, които смятат, че тази граница трябва да бъде през втората половина на 90-те години, когато наистина се явяват нови явления в литературата. Изглежда, че и съветските другари са склонни да възприемат по същество тази граница, защото в самото изложение те най-често говорят за края на 90-те години, отколкото за началото на века. По-важно в случая е да се изтъкне, че авторите на „Очерците" правилно са се ориентирали в литературния процес, възприели са здрави критерии при неговото периодизиране. Възприетите периоди съвпадат с периодите, които българските литературоведи следват в работата си по написването на четиритомната история на българската литература.

Съветските учени са потърсили да извлекат най-съществените, които характеризира всеки литературен период и да го дадат като заглавие към отделните раздели. Така наред с календарните определения на периодите, дадените подзаглавия ни позволяват веднага да видим онова, което дава облика на литературния живот през определеното време. Дадените формулировки несъмнено са сполучливо намерени.

Въпросът за композицията на литературния материал, за начина, по който се разкрива жизненият и творчески път на писателя или се чертае картината на литературния живот, не е формален. Той има твърде съществено значение за правилното осветляване както на литературния процес изобщо, така и на конкретните литературни явления. Макар практиката и мненията в отделните страни по тези важни въпроси да са различни, авторите на „Очерците" са възприели една средна форма, която за сега се явява най-пригодна, за да се нарисува както картината на литературния живот, така и да се види ясно мястото и значението на всеки по-значителен творец. По думите на Белински има три начина за запознаване с литературното развитие: първият е от чисто критически характер, при който се прави критичен разбор на всеки бележит писател, вторият е чисто исторически, който се състои в преглед на насоката и развитието на цялата литература, като се обръща по-голямо внимание на епохите и литературните школи, отколкото на отделните действуващи лица; третият начин съединява по възможност двата първи. Този начин според бележития мислител е най-добрият.

Очевидно съчетанието на обзорни очерци, които ни дават представа за характерните обществени, културни и литературни явления във всеки период, за тенденциите на литературното развитие, за общия дух на епохата — с монографични глави — които очертават жизнения и творчески път на по-значителните автори, най-добре спомага да се види същността на всяка литература, да се почувствува и общата литературна атмосфера, да се види и приносът на всеки един творец. При този начин на изложение особена трудност създават обзорните глави. Авторите на тези глави в „Очерците" са положили усилия да се предпазят от редица увлечения, които най-често се изразяват било в прекомерно акцентуване върху гражданската история, било във включване на материал, който би трябвало да отиде в съответните монографични глави за писателите, било в получаване на наниз от сбити портрети за онези писатели, за които не са отделени специални глави или в излишно социологизуване. Тези части от труда на съветските другари не са лишени от подобни увлечения в една или друга мяра. Общо взето обаче в обзорните глави е вместен огромен историко-литературен материал, вярно са очертани най-характерните явления на епохата, дадена е обществено-историческата атмосфера, на чиито фон се открояват различните писатели, с техния своеобразен идейно-естетически свят. Трудно е наи-

стина да се нахвърли картината на литературния живот например от Освобождението до края на Първата световна война, с всичките сложни противоречиви явления и тенденции, да се намери връзката между отделните социални, общокултурни и литературни факти и събития, да се загатне за действителността с различните ѝ проявления — и всичко това на твърде ограничени по обем страници. Изисква се и голяма ерудираност, и синтезиращ поглед, и умение за подбор, за обобщаващи изводи и т. н. Трудността при написване на тези глави се усложнява от факта, че за някои писатели и у нас още няма почти никакви проучвания и оценки, че за отделни периоди не са осветлени основните факти, не е прегледан периодичният печат, не е работено в архивите, не е хвърлена светлина по някои принципни въпроси на културния и литературния живот и т. н.

Макар и да са нямали възможност да работят по-дълго с непосредствените извори, авторите на „Очерците“ са се ориентирали в значителна степен върху съществуващия историко-литературен и библиографски материал и са дали сравнително вярна характеристика на отделните моменти, на различните списания и вестници, на цялата онази социално-културна атмосфера, сред която се ражда и развива литературата. Несъмнено редица от пропуските и неточностите в това отношение следва да бъдат обяснени с обективните условия на работа.

Съветските другари са положили усилия да избягнат някои априорни схеми и общи построения, характерни за другите национални литератури, старали са се, както ще видим по-нататък, да вникнат в специфичните пътища на развитие на българската литература, в нейното национално своеобразие, без да отъждествяват механически едни или други литературни течения и явления с подобни течения и явления у другите народи. По много въпроси те излизат със свои оригинални концепции. Не споделят отделни съществуващи положения в досегашното наше литературознание, търсят по нов начин да погледнат на някои писатели и литературни факти.

Онова, което особено се налага на вниманието на читателя, то е голямата любов и научна добросъвестност, с която съветските българисти са пристъпили към изпълнение на отговорната задача. Тази любов се чувствува още от първите страници на вдъхновено написаното въведение, с което авторите искат да запознаят читателя със старобългарската книжнина—най-древна и богата по това време, оказала голямо въздействие и на литературата на други славянски народи. Сбито, но с чувство на преклонение се говори за завоеванията на българския творчески дух в онези далечни времена, който не пресеква и през петвековното политическо и духовно робство, за да избликне с нова сила и размах през епохата на националното възраждане.

Макар и да се отнасят с най-голямо уважение към старата българска книжнина, по редица обективни причини съветските учени са включили в своите „Очерци“, литературата ни от 50-те години насам, т. е. от времето, когато вече укрепва художественото съзнание у народа, когато се появяват първите ярко художествени произведения, когато се забелязват качествено нови явления в националния ни литературен живот. „Сто години развитие на българската литература — от момента на формирането ѝ като национална литература и до наши дни — това е огромен и славен път. Отразявайки ярко историческото своеобразие на своята страна, на своя народ, демократическата, национално-самобитната българска литература заема достойно място сред другите литератури на света. На нея са присъщи важни черти и особености, имащи огромно значение за разбиране закономерностите на общоевропейския литературен процес“ — пишат авторите още в първите страници на своя труд. И по-нататък: „Най-изтъкнатите български писатели дават своя принос в съкровищницата на световната литература. Техните произведения, преведени на много езици в света, са широко известни в Съветския съюз. Яркото поетическо повествование на писателите за живота и борбата на свободолюбивия български народ, вдъхновеното утвърждаване на високите хуманистически принципи за социална справедливост, за мир и дружба между народите са скъпи на цялото прогресивно човечество“.

Сами авторите признават, че техният труд далеч не обхваща цялото богатство на българската литература. И наистина за цяла редица писатели — със свое място в литературното ни развитие—като например В. Друмев, З. Стоянов, Ст. Михайловски, Г. Стаматов, Д. Дебелянов и други, както и за някои съвременни писатели, се говори твърде бегло, само в обзорните глави, не са очертани в пълнота като създатели на бележити творби. А това се е налагало не само, че те са значителни писатели, но и от обстоятелството, че с творчеството си те внасят нещо ново и в жанрово и в идейно-художествено отношение, дават възможност да бъдат направени някои по-общи изводи за разнообразните форми, които писателят се откликва на повелите на времето, на своите граждански пориви и идейни търсения. Едва ли може да се смята за оправдание ограниченият обем на книгата. Щом се пише история на литера-

тура, то литературното развитие трябва да се даде в пълнота, защото в противен случай читателят не може да има пълна представа за всички онези факти и явления, които дават съдържанието на литературния живот.

За да се види в пълнота литературният процес,би следвало да се разгледа по-нашироко и в отделна глава развитието на литературно-критическата мисъл. Макар в обзорните глави да се говори за по-видните представители на литературната критика, читателят трудно може да почувствува етапите, през които минава литературно-критическата и естетическа мисъл. А не един път се е изтъквало, че България е една от малкото страни с такива здрави литературоведчески традиции. Това се налага особено за марксическата критика, която, както е известно, спомага толкова много за правилното развитие на демократичната, революционно-пролетарска и социалистическо-реалистическа литература, спомага да бъде взето правилно отношение по редица теоретични и историко-литературни въпроси.

Авторският колектив се отнася с уважение и цени по достойнство както създаденото от руската и съветската славистична мисъл, така и завоеванията на българското литературознание — за което свидетелствуват множеството позовавания и подробната библиография в края на книгата. Всичко това говори не само за широка осведоменост на авторите, но и за научна добросъвестност при използуване на направеното от други. В дооформянето на труда те са се възползували и от критичните бележки, направени им от българските литературоведи при обсъждането на ръкописа в Института за литература при БАН в началото на 1957 година.

В резултат на немалка научно-изследователска работа съветските другари са се домогнали до редица свои интерпретации, подхвърлят идеи, които задържат нашето внимание. Като съпоставяме даденото в „Очерците“ с някои от предишните трудове на същите автори, вижда се, че те са направили решителна крачка напред както по отношение конкретното проучване на материала, така и по отношение характеристиката на някои литературни явления. Натрупаният опит, пък и нивото на съвременното литературознание, са им позволили да се ориентират с по-голямо умение в сложните взаимоотношения между мироглед и художествен метод, да видят художествената идея в нейната широта, да почувствуват по-осезателно хуманизма на писателите-реалисти, да определят вярно мястото на редица противоречиви писатели, недооценявани в миналото. Авторите отчитат сложните предпоставки на литературния процес, на художествената творба, многообразните нишки, които свързват писателя с живота, своеобразните форми, с които той изживява и изобразява проблемите и тревогите на времето. Макар и да не са успели навсякъде да преодолеят идейно-социологичното разглеждане, налице са усилия да се навлезе в естетическия свят на твореца, да се схване по-широко съдържанието на литературата. Разбира се, някои от слабостите на литературната наука за онези години, които днес все повече се осъзнават, не са могли да не дадат своя отпечатък върху труда.

Четейки глава след глава, ние виждаме как националната ни литература се развива в тясна връзка с борбата на народа за политическа, социална и духовна свобода, как писатели и поети са обогатили художествената съкровищница, спомогнали са за идейно-естетическото възпитание на хората. Читателят има възможност да научи не само за живота и делото на отделния писател, но и да почувствува бурното развитие на художествената ни мисъл, появата на разнообразни литературни течения, форми и жанрове за един твърде кратък период от време. Навсякъде дебело се подчертава дълбоко народностният демократичен характер на нашата литература, стремежът на художниците да служат с перото си на най-възвишените идеали на времето.

В значителна степен авторите са вникнали в своеобразието на нашия литературен живот, в специфичните черти на литературния процес. Не е пропуснато да бъде нашироко подчертана органическата връзка на българската литература с фолклора. В устното поетическо творчество писатели и поети намират отразени исконните черти на народа, неговият стремеж към „правда и свобода“, неговите тревоги и радости, целият исторически опит. Тази типична страна на българската литература е почувствувана от съветските учени, тя се подчертава в редица съждения и изводи, но недостатъчно е разкрита при конкретното разглеждане на художествените произведения.

Подчертана е и една друга не по-малко важна черта на българската литература — нейното развите се извършва в непосредно общуване с руската и съветската художествена мисъл. Авторите на „Очерците“ не са тръгнали обаче по твърде опасния път да обясняват всяко сходство с пряко влияние, а търсят въздействието на руската литература по посока на общата демократическа насоченост, в идейното обогатяване и тематично разнообразие. Твърде сложни и многообразни са предпоставките, условията, които формират творческата индивидуалност на писателя. И бихме опростили творческия

процес, би се обеднила всяка национална литература, ако при разкриване взаимодействието между отделните национални литератури не се спазва необходимата мярка, забравя се основното, че всяко произведение е отражение на определена обективна действителност, плод на определена творческа индивидуалност с целия му субективен, идеен и емоционален свят.

Характерът на книгата, нейното предназначение — за широк кръг читатели — е наложило в отделните глави да бъдат дадени повече сведения и за обществено-политическия живот, да се наблегне повече върху съдържанието на художествените произведения, за да може чуждият читател да добие и по-конкретна представа за обществено-политическата атмосфера, при която се развива българската литература. Очевидно при трудове с такова предназначение осведомителният характер на изложението е неизбежно. Това несъмнено трябва да се има предвид, когато ще се оценяват достойнствата и слабостите на „Очерци по история на българската литература".

*

Както вече бе отбелязано, съветските учени, отчитайки редица конкретни условия и възможности за научна работа, са сметнали за целесъобразно да разгледат българската литература от 50-те години на миналия век насам, когато се появяват първите по-крупни писатели и поети, когато националната ни литература бързо се освобождава от наивно-дидактичния, школско-подражателен характер и изявява качества, присъщи на художествената книжнина. Националният подем, започнал още през първата половина на века, особено през третото и четвъртото десетилетие, след Кримската война обхваща всички области на живота. В неразривна връзка с този общ културно-исторически подем се развива и художествената мисъл. Само за две-три десетилетия българската литература изостава зад себе си разните нравоучителни жития и алегорични стихотворни опити, сантименталните писания, издига се до учудващи висоти в лицето на Славейков, Каравелов, Ботев и др. Въпреки това обаче не трябва да се подценява връзката на тая литература с предшествуващата традиция, особено с някои творби, създадени през 40-те години, каквато тенденция има в „Очерците". Нали още през 1845 г. се явява първата художествена творба — поемата „Стоян и Рада" на Н. Геров, а в края на десетилетието се появяват и някои от революционните песни на Чинтулов, ранните стихове на Славейков. Очевидно би било по-правилно началото на художествената литература да бъде предвижено по-напред, а не едва след края на Кримската война. А може би би било по-целесъобразно „Очерците" да започнат от времето, когато се появява История славянобългарская през 1762 г., откогато ние считаме, че начева новобългарската литература. Макар художествени произведения да се явяват по-късно, създадената книжнина през този период играе огромна роля за пробуждането на националното съзнание, за създаване необходимите предпоставки за появата по-късно на художествени творби. Затова би следвало да се открои по-релефно ролята на Паисий, на Софроний, на Бозвели за развитието на българската национална книжнина.

Бурният възродителен процес, обхванал всички области на живота, намерил отражение и в литературата, е очертан в първата обзорна глава. Самото подзаглавие „Формиране на националната литература. Тенденции на сантиментализма и романтизма. Възникване на реализма" — вече говори за намеренията на автора да характеризира епохата главно чрез литературните явления, като набележи основните тенденции в литературния живот. В самото изложение обаче авторът не винаги следва избраната правилна линия. Тук-нарéд с обилното посочване на факти от обществения и културния живот, които трябваше да бъдат очертани онези основни проблеми, които са запълвали тогавашното съзнанието на будната общественост, които са определяли облика на книжнината по време на зараждането на национално съзнание, на борбата за политическо и духовно освобождение: борбата за създаване на български училища и освобождение от опеката на гръцкото духовенство; борбата за изясняване въпросите около установяване на книжния език; големия интерес към паметниците на народното творчество, особено към фолклора — като предпоставка за създаване на национална българска култура и книжнина.

С основание авторът на обзорната глава за този период пише, че поради бурния литературен процес и своеобразните условия през 50—70-те години различните литературни течения като сантиментализмът и романтизмът не успяват да се обособят, че успоредно с тях се заражда и се развива реализмът. И наистина в творчеството на възрожденските ни писатели от Чинтулов до Ботев ние ще намерим своеобразно преплитане на черти от различни литературни течения и трудно можем да характеризираме тези писатели като последователни следовници на един само творчески метод. Преодоляното вече схващане, че само с реалистичния метод може да бъде изобразена жизнената правда, пречеше на редица литературоведи

да видят характерни романтични черти в творчеството на писателите-възрожденци. Ако наистина сантиментализмът не можа да пусне корени поради бързото революционизиране на обществената действителност, то романтичният метод твърде допринася, за да бъде отразена национално-революционната борба, патриотичното вдъхновение, обхванало широките народни маси, и той бива възприет от цяла редица писатели и поети като Чинтулов, Раковски, Друмев, Блъсков, в много отношения от Каравелов и Ботев, а с известни черти преминава дори и след Освобождението. Разбира се, романтизмът на нашите възрожденски писатели съществено се различава от романтизма в другите славянски страни, особено от западноевропейския романтизъм. Авторът правилно съзира това своеобразие, но като че ли се страхува да посочи романтичния характер на редица творби от този период. От друга страна, опитът му да очертае различието между романтичната и реалистичната литература от това време не дава възможност да се види спецификата на двете форми на художествено отразяване и обобщаване, а оттам да бъде определен и художественият метод на цяла редица произведения на възрожденските писатели и поети.

Днес ние всички признаваме, че и Славейков, и Каравелов и Ботев изобразяват явления, типични за онова време — разобличават турската феодална система и нейните крепители — българските чорбаджии и попове или пък възпяват чувствата и терзанията, гражданските пориви и човешките вълнения на хората. Но тези трима писатели са различни не само по творческа индивидуалност, използуват различни форми и жанрове, по различен начин изобразяват близки по тематика и идейно звучене явления, но и твърде различни черти носи реалистичният им метод. И следователно с твърдението, че те са писатели-реалисти или критически реалисти не се решава въпросът за своеобразния характера на тяхното творчество. Твърде особено е например творчеството на П. Р. Славейков. В редица негови творби се преплитат черти и на сантиментализма, и на романтизма, и на реализма, отношението му към външния свят се проявява в различни форми, богатата му душевност намира различна художествена изява. Наред с патриотичните, социално-изобличителните произведения срещат се немалко и такива, в които са намерили израз съкровени, интимни чувства и настроения. Тези именно особености на Славейковото творчество, това богатство от човешки преживявания и форми на творческа изява не са достатъчно разкрити в главата, посветена на големия възрожденец. Идейно-тематичното разглеждане на произведенията не ни дава възможност да почувствуваме художественото дарование на Славейков. Би могло да се разкрие по-пълно оригиналната поетическа свежест на такива творби като „Извора на Белоногата“ — твърде характерно за Славейковото светоотношение. Авторът на очерка правилно отбелязва, че Славейков е предимно поет-лирик, но този правилен извод би следвало да бъде почувствуван в анализа на поетическите творби. Прави впечатление също така, че докато в обзорната глава Славейков се причислява към писателите критически реалисти, то в монографичния очерк никъде методът на писателя не се окачествява като критико-реалистичен. От друга страна, чрез съответен анализ на произведенията би трябвало да се почувствува различието между критическия реализъм в предосвобожденската и следосвобожденската литература. Очевидно не е еднаква идейната насоченост на реализма например на Л. Каравелов и Алеко Константинов, както не са еднакви използуваните художествени форми и стилно-езиковите средства и т. н.

В обстойния очерк, посветен на Л. Каравелов, не е подчертана ясно ролята на писателя-революционер за развитието на сръбската реалистична литература. Изпитала силното влияние на руската литература, което по думите на Шишманов може да се напипа с пръсти, особено в поезията, възрожденската ни художествена мисъл бързо завоюва големи висоти и отделни нейни представители с дейността си помагат за развитието и на другите народи. В това отношение примерът на Каравелов в Сърбия е особено типичен и следва да се изтъкне. Авторът на този очерк не се е освободил от твърде остарялата и опровергана теза за либералния характер на Караveловата идеология. Макар не на едно място в изложението да се казва, че редакторът на „Свобода“ и „Независимост“ е ученик на руските революционни демократи при определяне на идеологията му се избягва да бъде назован като революционен демократ. Неточно е и твърдението, че след 1875 година Каравелов „изцяло преминал на позициите на умереното либерално течение“.

Съветските другари правилно са доловили редица от особеностите на литературата през епохата на Възраждането. Те са се опитали да погледнат отблизо на идейно-естетическата същност на художествените творби, без да са успели да разкрият в пълнота творческите своеобразия на отделните писатели, художествените качества на техните произведения. Очевидно наред с общото, което сближава

възрожденските писатели, има много и много особено, което ги характеризира като творчески индивидуалности, като художници със своя поетическа палитра.

Процесите, появили се през 60-те и 70-те години, в условията на следосвобожденска България бързо се развиват и задълбочават. Усложнената и противоречива обществена действителност намира ярко отражение и в литературата. Първите десетилетия след Освобождението са време, когато реалистичната ни литература се възмогва до големи висоти, заражда се революционно-пролетарската литература, появяват се и модернистични, упадъчни течения. Съветските учени правилно са се ориентирали в тази твърде сложна и в обществено, и в културно, и в литературно отношение обстановка, обгърнали са многообразието от факти и явления, доловили са главните тенденции в духовния живот. В двете обзорни глави, в които се характеризира периодът от Освобождението до края на Първата световна война, вярно са дадени основните моменти в развитието на литературата, със сравнителна пълнота са скицирани образите на най-значителните писатели, видени са новите явления, направен е сериозен опит да се разкрие богатството на литературата, да се обяснят противоречията и набележат тенденциите на развитие. Въпреки идейно-социологичната трактовка на някои явления, читателят може да почувствува основния патос на писателите, работили през различните периоди: силната възрожденска струя в литературата през 80-те години; критико-изобличителният тон на творбите, появили се през последните десетилетия на века, широкото влияние на социалистическите идеи, своеобразието на зараждащата се революционно-пролетарска литература, както и звучението на индивидуализма и символизма в отделни творби на някои писатели. Стойността на тези обзорни глави би била несъмнено по-голяма, ако авторите бяха съумели, вместо дългите описания чрез разглеждане на самите произведения да нарисуват картината на обществения живот, ако кратките характеристики на писателите, за които няма специални монографични глави, бяха органически споени с общото литературно развитие, ако характеристиката на епохата се движеше главно в литературен план. Колкото и да искаме да обясним някои от тези характерни недостатъци с предназначението на труда, с нуждите на чуждестранния читател, все пак литературната история си има свои принципи, чието нарушение води до невярна представа за своеобразието на литературния живот, за отношението между гражданска и литературна история.

Тук се е налагало да бъде посочена социално-изобличителната насоченост на произведения като „Записки по българските въстания“, на редица творби на писателите-народници, както и да се очертае своеобразието на българското народничество. Плодотворната мисъл за въздействието на социалистическото учение върху редица писатели ни дава възможност да разберем много страни от творчеството на такива писатели като Елин Пелин, Церковски, Страшимиров, Яворов, П. Ю. Тодоров и др. Изпъква с особена острота и въпросът да се разграничи различната степен на влияние на индивидуализма и символизма върху отделните поети, както и да се видят различията в творчеството на тези художници на словото. За някои от тези писатели са характерни и сериозни противоречия между гражданските им позиции и поетическите канони. Все с оглед на пълната характеристика на литературния живот през отделните периоди, буди недоумение обстоятелството защо дейността на И. Д. Шишманов и д-р Кръстев се разглежда в обзорната глава за 80-те и 90-те години, а дейността на Д. Благоев в главата за литературата от началото на века до 1918 година.

Макар, както вече бе отбелязано, в този важен дял да няма специални очерци за редица крупни писатели, очертани са образите на основните фигури в литературното ни развитие: Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Яворов, Елин Пелин, Ан. Страшимиров. Незначителна заслуга на съветските литературоведи е, че те са видели в целия ръст само най-видните представители на художествено-реалистичната мисъл за своята епоха, но са съумели да определят мястото, да видят силните и слабите страни на такива писатели, като Яворов, Пенчо Славейков, Страшимиров — които изживяват сложен път на развитие, изпитват противоречиви влияния и дълго време бяха неправилно тълкувани и оценявани.

Характерна слабост на очерците за големите ни писатели-реалисти е недостатъчният художествен анализ на произведенията им. Този общ недостатък и на нашето литературознание не е преодолян и от съветските другари. Ние всички говорим за големите естетически богатства на реалистичната ни литература, а когато трябва да ги посочим, обикновено тръгваме по идейно-тематичен път. За някои от класиците на художественото слово — Вазов, Алеко Константинов, Елин Пелин — литературната ни наука е решила в основни линии по-общите въпроси, свързани с характера и значението на тяхното творчество. И сега би следвало да се отиде по-нататък — чрез съответни анализи на художествените творби да се покажат

естетическите ценности, стиловото и жанровото многообразие, езиковото богатство на произведенията, определящи облика на литературното развитие.

Вглеждайки се в отделните обзорни и монографични глави ние можем да открием слабости от едно или друго естество, които тук нито е възможно, нито е необходимо да бъдат посочени в подробности. Така например ние можем да бъдем недоволни от анализа на безсмъртната „Епопея на забравените“, да искаме да бъде казано повече за сатиричните творби на народния поет, за неговите пътеписи и майсторски описания на природата, да искаме да бъде подчертан по-ярко художествено-изобличителният талант на автора на „Бай Ганю“, да смятаме, че са подценени някои Елин Пелинови творби като „Под манастирската лоза“, можем да спорим за отношението между политическите възгледи и художествения метод у големия белетрист или за социално-класовата същност на Йордан Герака, или пък да не споделяме високата оценка, дадена на Страшимировите драми, и т. н. и т. н. Подобни критически бележки или пропуски от фактически естество, които сега съглеждаме, не са в състояние да внесат съществени промени в общо взето исторически правдивата, идейно-естетически вярна обрисовка на тези класици на художественото слово.

За правилните идейно-методологически позиции, от които изхождат съветските българисти при разглеждане на литературното наследство, особено показателни са очерците и оценките за такива сложни и противоречиви автори, каквито са Пенчо Славейков, Яворов, Страшимиров, Петко Тодоров, Михайловски и др. Независимо от наличието на редица спорни съждения, авторите на тези глави са се опитали да разкрият предпоставките на противоречията в идейно-естетическия свят на писателя, да видят многообразните форми за изява на естетическия идеал, за отразяване съдържанието на епохата, за служене на хуманитарни и прогресивни идеи. И тук, разбира се, има много и много въпроси, по които трябва още да се мисли, за да се хвърли още светлина по отделни страни от творчеството на тези писатели. Преди всичко за своеобразието на реализма у някои от тях. Очевидно определянето на Пенчо Славейков като критически реалист не ни обяснява особеностите на художествените обобщения у автора на „Бойко“ и „Ралица“, който по свой начин, различен от този на Вазов, Алеко и Елин Пелин ни дава истината за много страни от бита и духовния живот на народа. В очерка са изказани редица интересни съждения, които говорят, че е търсено да се видят социалните и психологически предпоставки на противоречивото Славейково творчество, да се разкрие демократичната насоченост, народностното звучене на множество лирични и белетристични произведения на поета. В последно време и П. Зарев направи опит да разкрие своеобразието на Славейковия реализъм, да му даде дори и определение. (Вж. Развоят на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството, сп. „Литературна мисъл“, 1959, кн. 3). Усилията в тази насока очевидно трябва да продължават, за да се види особеното у всеки писател и да не подвеждаме под един знаменател твърде разнородни явления, да назоваваме критически реалисти писатели с различно светоотношение, с различен начин на изобразяване на житейската правда, на идейните си тревоги и душевни вълнения. От справедливо високата оценка, дадена в очерка за писателя, и от сполучливите анализи на някои негови творби би могло да се направят и по-смели изводи за своеобразието на художествения метод у автора на „Кървава песен“.

Авторът на очерка за Яворов е направил сериозен опит да разчупи схемата за този толкова сложен и противоречив лирик, да потърси дълбоките причини за настъпилата идейно-психологическа криза у поета, да посочи гражданската страна на душевните му страдания, да види социалните корени на Яворовия песимизъм, да изтъкне хуманистичното, прогресивно-романтично звучене на творби, създадени по време, когато е в плен на символистичната поетика. Макар да не можем да се съгласим с някои авторови съждения, като например, че Яворов е най-крупният представител на гражданско-героичната поезия или че на защитата, която правил на „чистото изкуство“ поетът гледал като на форма на протест и израз на независимост и други подобни, не може да не се подчертае, че в очерка се хвърля светлина върху някои от толкова сложните и все още дискусионни въпроси около Яворовото наследство. Статиите, които се появиха през последните години в нашия печат, показаха колко нерешени въпроси има още около творчеството на този „класик на българския стих“ и колко противоречиви са оценките за отделни негови творби.

Специално внимание в труда е отделено върху зараждането и развитието на революционно-пролетарската литература. Авторът на обобщителната глава за първите пионери на тази литература и на друго място се е изказвал за характера на тяхното творчество, за своеобразието на техния метод. Известно е, че формулировките на др. Марков за художествения метод на Полянов, Кирков, Смирненски извикаха някои възражения у отделни български литературни работници. Не може

да не се подчертае обаче, че съветският изследвач с право посочва революционно-романтичната насоченост в творчеството на някои представители на революционно-пролетарската литература, както и някои своеобразни черти, които са характерни главно за тези писатели. Той търси особеното в тяхното творчество не само в идейно-тематичен аспект, но и във формите на художествено обобщение, в художествено-естетически план. Много от споровете несъмнено биха били избегнати, ако бе по-добре изяснено съдържанието на понятията метод и стил, ако не се вземаха стилови белези, за да се характеризира методът и обратното. Своеобразието на писатели, които стоят на прага на две литературни епохи, не винаги може да бъде изразено с онези категории, с които главно ние сега боравим — критически или социалистически реализъм. Твърде различно е светоотношението на писателите , разнообразни са формите при пресъздаване на зараждащите се обществени явления, тенденциите в развитието на живота, разновидни са художествените средства на поетическите обобщения. Очевидно творчеството на Полянов и Кирков, различно в много отношения, не може да бъде характеризирано само като критико-реалистично или социалистическо-реалистично, а може да се смята като подготвителен етап за появата на социалистическо-реалистическата литература, която в лицето на Смирненски намери най-ярък израз. Плодотворна е и мисълта за зараждането на социалистическия реализъм вътре в недрата на критико-реалистичната българска литература, за историзма, който трябва да се следва при изучаване процеса на естетическото усвояване на новата обществена действителност.

В разглежданите очерци е избегнато да се определи методът на Полянов и Кирков. С право за социалистически реализъм, изявен като метод, съветските учени говорят едва при Смирненски, без обаче да приемат автора на „Да бъде ден“ като пълнокръвен представител на социалистическо-реалистическата литература. Макар да съществуват редица особени моменти и похвати в творчеството на Смирненски, то несъмнено звучи със силата на пълноценно социалистическо-реалистическо изкуство, дава насока на по-нататъшното развитие на националната ни литература. Най-малко неточна е формулировката в очерка за вдъхновения певец на социалистическата революция, че с творчеството му „започнал да се формира новият метод — социалистическият реализъм“.

Противоречиви мисли събужда и очеркът за Йовков. Изследвачът в голяма степен е успял да вникне в своеобразието на този талантлив писател, с умение анализира редица негови творби. Но, струва ни се, че именно анализът на неговите произведения не ни дава основания да определяме автора на „Вечери в Антимовския хан“ като крупен представител на критическия реализъм.

Отделни неточни формулировки, противоречиви съждения, пресилени оценки и т. н. могат да бъдат посочени и в останалите глави. Писани от различни автори, отделните глави несъмнено не са равностойни и по пълнота на поставените въпроси, и по завоюваните постижения при определяне характера и значението на произведенията на писателя. Познавайки състоянието на днешното литературознание, би било несправедливо да искаме от съветските другари да решават с един-къв успех толкова сложните въпроси на литературното наследство, да излязат с точни определения за литературните явления, по които и у нас тепърва ще има да разсъждаваме и спорим. Дори и в такъв сложен и още неизучен от нашата наука период, какъвто е 30-те години, авторите на разглеждания труд са доловили основното, изнесено е онова, което дава облика и определя тенденциите на литературата за онова време. „В тези години основно място в литературата заема пролетарската литература, която навлиза в нова фаза от своето развитие, става мощна сила, обособява се в широко самостоятелно течение и оказва голямо влияние на цялото. Нейното въздействие се разпространява и на цялата литература. В тези години тя се попълва с нови творчески сили... В литературата през тези години господствува реализмът, който в творчеството на пролетарските писатели прераства в нова форма — социалистическия реализъм и завоюва ценни постижения не само в поезията, както в 20-те години, но и в прозата“. По-нататък са набелязани основните черти, които характеризират социалистическо-реалистическата литература през този период.

С творчеството си отделните писатели и поети, работили през 20-те и 30-те години, обогатяват социалистическо-реалистическия метод, революционно-пролетарската литература разширява своя тематичен в идейно, тематично и жанрово отношение. Това налага да се види точно ролята и мястото на всеки писател в този подем на художествената мисъл. От друга страна, нуждаят се от справедлива оценка и онези писатели, чието творчество има обща демократическа насоченост, или които при върховни народни изпитания са издигали глас на протест и възмущение срещу тиранията, срещу безчинствата на

властници и потисници. В това отношение казаното за тъй наречените „писатели септемврийци“ съвсем не е достатъчно, за да се почувствува гражданският, антифашисткият патос на творбите им — отзвук на погрома на Септемврийското въстание, да се види онази своеобразна струя, която по това време прониква в прогресивната ни литература. Все в тази обзорна глава се казва, че за писателите критически реалисти от този период били свойствени идейните колебания, непоследователност, утопически илюзии. Но нима това не е и когато той е в своя апогей, през 90-те години например!

Засилването на фашизма през второто и третото десетилетие не успява да намери съответно отражение в литературата. Появилите се произведения с реакционна идеология не успяват да окажат по-значително въздействие, не оставят трайни следи и затова неоправдано ни се струва така дълго да се говори за тях в обзорната глава. Имената на авторите на подобни произведения отдавна вече са забравени. По-целесъобразно би било да бъдат дадени в пълнота творческите образи на такива писатели като Г. Стаматов, Св. Минков, К. Петканов, Кр. Велков, Мл. Исаев, Хрелков, Ламар и на редица други революционно-пролетарски писатели, работили през 30 те години.

Макар и кратък, обобщителният очерк за литературата след Девети септември очертава основните линии, по които се е движила художествената мисъл в условията на народнодемократична България, подсказано е за нейното идейно-естетическо обогатяване, за разширяване на нейния тематичен обсег, за жанровото и стиловото многообразие при отразяване както на съвременния живот, така и на по-близкото или по-далечно минало. Авторът на тази обобщителна глава е съумял да набележи и тематичните кръгове, в които се е развивала съвременната литература, а от друга страна — чрез кратки характеристики да посочи основното в по-значителните писатели и поети. Очевидни са трудностите и опасностите при изпълнението на такава една задача, още повече, когато се касае да бъдат уловени, систематизирани и характеризирани явления, които непрекъснато се изменят, чиито контури тепърва ще се очертаят по-релефно. Затова тук не можем да търсим изчерпателност нито на имената на авторите, нито на произведенията, нито пък по-детайлни характеристики за отделни моменти от развитието на съвременната ни текуща литература. В очерка обаче неednократно се подчертава, че социалистическият реализъм като основен метод в литературата дава облика на литературния живот през последното петнадесетилетие, разкрива пред писателите от различните поколения най-големи перспективи за изява на творческата им индивидуалност, за създаване на пълнокръвни художествени творби. „Пред българските писатели стои задачата за по-нататъшно повишаване на своя идеен уровен и усъвършенстване на художественото майсторство. Комунистическата партия, изразявайки интересите на огромната армия читатели, призовава българските литературни работници към неуморна творческа работа, към смели дръзновения и новаторство, към по-нататъшно обогатяване на литературните форми, жанрове и стилове на основата на социалистическия реализъм. Вдъхновена от комунистическите идеали, въоръжена с най-богатия метод, българската литература се издига на по-висока степен. Нейните многочислени читатели в България и в другите страни чакат от съвременните писатели нови талантливи произведения, достойни за делото на Христо Ботев и Иван Вазов, Христо Смирненски и Никола Вапцаров, достойни за днешната героическа епоха на социализма“ — с такъв възторжен призив завършва труда на съветските българисти, труд, написан с голяма любов, с рядка всеотдайност.

Загръщайки последната страница на обемистия том „Очерци по история на българската литература XIX—XX век“, ние не можем да не изпитаме известна национална гордост, виждайки, че родната ни литература е получила такава висока оценка в труда на съветските учени. За пръв път литературата ни от Чинтулов до наши дни е представена така пълно и задълбочено пред чуждия читател и той ще може да почувствува нейните идейно-естетически богатства, патоса и героиката, проявени от народа в многолетните борби за национална независимост и социална правда, да разбере по-непосредно художествените достижения на българския творчески гений. Може придирчивият критик да открива едни или други неточности, непълнота в материала или в анализите, пресилени оценки в една или друга насока. Но никой не може да не признае големият успех на авторския и редакторския колектив на разглеждания труд. Този труд представлява обобщение не само на досега стореното, но поставя и някои въпроси, които несъмнено ще привличат вниманието и на българските литературоведи в работата им по написване на четиритомната история на българската литература. Чрез по-нататъшно научно сътрудничество между съветските българисти и нашите литературни работници ще могат да бъдат решени сложните въпроси, които поставя хилядолетното ни литературно развитие.

ГЕОРГИ ДИМОВ

ЛИТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ЙОХАНЕС БЕХЕР

През последното десетилетие на своя живот големият немски поет Йоханес Р. Бехер обнародва няколко книги, в които — във формата на лична и на места дори съкровено-интимна размисъл — дава израз на свои наблюдения, изводи и убеждения по редица недоизяснени или спорни въпроси на художественото творчество. Големият теоретически и практически интерес, който тия книги представляват, се крие както в многообразието на засегнатите проблеми, така и в остротата, на места дори новаторската смелост, с която авторът дава израз на своите схващания.

Предшествувани от обнародвания дневник на поета от 1950—1951 г., озаглавен с един стих от Шекспировата „Буря“ („И все пак — какви големи надежди!“), тия томове (излезли през годините 1952—1957 и обединени под общото заглавие „Старания“), са: Защитата на поезията, Поетическо кредо, Власт на поезията и Поетическият принцип.

Бехер е едновременно и поет, и поет-мислител. Затова неговите размишления върху проблемите на творчеството винаги остават размишления на поет, винаги са свързани с едно специфично „поетическо виждане“, с „поетическия принцип“ на отношение към света и живота. Тоя техен двояк характер, съдържащ и поетическото, и теоретическото, им придава своеобразно очарование и убедителност, но пък на места — своеобразна непълнота и недоизказаност.

Стремежът да се дават не норми и догми, а „материал за подтик и за критика“ („Защита на поезията“, 5)[1] определя както съдържанието, така и формата на разглежданите книги, съдържанието им обгръща комай всичко, с което художникът има да се сблъсква в живота и творческия процес: от големите въпроси за обществено-политическата мисия и отговорност на художника до съвсем лични прояви на характера в частния живот на човека, от основните естетически проблеми на реализма до „странични“ технически похвати.

Очевидно в известна връзка с тоя облик на съдържанието се намира и литературната форма на неговите бележки, техният афористичен, лаконичен, на места фрагментарно-недоизказан облик. Тая изказна форма предполага предварителна осведоменост на читателя, който трябва да бъде в състояние да следи и често пъти сам да обосновава или да дообосновава съображенията на автора, да прехвърля логически мостове между отделни мисли, да се досеща за неприведени от автора примери и аргументи. Това е и добро, и лошо. То поставя високи и в значителна степен творчески, съавторски изисквания към читателя и с това активизира неговото проумяване на засегнатите проблеми. От друга страна обаче тая афористичност крие и опасността това или онова да остане недопроумяно, недовъзприето от читателя.

*

Изходна позиция sine qua non в Бехеровия преглед на теоретическите въпроси на художественото творчество представлява отношението на художника към прогресивната за общественото развитие, т. е. необходимостта от научен мироглед на художника. Той особено набляга на мисълта, че именно в нашето столетие — за разлика от минали векове — обществените науки са излезли на преден план, така че за художника е немислимо да изобрази своята епоха без техния компас. Но Бехер не се задоволява с известната истина, че писателят трябва да овладее водещия обективен научен мироглед на своето време, за да може по-пълно и по-вярно да го отрази. Тази истина не изяснява още по-тясната взаимовръзка между мироглед и творчество, не изяснява така да се каже поетическото, художествено съдържание и ценност на мирогледа. Тук Бехер встъпва по неизследвани, губещи се в пустош пътеки, опитва се да се добере до нови, още неоткрити земи. Къде е оная спойка между мироглед и поезия, която отговаря на изискванията и на мирогледа, и на поезията? Трябва ли поезията да се схваща само като някаква драперия на мирогледа? Не ще съмнение, ние — особено в практиката на литературния живот — нерядко сме свидетели на подобни напъстствия и прояви, които свеждат изкуството до някаква украса на мирогледа и политиката. Бехер с недвусмислена категоричност възстава против тях: „С най-голяма решител-

---

[1] Тъй като отделните бележки в трите тома „Поетическо кредо“, „Власт на поезията“ и „Поетическият принцип“ са последователно номерирани, при цитати из тях следващите след съответното заглавие числа означават номера на цитирания параграф; числата след всички останали заглавия означават страницата, на която е цитираният пасаж.

Всички цитати са дадени по съотвотните немски издания на книгите.

ност трябва да се отдалечим от опитите да се деградира поетът или художникът до един вид художествен занаятчия, който тъй да се каже има задачата да доставя художествения орнамент, естетическата декорация. Не, значителният художник е тъкмо затова значителен, защото е значително мислещо същество; и тъкмо в нашето столетие и науката принадлежи към обсега на поетическата субстанция“ („Поетическо кредо“, 93).

Но както мирогледът е не само в научните книги, тъй и „поетическата субстанция“ е не само в стихотворенията. И мирогледът, и поезията извират от живота. Затова художникът трябва да бъде в самия кипеж на живота — както по отношение на големите тенденции на епохата, тъй и по отношение на дребните залисии на деня; защото „въздухът там в периферните области не е творчески въздух и не дава възможност да се диша наистина свободно. Там, където кипи средището на живота, въздухът е по-чист дори и когато е примесен с пушек и отровни пари“ („Поетическо кредо“, 11). На опитите да се откъсне и изолира художникът от живота, да се изтъква някакъв негов „напълно личен“ поглед към света, Бехер отговаря с една великолепна сентенция: „Нещата, които човек може да гледа сам, са съвсем малко, и при по-точно вглеждане се оказва, че гледането сам е заблуждение и че в гледането на отделния човек заедно с него гледат и много други; така във всеки поглед се съдържа погледът на безкрайно много хора, един безкраен поглед“ („Защита на поезията“, 144). Тая прекрасна възхвала на колективното „око“, с което в действителност гледа и отделният човек — дори когато си въобразява, че гледа съвършено сам — тая възхвала на колективността, която дава отпечатък дори и върху най-индивидуалните човешки познания, чувства и дела, важи изцяло и за художественото творчество.

На редица места в книгите си Бехер се спира на въпросите за свободата и обществената служба на художника. Сам един от челните строители на социалистическата власт и държава, авторът с възхищение и привързаност говори за новия строй, с който поетът като поет е на „ти“ и с цялата си душа го възприема като свой собствен строй („Защита на поезията“, 366; „Власт на поезията“, 340).

Бехер изтъква, че между „свобода“ и обществена „служба“ на художника не съществува принципиално противоречие и че това са само два аспекта на правилното отношение на художника към неговата мисия. Всички велики художници са творили свободно, тъй като, от една страна, са изпълнявали в произведенията си обективната повеля на своята епоха, но, от друга страна, са изпълнявали тая повеля не в положението на роби, работещи по принуда (все едно физическа или духовна), а защото мисията на времето е била и тяхна субективна мисия. „И тъкмо в това е и нашата художествена свобода — подчертава Бехер, — че сме в единомислие с принципа, на който служим“ („Поетическо кредо“, 184). Не всеки може да служи в тоя възвишен смисъл на думата. Приспособленецът, влечугата, кариеристът не могат да служат, те само слугуват или прислугват. Великата служба е дадена само на ония, за които обективните повели на века са и техни субективни повели, които се намират „в пълна съгласуваност с онова, което е и историческа необходимост“ („Поетическият принцип“, 203). Свободата се заключава в „идентичността на автора с неговото столетие“ („Поетическият принцип“, 358).

Прави впечатление, че като разглежда въпроса за свободата и службата, Бехер насочва вниманието на художника към съгласуване на творчеството с „историческата необходимост“, с „неговото столетие“, т. е. с основните, принципни тенденции на епохата. От тях трябва да изхожда обществената поръка, на тях трябва да служи и служи големият, истинският художник. Дребните, всекидневни факти и конюнктурните изисквания на деня имат значение за изкуството само доколкото чрез тях биха могли да бъдат отразени големите тенденции на времето. Великата мисия на художника не търпи затъване в емпиризъм. И дребният случай, повод, мотив трябва да бъде включен в големия ход на времето и да изразява неговия принцип, за да може да представлява обект за значително художествено изобразяване. Бехер въстава срещу писането ден за ден, както въстава и срещу живеенето от ден за ден. „Може ли човек да пише за деня — пита той и отговаря със самия си въпрос — ако не пише за столетието, и обратно, може ли да пише за столетието, ако и денят не е също тъй изпълнен с онова, което го свързва с дните-хилядолетия?“ („Поетическият принцип“, 226).

И той търси обосновката на това положение в спецификата на самата литература. Всяко приравняване на литературата с всекидневни, често конюнктурни нужди, убива самата литература, превръща я в приложно изкуство, в занаят. Защото литературата наистина служи на вярната политика, но по свой, присъщ на самата нея начин. „Литературата участвува във възпитанието на човешкия род по начин, присъщ на литературното начало. Подчертаваме: по начин, присъщ на литературното начало — защото само стихотворение, което е стихотворение, може да излъчва

онова чудно въздействие, което е свойствено само на поезията“ („Защита на поезията“, 59). Бехер предупреждава, че е недопустимо да се игнорира тоя присъщ на поезията начин да изобразява политическото начало и че поетът не бива да се третира „само като един вид функционер, който в областта на пропагандата работи с литературни средства“ („Защита на поезията“, 71). Не бива да се смята за един вид литературен коментатор и илюстратор на политиката. Така го третират само хора, които нямат никакво естетическо отношение към действителността, никакъв усет за поетичното — само хора, които са се домогнали случайно до положението на редактори, критици и „литературни чиновници“ и започват да „преценяват“ и дори да „ръководят“ въз основа на заучени параграфи и цитати. „Непоносимо е — пише Бехер — когато един литературен чиновник се изтъква като застъпник на „народа“ и представя своята собствена грешна преценка и своя лош вкус като „глас на народа“. „Гласът на народа“ мъчно може да бъде установен и би трябвало да се пазим от позоваване на него или, както става в повечето случаи, от злоупотреба с него“ („Защита на поезията“, 330). Поетът-мислител остро осъжда ония „дебнещи бюрократи“, които „злоупотребяват със своите набързо набрани познания от областта на марксизма-ленинизма, за да разследват всички произведения, до които смогнат да се доберат, доколкото те отговарят на марксизма-ленинизма или не“ („Поетическо кредо“, 212).

Като осъжда преценяването на художествени произведения въз основа на скоропреходни или доктринерски конюнктурни показатели, Бехер пренася въпроса за необходимата обществено-политическа служба на литературата в обсега на самата литература, на нейната специфика.

Авторът разглежда въпросите за свободата и обществената отговорност на художника и във връзка с необходимостта от разнородни творчески прояви в обсега на социалистическо-реалистичната литература. Той изтъква като разбиращо се от само себе си, че „във всяка значителна литература има. . . най-разнородни творчески течения“ и подчертава, че „в литературата нищо друго не е така важно както мирното съревнование на творческите групировки и на отделните автори помежду им“ („Поетическо кредо“, 219). Бехер се спира на тоя въпрос и откъм негативната му страна, като изтъква опасностите за литературното развитие от всякакъв монопол на течение, група, кръг или личност в социалистическата литература. „Няма нищо по-вредно в литературата от монопол“, четем в „Защита на поезията“ (115) и за това в обсега на социалистическия реализъм „би трябвало да се води борба само против едно течение, а именно против онова, което. . . се опитва да се представи за единствено господствуващо течение“ („Поетическо кредо“, 199).

Като изтъква, че щом една литература има своя главна задача да изпълнява великата обществена поръка на своята епоха, в нея животът не може да не намери отражение. Бехер все пак предупреждава, че тук трябва да се държи сметка и за някои специфични предпоставки на художественото творчество. Трябва да се има предвид, че актуалността не винаги и не за всички художници трябва да се дири непременно в злободневния и непосредно съвременен сюжет. „И минали времена могат да ни станат близки по време и да представят близки времена, и обратно“ („Поетическо кредо“, 98). Не бива от всички писатели да се изисква в еднаква мярка и с еднаква крачка да следват събитията така да се каже по петите им.

Бехер се спира на доста места и върху поетическото напрежение и гръмогласие, върху така да се каже киловатната мощност на поетическите произведения. „Съвсем не е необходимо — напомня той — всички да пишат светкавици, защото едва ли някой читател би понесъл такова светкавичене в литературата“ („Поетическият принцип“, 122). И тук, както впрочем и на други места, мисълта на нашия автор не е изобщо и безогледно против „светкавиците“ в поезията, т. е. против ударно, рязко актуална, призивна поезия. Тя също така е нужна. Тя днес е особено много нужна. Но неправилно постъпват онези, които като редактори, критици и пр. изискват, търпят, възхваляват или съчиняват само високоволтна светкавична поезия, като забравят, че човешката душа е оркестър от много инструменти, които не винаги свирят във фортисимо, бравурно и мажорно, а често и в миньорни гами, в пианисимо. „Човек не винаги трябва да говори за всичко с висок глас. Спокойствието, тишината, шепотът имат своя поетичност и не само буря и земетръс могат да разтърсят света, но и малка песенчица, и една тиха дума. Светът слуша не само високоговорители — истината понякога идва кротко, на гълъбови крака“ („Власт на поезията“, 171). Който само крещи в изпълненото с глъчка и възторзи време, напразно си въобразява, че ще го надкрещи. Напразно си дере гърлото. Неговият вик ще потъне в крясъците на времето („Поетическият принцип“, 178). В тая своя защита на правото — а и задължението — на поета да дава израз на всеобхватните човешки чувства и преживявания, на цялия техен богат диапазон от горчива мъка до буйна радост, от тиха размисъл до гръ-

мък призив Бехер стига до острата, драстично изказана мисъл, че „изкуството не е само оръжие. Само боевият характер на изкуството никога не е могъл да задоволи човека. Човекът — и борческият човек — иска да има и тишина, и шепот на горски върхари, и замислено да зарейва поглед в далечината, и замечтано да го проплъзва над езерото — в изкуството“ („Власт на поезията“, 206).

В една своя поема, отправена „към поетите“ (така и озаглавена) Бехер преди няколко години изрази протеста и жалбата на все още неотразените в социалистическата поезия мотоциклет и футболна топка, слънчеви залези и хълмисти лозя, скали и дъхави гъби, цветове, аромати, съзвучия, вихрушки, тишини и пр. — протеста и жалбата на всичко, което съставя нашата човешка действителност. Само когато всичко то намери свое място в оркестъра на поезията човек ще я почувствува като своя, близка и ще я възприеме. При това тук се намесва и социалистическото отношение на новия човек към всичко, което го заобикаля. Той трябва да има чувството, че то е негово владение, защото е владение на цялото общество. Политическото отношение на художника трябва да се търси не само в изразите, думите, темите и пр., а и в такива на глед „аполитически“ неща: лични, интимни преживявания, отношение към природата и пр. И поетическата възхвала на родната природа, на отечествения ландшафт е споена с общественополитическата позиция на художника.

Но всеобхватността на социалистическата поезия съдържа и други, почти недокосвани досега области, които тъй или инак влизат в живота на днешния човек: невъзславяни никъде изобретатели на дребни нещица, улесняващи и обогатяващи нашия живот (напр. изобретателят на тренинговия костюм), „неоновата светлина и перлонът, електрическата скара и калориите“, па дори и съвсем „непоетичните“ моменти на икономиката, ценообразуването, рентабилността, калкулацията и пр. Социалистическата поезия няма никакви основания да се отказва и от третирането на наглед аполитичните интимни, индивидуални, семейни преживявания на хората, — защото и в тях се таи част от техния живот в човешкото общество. Те имат да изпълняват важна обществено-възпитателна функция.

В кръга на размишленията на нашия автор относно всичко онова, което би трябвало да съставя всеобхватността на социалистическата литература важен дял заемат проблемите за оптимизма и страданието и за тясно свързания с тях въпрос за конфликта.

Бехер неведнъж изтъква, а и самото му поетическо дело е доказателство за това негово убеждение, че основа на социалистическата поезия е показът на новата власт и държава като власт и държава на обикновените трудови хора и на техните блянове за свобода, човечност и по-радостен живот. Без тоя перспективен оптимизъм и революционен патос като основен тон в оркестъра на социалистическата поезия самата тя би отрекла себе си.

В своята основна насока тя трябва да утвърждава новата държава като носител на най-благородните мечтания на човечеството. „За чудесата на тоя свят и за великолепието на тукашния свят — за това би трябвало да става реч във всяко наше произведение, защото пак е дошло време за възхвала и възвеличаване“, пише поетът-мислител („Защита на поезията“, 270), като разбира тая „възхвала и възвеличаване“ не като розови писания, а като показ на вече поставени основи за все нови човешки завоевания. Борбата за тях е именно б о р б а, т. е. свързана е с конфликти и страдания. Ала „и в тръпките на страха, и в спънатия глас на страданието се съдържа някаква възхвала на човечността“ (пак там).

Особено остро осъжда Бехер оня безпочвен, прекомерен оптимизъм, който придава на автори и произведения сладникавост и привидно „освобождава“ действителността от всякакви по-остри противоречия, от всякакви несполуки и страдания. Бехер посочва, че „и един известен вид свръхоптимистическо изображение може да създаде депресия. . . направо казано, потискащо е от всички страни да ти се усмихват фалшиво — в поезията, музиката, живописта, и разбира се, in politicis“ („Защитата на поезията“, 373). Защото „и с пресилване на положителното може да се постигне отрицателно въздействие“ („Поетическо кредо“, 17), докато, от друга страна, мъката и страданието могат да бъдат вдъхновяващи и мобилизиращи, т. е. да въздействуват оптимистично, когато са показани от положителна, а не отричаща, вражеска позиция.

Интересни и в редица отношения напълно оригинални мисли развива Бехер и във връзка с общата култура и школата на писателя като предпоставки на неговото творчество.

Преди всичко той решително се обявява против общоразпространения предразсъдък, че поезията и литературата са просто нещо, за което е достатъчно само наличието на „талант“ и „вдъхновение“, каквито всеки дилетант е готов да намери у себе си. Към таланта и вдъхновението трябва да се добави и упорит, мъчителен, постоянен труд. И тъкмо затова Бехер отрича наличието на какъвто и да било та-

лант у някои млади писатели, които само „вдигат наоколо си страшна врява за своето дарование“ („Поетическо кредо“, 153). Една наглед твърде чепата мисъл, която Бехер многократно и настойчиво изтъква, е мисълта му за необходимата школовка на писателя у сродни нему велики художници на миналото. Това учене той разбира не само като четене и препрочитане на техните съчинения, не само като проучване на техния творчески метод и похвати, но и като необходимост всеки художник до такава степен да се вдълбочи в своя любим и сроден предходник, че дори понякога да се стреми да пише в неговия стил и облик. Нещо повече, в своите ученически години той трябва да подражава на своите първомайстори. Без да се стъписва пред неохотата на ревниво пазещи своята мнима оригиналност автори да се учат у когото и да било, Бехер изтъква, че не е ни най-малко унизително за един художник с учебна цел да подражава на големи майстори. „Подражанието на велики произведения е значително „по-човечно“ и много повече допринася за формиране на вкуса, а и на самото изкуство, отколкото оригиналничещите шарлатании и модернизирането на всяка цена“ („Поетическо кредо“, 56). Тая необичайна теза, а отчасти и практика на нашия автор (той претворява в отделни свои произведения и творби на други автори на миналото, като напр. Хьолдерлин, Келер и др.) би имала оправдание като средство за по-съкровено запознаване с даден любим и сроден художник, като школовка на младия (а и на вече утвърдения) поет. Защото всяка школовка наистина трябва да става именно у гениите на човечеството и да не се стъписва и пред изминаване на някои и друга крачка по техните стъпки — но все пак поетът не бива да забравя, че това е школовка. Опитите да ѝ се придаде облик на равностойно, самостоятелно творчество очевидно не могат да се считат за оправдани — освен в крайно редки случаи, когато „преработката“ създава съвсем ново качество (в историята на литературата и изкуството има не малко примери от тоя род!). Ако откъм тая страна тезата на Бехер търпи възражения или поне резерви — той е напълно прав, когато въстава против опитите да се отрече необходимостта от всяка школовка и да се обоснове това със загриженост за „самобитността“ и „неповторимостта“ на таланта. На такива подмятания той отговаря, че когато се касае за школуване на действително даровит художник, такава школовка у най-големи майстори може да бъде само полезна и нужна. Школуването у подобни учители е толкова повече необходимо, тъй като и те влизат в състава на действителността, от която и според Бехер извират главните струи в творчеството на художника. Действителността е също „общество“, тя не се заключава само в това, което става навън, само в това, което така да се каже още не е намерило „документално“ отражение в писмени и други паметници.

„Когато с право изискват от художника — пише Бехер — да се учи от действителността, да я възприеме като преживяване — не по-малко правилно и не по-малко необходимо е да се изисква от художника и да изучава най-точно произведенията на големи майстори (които са също така част от нашата действителност, от нашата най-добра, най-хубава действителност)“. („Защита на поезията“ 231). Само такова съчетаване на „школата на живота“ с „школата на изкуството“ съставя истинската, пълна действителност на изкуството и литературата и задача на правилната литературна политика е да насочва младите художници натам.

Във връзка пък с усвояването на „школата на живота“ Бехер многократно се спира и на проблема за професионализирането на писателя. Той недвусмислено осъжда тежненията на множество писатели — особено ярки и осъдителни сред начеващи автори — да се откъснат от всяка друга гражданска професия и да бъдат само писатели. Възражението, че гражданската професия отнема на писателя или го лишава от време и възможност за писателска работа е основателно, но само когато тая гражданска професия заангажира всички сили и чувства на човека. Бехер обаче пледира за такива допълнителни професионални задължения на писателя, които ще му осигурят трудов и граждански контакт с живота, без да го лишават от възможността да бъде деен и в своята писателска професия.

При това трябва да се подчертае, че тук става дума именно за гражданско-професионална връзка с живота, която не бива да се смесва със също така необходимата обществена дейност на художника. Двете тия връзки с живота са специфични, незаменими една с друга и разкриват на художника специфични отрези от живота на обществото и на отделния човек.

Една от най-оригиналните и дълбоки мисли на Бехер, за която той загатва и в заглавието на една от своите книги и към която непрестанно се връща във всички свои изказвания, е мисълта за необходимата — и в социалистическия свят — з а щ и т а н а п о е з и я т а.

Из Бехеровите бележки на много места се изтъква едно обстоятелство, което очевидно може да бъде схванато като една от най-съществените причини за необходимостта от такава защита на поезията. Става дума за превръщането на човека, на него-

вите чувства, стремежи, възгледи било в своеобразна стока, било в някакви административно-статистически категории, превръщането на човека — нека подчертаем: вън, в живота! — в схема.

Причините за това опредметяване на човека са най-разнообразни. Техен главен извор е започналото се с капиталистическото производство закрепостяване на човека към тясно определена специалност и професия, превръщането му — както отбелязва още Маркс — в придатък към машината. Всемерното развитие на модерната техника и наука и налаганата от тях тясна специализация на човека са сили, които и при социализма действуват в същата насока и могат да бъдат компенсирани само чрез политехнизация на възпитанието и образованието (а в по-далечно бъдеще и на трудовата дейност). Но една такава социалистическа политехнизация, която ще надмогне както остатъците от капиталистическото превръщане на човека в придатък към машината, така и тласкащите към подобно едностранчиво развитие слепи сили на модерната техникация и индустриализация, е несъмнено продължителен и мъчителен процес. Под напора на напрегнатия обществено-политически живот в света, както и на не помалко напрегнатите трудово-стопански задължения на хората и днес, и в нашия свят е в сила тясната специализация, а оттук и превръщането на човека до значителна степен в професионална, социална политическа схема — в поведение, в интереси, във възгледи, в език и стил. С развоя на социалистическите отношения и мероприятия тая условна схематичност в нашия свят все повече ще се стеснява, но засега тя не може да не се проявява в поведението и мислите на хората.

Бехер решително се обявява против примитивните, повърхностни мнения — те бяха изказани и у нас — че щом в живота има хора-схеми, логично и закономерно било също такива схеми да бъдат и образите на изкуството. Работата обаче е там, че тия хора-схеми обикновено са такива за външния свят, на който показват само една своя страна. Инак, „между четирите стени“ те имат и друг свой живот — обществен, политически, професионален, семеен и пр., — който може би е под въздействието на възприетата или доминираща показна схема, но и непременно се бунтува против нея, тук или там я пропуква и дори понякога, на моменти, излиза на яве. Задача на художника е да разкрие и покаже именно тия скривани и потъпквани човешки качества, да покаже дори схематичния на пръв поглед човек, не във външния му облик, а в облика му на човек. Така именно поезията и изкуството стават важно средство в борбата против превръщането на човека в предмет и схема. Естетическият принцип наново възвръща човека към неговата интегралност, наново може да свърже скъсаните човешки връзки между хората и вътре у отделния човек и с това наново да възвърне човека към една пълноценна, противоречива, но същевременно хармонична, цялостна личност. Бехер многократно подчертава тая могъща възможност и полезност на естетическото усвояване на света и именно тя в известен смисъл придава на поезията ръководна мощ.

В тая своя възхвала на литературата Бехер я нарича „най-високо развитият орган на един народ, с който той може да вникне в себе си и да се осъзнае“ („Защита на поезията“, 35). Изкуството и литературата в значителна степен определят облика на епохата и народа, а „в определени времена могат да поемат и ръководна политическа роля — особено когато няма никакви или пък има само твърде оскъдни възможности за преки политически акции“ („Поетическо кредо“, 113). Схващайки така задачите на поезията, Бехер многократно изтъква, че „поезията не е изключително състояние, а нормално, присъщо и подходящо за всички хора състояние“ („Защита на поезията“, 348).

Разбира се, постигането на такова обществено състояние, при което поетичното ще бъде жизнена необходимост за всеки човек, е мъчен и продължителен процес, основите на който се полагат още сега, но който едва в бъдещето може да бъде завършен — в онова бъдеще, когато естетическото усвояване на света ще бъде жизнена необходимост на всеки човек и когато значи ще бъде осъществена желаната „власт на поезията“. С оглед на необходимостта да бъде постигнато такова обществено състояние, при което всецяло да бъде възстановена интегралността на човека, задача на писателя и художника — но и в не по-малка мяра и задача на държавния и обществен ръководител — трябва да бъде да бдят и ратуват за това „все повече естетически и научни елементи да преминават в политиката“, за да се стигне до положение, при което изкуството и науката „ще бъдат признати за напълно равноправни обществени фактори“ („Власт на поезията“, 47).

Тоя възглед на Бехер — а той е един от главните — би могъл да събуди спомена за все още незабравените тезиси на идеалистическата естетика за „красотата като спасител на света“. Но докато тия тезиси откъсват красотата и изкуството от реалните сили в обществото и ги превръщат в някакви самозараждащи се, самовластни, абсолютни фактори, непризнаващи никаква друга власт, освен себе

си — у Бехер „властта на духа“, „царството на поезията“ са неразделно свързани и определяни от общественото битие на хората и могат за бъдат постигнати само в едно демократично и социалистическо общество. Поезията, изкуството и науката могат да станат „обществени фактори“ само в съюз с политиката и икономиката на това общество.

Но Бехер дебело подчертава и обратното: политиката и икономиката, държавата и властта могат да постигнат своите велики цели само когато се развиват в унисон с хуманистичната литература, изкуство и наука и не изпадат в противоречие спрямо тях. За всяка прогресивна политика е жизнено необходимо да се свързва тясно с литературата и изкуството. Защото в противен случай, т. е. „ако вследствие промяната на човешките отношения възникне една класическа политика и тая промяна на човешките отношения не успее да създаде и класически период на изкуството, с това могат да бъдат накърнени и успехите на такава класическа политика“ („Поетическият принцип“, 41).

Интересни мисли развива Бехер във връзка с отношението на художника към заобикалящата го историческа и художествена действителност. Разбира се, първична и решаваща тук е обществената действителност. Проблемите на поезията не са във формалните и още по-малко във формалистичните сръчности, където ги търсят някои, а „в живота, във възгледа за живота, в мирогледа, в дълбините на създаващата се човешка личност“ („Защита на поезията“, 241). Всеки опит на писателя да се отклони или да се остави да бъде отклонен от тая основа на неговото творчество е гибелна, защото „литературата, откъсната от своята историческа отговорност става безсилна и бързо загубва своите обществени позиции“ („Поетическият принцип“, 266).

Но,както споменахме по друг повод, действителността за поета е не само в политико-икономическите факти и във фактите на личния материален, духовен и емоционален живот на хората. Към действителността на природата, обществото и индивида трябва да се добави и художествената действителност. Съчетаването на всички тия разнородни действителности съставя специфичната действителност на художника, „при което не може отнапред и набързо да се реши коя от тия действителности е господствуваща в творческия процес и се налага като господствуваща черта в облика на новата действителност“ („Защита на поезията“, 107). Под нова действителност тук трябва да се разбира новосъздаденото произведение на художника.

Бехер не разглежда красотата като изолирано, самозараждащо се явление. Той я осветлява в тясна връзка с цялата човешка действителност. За него красотата не може да съществува откъсната от правдата и от доброто, т. е. тя има и обществени показатели.

„Стихотворението не може да живее от убийство, нито от лъжа. Стихотворението не може да мине без правда“ — пише Бехер още в 1935 г., когато нацисткият вртоп в Германия заповеднически поставя пред всеки поет въпроса за неговото място, за неговата позиция. Доброто и правдивото са иманентни на истинското стихотворение, без тях то не може да съществува. Те са диалектически, неразлъчно свързани с красотата, тя без тях престава да бъде човешка красота. „Който опознае правдата — пише Бехер — на него му се разкрива и законът на красотата, а който най-дълбоко е опознал закона на красотата, той същевременно е и разбрал, че красотата може да съществува само в съюз с правдивото, свободното и доброто“ („Защита на поезията“, 46).

Когато Бехер говори за бунта на стихотворението против лъжата и убийството, той очевидно има предвид самата същина на поезията и красотата като обективно-субективно хуманистично качество, противоположно на всичко, което потъпква правдата, доброто, свободата. А това качество намира израз и във формалната страна на изкуството. Бехер многократно възхвалява например сонетната форма като връхно поетическо постижение, защото „в сонета красивото и доброто, свободното и правдивото се свързват в неделима амалгама“ („Поетическият принцип“, стр. 422).

Това определя и относителната самостойност и независимост на художествената красота като важен принцип на творчеството. Тая страна на Бехеровите „Старания“ буди особен интерес, тъй като самостойността на изкуството често бива пренебрегвана както в нашата естетическо-теоретическа мисъл, така и — особено — в областта на литературната история и критика. Нерядко някои автори се задоволяват с това да подчертаят определящото, първичното значение на „действителността“ и съдържанието, като спират при тая азбучна за всеки марксист истина. Но колкото и да е азбучна, тя не е пълната истина. Естетическото усвояване на света зависи от мисловно-познавателното, но в никой случай не може да бъде приравнявано към него. „Потребността от красотата не е идентична на потребността от правда, както и правдивото не е идентично на красивото и двете понятия не са идентични на понятието за доброто“,

четем в „Поетическия принцип“ (117). При все че тия понятия могат да влизат в най-разнообразни комбинации помежду си и никак не се срещат в „химически чист“ вид — това ни най-малко не отменя тяхната принципиална (макар и относителна) самостойност.

Бехер подчертава, че „е настъпило време, сега вече от обществения анализ и определение на художественото произведение да се обърнем към структурните проблеми на художественото произведение“ („Поетическият принцип“, 158). Като изтъква на друго място усилията на класическата епоха, на натурализма, на експресионизма да създадат свой специфичен естетически фундамент, Бехер се спира на наложителната нужда от създаване на такава теоретическа основа и за социалистическата литература, като при това предупреждава, че „съвсем не е достатъчно да усвоим един съвременен мироглед, в нашия случай историческия материализъм. Ние не можем да се задоволим и с литературно-философски работи. . ., а трябва да навлизаме в същината на самите неща и да предприемем проучване и ново подреждане на жанровете“ („Поетическият принцип“, 162).

Концепцията на Бехер за „поетическия принцип“ има за основа схващането, че поезията (т. е. изобщо литературата и изкуството) е неотменен и неотчуждаем, имманентен принцип на човешкото съществуване. Тя кондензира многообразието на жизнените форми, съсредоточава вниманието ни върху най-същественото и с това както спомага за по-пълно проумяване на живота, така и сама представлява важен дял от живота. При това именно поради своята способност да сгъстява и да се съсредоточава върху най-важното — тя е и по-висша форма на живота, „особено повишена екзистенциална форма на живота“ („Властта на поезията“, 62). Ето защо тя е понятна за всекиго и е универсална като поезия и няма нужда от допълнителен коментар; „там, където коментарът не се съдържа като поезия в самата поезия, а трябва да ѝ бъде прибавен, за да стане тя разбираема — там стихотворението се отказва от своето непосредствено въздействие“ („Власт на поезията“, 147).

Цялата поетическа концепция на Бехер е насочена против тежненията да се конструира някаква „нова“ теория на поетическото, като неговата сетивна, емоционална определеност бъде подменена с мисловно-логически моменти, с разсъдъчна „диалектика“, и всичко това бъде „мотивирано“ с позоваванията, че днешният човек бил човек на научна епоха и бил човек предимно на логическата мисъл. В противовес на подобни тежнения, застъпвани в днешно време (макар и в различни и дори противоположни варианти както от адепти на модернистичното западно изкуство и литература, така и от епигони на Брехт), нашият автор енергично защищава сетивната страна на изкуството.

Против общоразпространената повърхностна практика на критици и писатели, които са склонни да разглеждат и изобразяват човека само въз основа на неговите така да се каже логически показатели, са отправени размишленията на Бехер относно ролята на често пъти неподдаващите се на логически контрол чувства и инстинкти. Заблуждение е да се смята, че нашата епоха е епоха само на разума и разумното: „свръхмощна е властта на помраченото, объркано и криво направлявано чувство, властта на прекършените основни човешки инстинкти“, пише той посред последната война („Защита на поезията“, 55). Ала другаде отбелязва и своеобразното очарование, което будят недоизяснени до край чувства, инстинкти и преживявания, когато бъдат художествено показани. Защото и те влизат в душевния комплекс на човека, и затова задача на литературата е да оформя не само мирогледа и съзнанието на човека; „не по-малко важно е тя да сътрудничи и за възпитание на несъзнателното и на подсъзнанието“ („Поетическият принцип“, 125). И то именно литературата и изкуството са призвани да възпитават несъзнателното и подсъзнанието, чувствата и инстинктите на човека, тъй като — за разлика от науката и изобщо от областта на съзнателно премисленото — те могат неуловимо, неусетно да завладеят човека, да го направляват към добро или лошо — според облика на ония произведения, които му въздействуват.

Бехер изтъква, че „красивото, за да може да се изяви и трайно да остане като красиво, трябва да бъде представено по начин, който отговаря на красивото, т. е. като красиво изключение“ („Поетическо кредо“, 166). Тая необходимост да се изобразяват водещите, челните, „най-красивите“ в естетически смисъл образи на епохата трябва да се разбира същевременно като изискване за диалектическо сгъстяване и уплътняване на действителността. Бехер отбелязва правото на поета и да преувеличава, т. е. активно да изтъква на преден план същественото, ала и внушително предупреждава, че „всяко преувеличаване на преувеличението е вредно“ („Защита на поезията“, 350) и че „човек може така да преувеличи типичното, че то да загуби своя типичен характер и от първоначално типичното да не остане ни помен“ („Поетическо кредо“, 121).

Изкуството и литературата са винаги конкретни. Сгъстяването на действителността, чрез което те изобразяват основните тенденции на епохата, става не чрез абстрактни обобщения, а чрез медиума на конкретни, сетивно дадени образи. Детайлът не като изолиран факт, а като източник за показ на общото има грамадно значение за изкуството. Боравейки с образи, изобразявайки своите мисли чрез образи, художникът, за да остане художник, трябва да има око за подробностите, за конкретните жизнени факти. Реализмът като творчески метод еднакво воюва както срещу затъването на художника в хаоса на фактите, така и срещу лутането му в мътилката на безпрофилни абстракции.

Бехер очевидно преценява, че склонността към абстракции, към доктринерски празни тиради, към обезплътяване на живота е в социалистическата литература много по-опасен и по-разпространен недъг и затова много повече се занимава с него, отколкото с натуралистическия показ на живота (който той, разбира се, също така осъжда). Изкуството борави преди всичко с образи, а същината на образа — колкото и обобщаващ да е той — е в отразяването на природните неща и на човешките мисли, чувства и дела. А те винаги са конкретни. В изкуството и мислите, и чувствата намират конкретен израз, биват тъй или инак сетивно изобразявани. Затова Бехер афористично-сбито отбелязва, че „в степента, в която нещо става конкретно, то става и истинно, става човешко“ („Власт на поезията“, 40). В полемика с абстрактното изкуство, което заменя конкретните форми с геометрически абстракции и произволни „символически“ изображавания, Бехер изтъква, че в изкуството „трайно е онова, което има форма, неоформеното и безформеното противоречат на самото съществуване на човека“ („Поетическият принцип“, 319).

Изключително внимание Бехер отделя на въпросите за детайла в изкуството. Обстоятелството, че „в модерното изкуство може да се говори за изключване на детайла“ („Поетическият принцип“, 207) е колкото практически, толкова и теоретически проблем, а освен това засяга и цялото човешко и обществено поведение на художника. „Противоречи не само на художествената закономерност — пише Бехер на същото място, — но и на хуманистичния принцип, когато се пренебрегва детайлът и великото се изтъква в едър и общ вид и с това се лишава от възможността да придобие свой облик“. В тоя смисъл детайлът трябва да се разбира не изолиран, а именно като детайл, в който се съби-рат като във фокус чертите на цялото, като детайл от цялото.

Във връзка с това следва да се отбележи интересната мисъл на Бехер, че всъщност в едър и общ план в поезията вече почти всичко е казано — и все пак „в частност все още всичко остава да бъде казано“ („Защита на поезията“, 135). Значимото често пъти може да бъде изтъкнато и чрез на пръв поглед съвсем незначителни, съвсем частни подробности.

Значението на детайла трябва да бъде разглеждано и откъм количествена страна. Защото всяко претоварване на художественото произведение с детайли неминуемо води към заличаване на най-важното, на идеята, която би трябвало да бъде доведена до съзнанието на читателя. Детайлът е не самоцел, а само средство — както и цялото „не е сбор от детайли, и човек няма да стигне до цялото като сумира и притуря детайл към детайл“ („Поетическият принцип“). Такова натуралистическо преклонение пред детайла е характерно за някои упадъчни къснобуржоазни писатели (напр. Джойс и неговите следовници). Бехер с право подчертава, че както изключването на детайла води към безпрофилност и абстракция, така и прекомерното струпване на детайли създава своеобразна „конкретна абстракция“, ако можем така да се изразим. „Статистиката е невъздействена — пише Бехер. — Числовият материал нищо не дава. Сто хиляди мъртвци е абстракция“ („Защита на поезията“, 234).

Редуването на множество обяснителни моменти, „бароковата“ склонност на някои малко автори да претоварват изобразителния предмет или събитие с все нови и нови обяснения е вредна, защото нарушава рязко едно основно естетическо и психологическо изискване на поетическото начало: в произведението да остане и нещо недоизказано, което да подтиква и читателя към своеобразен творчески процес. Непосредствената понятност на едно стихотворение не може да се смята за безусловно необходима („Защита на поезията“, 21).

Особено често и подробно се спира Бехер на въпросите относно тясната взаимовръзка между форма и съдържание. Той с право изтъква че „самата същина на поетическото се ликвидира, когато било съдържанието, било формата придобият самостоятелност и станат самоцел“ („Защита на поезията“, 344), тъй като и в двата случая резултатът може да бъде само ликвидация на реализма. И навярно поради обстоятелството, че в нашата литература и критика първата от тия злини (автономизирането на съдържанието) е

много по-честа и поради това по-вредна, Бехер много повече се спира на нея, като изтъква, че формата не е никакъв случаен придатък към съдържанието, а нещо неотделимо от самото съдържание, че „формата е форма на съдържанието", че „всеки истински въпрос на формата не е само такъв, но е същевременно и въпрос на съдържанието" („Поетическият принцип", 418).

И още нещо. При все че „формата е форма на съдържанието" това още никак не значи, че дадено съдържание може да има само една присъща му форма. Упоритите и несъмнено твърде успешни опити на Бехер да влее в сонатната форма ново, социалистическо съдържание намират у него и теоретическа обосновка: такива опити могат да бъдат успешни, когато е налице известно съвпадение между новото съдържание и старата форма, т. е. при последна сметка известно сродство между съдържанието на старата форма и новото съдържание.

Един от най-слабо разработените проблеми на марксическата естетика и литературна теория е тоя за ж а н р о в е т е. Несъмнено цяла редица мислители от Аристотел до Хегел са разкрили основни положения на класическата триада: епос—лирика—драма. Но по-нататъшното родово и жанрово разчленение на литературата и до днес не е намерило своето задълбочено и трайно проучване.

С особена енергия Бехер подчертава необходимостта от задълбочено проучване на жанровите закономерности, от създаване на нова поетика, нова теория на романа, драмата, филма и пр. Той подчертава думата „ново", тъй като „марксическата естетика не е изхождала от конкретното специфично качество на отделните жанрове, а досега само случайно се е занимавала с жанрови въпроси" („Поетическият принцип", 196). А при това трябва да се има предвид, че „ц я л а т а тайна на изкуството може да ни се разкрие само когато, след като сме анализирали неговите обществени позиции, привлечем в нашето наблюдение и жанровете в тяхното многообразие" („Поетическият принцип", 156). Значи тук се касае не само до ново навлизане в същината на епоса, лириката и драмата, но и до излизане извън тая триада, до признаване и изследване на факта, че през многовековното съществуване на изкуството и литературата тя непрестанно се е роила, пораждала е все нови и нови форми. Някои от тях са се оказвали еднодневки и все пак и те за своето време са упражнявали (или днес упражняват) своето въздействие. Проучване изискват и много нови форми, породени от нужди на киното, радиото, телевизията, от съвременния вестник и модерната пропаганда. Всички те изискват специфично проучване.

Предупреждавайки, че за поета е опасно всяко надценяване на техниката, което би го осъдило на формализъм и бездушие, Бехер все пак подчертава, че „няма поетическа школовка без изучаване на стихотворната техника, без занимание с поетическите правила. Само като познава правилата човек може да си позволи да допусне изключение от тях или да развие някое ново правило. Човек трябва да владее техниката, за да може свободно да се движи сред материала" („Власт на поезията", 90). Това важи и за опита и експериментите. Винаги необходими и закономерни в изкуството, те не бива да придобиват облика на краен резултат, на крайно решение — те са само средство за постигане на решението („Поетическият принцип", 81).

Въпросът за новаторството, за търсенето на нови и оригинални решения винаги е занимавал художниците. Но едва ли някога в многовековната история на изкуството той е бивал превръщан — както в нашето столетие — във въпрос, от който уж зависи самата съдба на изкуството. Загубвайки връзка с действителността, десетки и десетки упадъчни течения, школи и школички кресливо претендират, че са призвани да революционизират, да обновят изкуството. Всевъзможни „изми" се изстъпват с все нови фирми, като гонят новаторство на всяка цена, а всъщност си приличат по общото за всички тях деформиране на обективната действителност, идващо от това, че за да си осигури „новаторство" и „оригиналност", всяка от тия школи и школички обявява за същина на изкуството някой отделен негов елемент, откъснат от всички други съставки, изолиран, превърнат в самоцел. Бехер остроумно бележи, че „има връщане назад, което представлява ход напред, както има и прибягване към „най-нови постижения", което означава назадък" („Защита на поезията", 264).

В противовес на застъпниците на „абстрактна поезия", които търсят изразяването на чувства и настроения чрез нечленоразделни звуци и накъсани на дрипи, несвързани в логична връзка фрагменти, Бехер изтъква, че „това в нашите чувства и мисли, което не е в състояние да приеме словесен облик, то и не заслужава да бъде чувствувано и мислено, защото всичко, което чувствуваме и мислим е същевременно и езиков процес. . ." („Поетическо кредо", 12). На „аргументите", че абстрактната хаотичност в изкуството била тъкмо адекватен художествен израз на нашата хаотична съвременност, би трябвало да се отговори, че зад привидната или частична хаотичност на света и живота все пак стои

някакъв негов доминантен обективен порядък и задача на художника е да се добере до тоя порядък и да го изобрази. Към това Бехер добавя и мисълта, че дори тоя съществуващ в света привиден или частичен хаос може да бъде изобразен пак само от художник, „който сам е преодолял в себе си мизерността на хаоса“ („Защита на поезията“, 254), че хаосът не може да бъде изобразяван от хаотична гледна точка.

Изтъквайки значението на културното наследство, Бехер особено високо цени класическата епоха отпреди упадъка на буржоазната култура. Нейният дълбок реализъм е образец и за днешната социалистическа литература. Нещо повече, Бехер намира, че в класическата литература са антиципирани и внушително изразени и редица основни идеи на социалистическия реализъм. „Ако се запитаме — пише той — дали натурализмът, експресионизмът или нашата социалистическа литература е нещо сравнимо с класическия период ,трябва да кажем: не. Ние не сме го и достигнали, а за задминаване и да не говорим“ („Поетическият принцип“, 6). Бехер мотивира тая смела мисъл с това, че антиципирането на бъдещите човешки перспективи у класиката е било много по-ярко, отколкото у споменатите по-нови течения и че „класическата политика“ на работническото движение още не е съпроводена от адекватно, също тъй класическо художествено творчество. Той намира и у Шилер моменти, които биха могли да ни подскажат същината на социалистическиа реализъм („Поетическият принцип“, 153), тъй като „концепцията на социалистическия реализъм се съдържа в доста много изказвания, възникнали преди неговото същинско теоретическо раждане“ (пак там). Така за Бехер връзката между социалистическия реализъм и великите реалисти на миналото е въпрос на тясна непосредствена приемственост, на кръвно родство. Разбира се, тая приемственост трябва да бъде творческа, а не епигонска. Бехер еднакво отхвърля и безкритичното епигонство, и също тъй безкритичното отричане на миналото.

На последно място остава да се спрем на изказванията на Бехер относно значението и предназначението на литературната теория и критика. Разработването на една съвременна научна теория на литературата трябва да почива на великите постижения на миналото. В това отношение предстои да се извърши огромна работа по преценката и преоценката на теоретичното наследство. В резултат на това наистина ще се стигне, както се изразява Бехер, до ново откриване на открити неща. Става необходимо и доразвиването на тия новооткрити стари истини, както и разработката на налагащите се нови проблеми, възникнали с развоя на социалистическата литература.

Ясно е, че всички тия сложни задачи не могат да бъдат разрешени набързо и с лека ръка. Те изискват упоритата работа на множество изследователи — при това, по убеждението на Бехер, не само на учени систематизатори и теоретици, а и на художници-практици, промишляващи върху своето изкуство, макар и изразяващи своите промишлявания на „ненаучен“ език. Ясно е също така, че усилията на всички тия работници не могат, а и не бива да бъдат еднообразни преповтаряния на едни и същи мисли. Огромната колективна работа по създаването на нова естетика на реализма не само допуска, но и категорично изисква дискусии, полемики, страстни спорове — както против отрицателите на реализма, така и между самите му привърженици. Тия спорове трябва винаги да се водят на високо теоретично и нравствено равнище, без стремеж към злепоставяне на противника, без изреждане на споровете в безогледна полемика. Още по-недопустим става подобен начин на дискутиране, когато спорът се разгръща в кръга на едномислещи. Съвсем естествено и дори необходимо за успеха на общото дело е по много от обсъжданите въпроси да бъдат изказвани и несъвпадащи и дори противоположни мнения. Ако Бехер дори по отношение на врага изтъква, че „не можем да си позволим да признаем и някои хубави неща, които случайно му се удават“ и че „няма нужда да клевети и изопачаваме, да унизяваме и омаловажаваме — защото наша е правдата, нашето бъдещето“ („Власт на поезията“, 120) — колко повече важи това при дискусии със свои хора, които имат общи задачи и цели с нас, но (по наше мнение!) грешат тук или там! С нескрито възмущение осъжда Бехер ония безскрупулни опоненти, които се силят да злепоставят своя теоретически противник, като жонглират и с подмятания на политическа основа. „Който отпред опорочава дадено художествено въображение като продиктувано от политическо-мирогледни подбуди, той с това изобщо отрича правото на всяка критика и с такива хора е съвсем излишно да се спори“ („Поетическият принцип“, 269).

Със също тъй нескривана ненавист и дори отвращение говори Бехер за ония, които извращават благородната и творческа задача на критиката: за конюнктурщиците и влечугите, готови според вятъра да променят естетическите си оценки и по желание на съответната редакция да напишат и положителна, и отрицателна рецензия за дадено произведение; за доктринерите-цитатници, които превръщат живото произведение на изкуството в социо-

логическа схема; за ония пропаднали писатели, които „след своя литературен банкрут са се вмъкнали в някои редакции и сега имат за своя жизнена задача да пречат на литературната дейност на други писатели“ („Поетическият принцип“, 18). . .

Особено вредна за литературата е оная доктринерско-социалистическа критика, която „с изумителна смелост спира тъкмо там, където започва същинското стихотворение“, като „оставя незасегната поетическата субстанция“ („Какво нещо е стихотворението“, статия на Бехер от 1935 г.).

Но осъждайки всички тия разновидности на лъжекритиката, Бехер подчертава и обективната необходимост от критика, истински знаеща своята мисия. Защото „никое литературно движение не може да мине без критика“ („Защита на поезията“, 111).Пледирайки за специфична критика на социалистическия реализъм, Бехер я вижда насочена не само към обществено-идейния, но и към естетическоформалния анализ на произведението.

Характерно при това за неговия възглед за критиката е, че той я вижда ориентирана не толкова към художника, колкото към читателя. Нейната главна задача той търси във възпитанието на читателя, на неговия усет, вкус и познания за художественото творчество и за произведението. Критикът така да се каже се явява като продължител на оная художественовъзпитателна и художествено-образователна работа, която според Бехер трябва да започне още в училище.

Очевидно ходът на неговите мисли не е лишен от логика. Като начална тяхна точка трябва да се смята неведнъж изказваната от него мисъл, че художникът не бива и не може да се задоволи (и ограничи) само с таланта, а трябва отначало да познава както общите закони и фактите на човешкото развитие, тъй и законите на своето изкуство и да умее въз основа на тях сам, без външна помощ, да анализира и организира своя материал и своята творба. А какво означава това, ако не, че художникът трябва да бъде потенциален критик? Писателят „не може да кара други да мислят вместо него“ („Защита на поезията“, 408). Защото „който кара друг да мисли вместо него и по тоя начин се отвиква от мислене, рано или късно вече няма да бъде в състояние да преценява дали това, което другият е мислил вместо него е правилно или не“ („Власт на поезията“ 229).

Изказванията на Йоханес Бехер по литературно-естетически въпроси представляват изключително голям интерес както за литературната теория и критика, тъй и за съвременната ни художествена практика. Чрез тях именитият поет социалистически реалист воюва за ново, дълбокоидейно и естетически пълноценно изкуство — сигурно оръжие за комунистическото възпитание на хората.

ЛЮБОМИР ОГНЯНОВ

☆

ИНТЕРЕСЕН ТРУД ВЪРХУ ЕСТЕТИЧНОТО

„Що е естетично?“ — с този въпрос започва монографията на Л. Н. Столович „Эстетическое в действительности и в искусстве“ (Москва, 1959). „От гледна точка на съвременната естетическа наука— пише авторът — тези явления и предмети на действителността, тези способности на човека се характеризират като естетични, които тъй или иначе се включват в особеното, специално отношение на човека към действителността — естетическото отношение“. Както виждаме, съвсем общо определение, чийто смисъл се изразява в това, че естетичното се схваща като специално отношение. От тази предпоставка към поизчерпателното определение на естетичното са възможни няколко посоки. Столович е избрал тази, според която естетическото отношение се определя от своя обект — естетическите свойства на действителността. Те (прекрасно, отвратително, грозно, трагично) съществуват обективно, независимо от нашата воля и нашето съзнание, въпреки че не са вън от обществото и човека. Авторът се разграничава от А. И. Буров, според когото естетическите качества не се „реализират“ без възприемащия субект.

Къде се корени обективността на естетическите качества? За да отговори на този въпрос, Столович прибягва към изказвания на Плеханов и Маркс, които се свеждат до следното: в процеса на общественo-историческата практика се създават многообразни връзки между човека и конкретния свят на предметно-сетивните явления. Конкретните явления на действителността се „включват“ чрез този процес в системата на обществените отношения. Така явленията „като че ли акумулират“ обществени отношения. От психологическа гледна точка това води до образуване на устойчиви асоциативни връзки между конкретния възприемаем предмет и неговата обществено-човешка значимост.. Струва ни се, че това е едно достатъчно

обосновано тълкуване от позициите на марксическата естетика. То ни обяснява на какво се дължи общността в индивидуалните естетически оценки, тяхната обективна валидност.

А как стои въпросът с естетическите свойства на природните явления? Няма ли от гледището на Столович да се отрече естетичният характер на природните явления? Според автора на монографията, тъкмо признаването на обществено-историческото съдържание на естетичното дава възможност да се разбере същността и на естетичното в природата. Пълноценното възприемане на природните естетически качества ставало в зависимост от мястото, което човешките асоциации отреждат на даденото явление в обществено-историческите отношения. Поради това естетическите свойства в природата не се различавали принципно от обществените.

На пръв поглед при естетичното в природата изпъкват неговите обективни, независими от човека и човечеството свойства (правилност, ритъм, симетрия и пр.). Въз основа на тях домарксовата естетика, а и някои съветски учени, извеждат обективната същност на естетичното. Но правилният път — според Столович — е другаде. Като се признае обективността на есеттичното, да се вземе предвид обществено-историческата му природа, която го осмисля като отношение. Неговото зараждане трябва да се търси в началото на трудовата дейност, с която настъпва духовното утвърждаване на човека в действителността. Към такова тълкуване на естетичното ни навеждат и примерите от историческата наука, от които се вижда, че естетическото отношение на човека е било първоначално свързано единствено с обектите на труда. Вън от труда той не е познавал естетическото отношение. „Чистата“ природа не е влизала в неговите естетически възприятия. Законите на природата стават закони на красотата, когато посредством тях човек утвърждава себе си в действителността. А това предполага оценката на естетическите свойства от някакви човешки позиции, които не могат да бъдат други, освен обществено-исторически.

Разсъжденията на Столович по този въпрос са насочени против опитите да се абсолютизира природната обективност на естетичното. Що се отнася до общото тълкуване на естетичното отношение, то е правилно. Приема ли Столович съществуването на естетическото в природата преди човека и човечеството? Той не се спира специално на този въпрос, но, струва ни се, че — макар и с риск за известно противоречие — някои негови формулировки допускат това. Имаме предвид изказването му за тъй наречената „формална красота“ на природните явления — синевата на безоблачното небе, красивите съчетания на цветовете на дъгата, играта на светлините в полярните сияния.

Посочил съществените черти на естетичното (обективната му природа и обществено-историческата му съдържателност), Столович пристъпва към изследване на неговата форма в природата и в човешката деятелност. Естетичното се проявява във формата на самото явление. Такъв извод произтича логично от определението на естетичното, разбирано като качество на предметите и явленията в действителността. Формата на естетическите качества се свързва с веществените свойства, достъпни на човешките сетива (главно на зрението и слуха). Естествено, в природата съществуват множество явления, които не могат да се възприемат от човешките сетива. Често причината е обстоятелството, че те не са се „включили“ в обществено-историческото, а следователно и в естетичното — с други думи, че с тях не се асоциират никакви обществени отношения. Но още тук трябва да се каже, че авторът на книгата не свежда естетическите възприятия до физиологическите функции на петте сетива. Освен тях Столович отбелязва и „духовните човешки сетива“ (духовните чувства), без които е невъзможно възприемането на явленията в тяхната многостранност и дълбочина, а следователно — и в тяхната възвишеност, трагизъм, красота. Впрочем, тук навлизаме в другата сфера на естетичното отношение — неговата субективна страна (естетическите възприятия и преживявания на хората), която Столович разработва във втората част на своята книга, онадсловена: „Естетическото отношение на човека към действителността“.

Естетическото отношение на човека към действителността има познавателна основа, но е специфично и по предмет, и по съдържание, и по форма. За съдържанието му е характерно това, че е плод на всички душевни сили на човека: на интелекта, на чувствата, на сетивата. Неговата дълбока същност е от обществено-исторически характер. Дори сетивата и усещанията не участвуват в нашите естетически възприятия иначе, освен като социални сетива.

Една от най-съществените особености на естетическото преживяване е неговият емоционален тон. Но естетическото отношение не бива да се свежда до емоциите. Това би значило да се отрече взаимосвързаността на всички страни и моменти на естетическото възприятие. Тя става особено очевидна, когато изследваме възприятието и преживяването на такива естетически прояви, като възвишеното, трагичното, комичното. Но все пак емоционалното си остава твърде съществен признак на естетическото възприятие. То предполага чув-

ства, „свързани с потребностите, възникнали в хода на историческото развитие на човечеството“. Оттук произтича родството и единството между емоционалнотоиинтелектуалнотопри естетическото възприятие.

Чувството като признак на естетическото отношение, за разлика например от чувствата при научната работа, се отличава с това, че е обективно определено. Емоциите, които се пораждат при теоретическото мислене, имат субективен характер, не са обусловени по необходимост от научния обект. При естетическото отношение — обратно — емоциите добиват обективен смисъл. „Характерът на което и да е конкретно чувство в естетическото преживяване необходимо съответствува на характера на мислите в него“.

Тази особеност на естетическото възприятие Столович вижда и в творческия процес. Не можем да не се съгласим по принцип с автора, че естетическото отношение предизвиква по необходимост емоции, отличаващи се от тия при научно-теоретическото мислене, които наричаме „интелектуални чувства“. Но в същото време би могло да се отбележат различията в емоционалния тон на типовете естетични възприятия. Естетическото отношение, предизвикано например от художествения образ, ще носи синтетичните емоции, свързани с новото качество, различаващо се от естетическите качества на обективната природа и на обществената действителност. Художественият образ крие по-голяма синтетичност на чувствата, за което оказва влияние новата форма. Но заедно с това образът се проявява не само като красота и съвършенство на формата, но същевременно и като естетически усъвършенствувано съдържание.

Положително значение има и оная част в монографията на Столович, която е посветена на естетическия вкус и естетическия идеал. Това са проблеми, твърде слабо разработени от съвременната естетическа наука. Авторът убедително обосновава индивидуално-субективната и в същото време обективната природа на естетическия вкус, като не пропуска да отбележи по-голямото относително тегло на индивидуалното и субективното в него. И все пак — „лошият вкус е не субективно, а субективистично отражение на естетическите свойства“.

По-дълбоко и в по-голяма степен обективно обобщение на естетическия опит на човека представлява естетическият идеал. „Спецификата на съдържанието на естетическото познание се определя от особеността на отразяваните от човека естетически свойства през призмата на вече съществуващия идеал“ — пише Столович. Авторът свързва естетическия идеал с познавателно-оценъчния характер на естетическото отношение. На друго място своето изследване той дава друго определение на естетическия идеал, което може да се приеме като допълнение на първото. Авторът смята, че за особеност на естетическия идеал може да се приеме представата за съвършенството и за това, което „трябва да бъде“ от гледна точка на прекрасното. Не бихме възразили на определението на Столович за естетическия идеал, ако в по-нататъшното му изложение бяха посочени специфични белези. Сравнявайки естетическия идеал с обществения, за да открие специфичната същност на първия, Столович намира, че при естетическия идеал идеята за съвършенство и за това, което „трябва да бъде“, се изразява в конкретно-сетивна форма. Обществено-политическият или нравственият идеал — отбелязва Столович, — изразявайки се в конкретно-сетивна форма, сам става естетически идеал. Трудно приемлива теза! В такъв случай как трябва да разбираме твърдението на същия автор, че естетическият идеал е обобщение на човешкия е с т е т и ч е с к и опит? Не ни остава друго, освен да приемем, че естетическият опит представлява осъзнаване на обществено-политическата същност на нещата, изявено в сетивно-нагледна форма. Но не е трудно да се види, че множество същности от действителността могат да бъдат изявени в сетивно-нагледна форма, без от това да станат естетически.

Струва ни се, че една по-друга концепция за естетическия идеал би се оказала по-плодотворна. Съгласявайки се със Столович, че естетическият идеал е „по-дълбоко, по-обективно обобщение на естетическия опит на човека, на обществените класи и в известен смисъл дори на цели епохи“, би трябвало да отнесем този идеал към най-висшия тип естетическо отношение — художественото творчество. Така бихме определили естетическия идеал като стремеж към по-високо и усъвършенствувано естетическо отношение, резултатите от което ще бъдат постигането на нови ценности на човешката духовна дейност — в живота или във формата на художествени образи.

Главата, посветена на художественото, като най-висша проява на естетичното, набляга върху предмета на отражение, който — според Столович — обяснява възникването на изкуството и неговата специфика. Отказът от специфичния предмет на отражение означава, според автора, да не се вижда източникът на естетичното в действителността, а да се търси само в субекта. Признаването на обективно-прекрасното и отразяването му в изкуството вече ни подсказва съществуването на специфичен предмет, различен от предмета на науката. Спецификата на

предмета на изкуството е обусловена и от особената роля, която той изпълнява в общественото развитие. Тъй като целта на изкуството е да възпитава идейно-емоционално, естетическо отношение към света, от това следва, че изкуството отразява предимно онези свойства, които му дават възможност да изпълнява своята специфична обществено-преобразуваща функция. А това са преди всичко естетическите свойства. Художественият образ има естетическо значение, защото е резултат от отразяването на специфичния предмет — действителността в нейните естетически форми.

Известно е, че въпросът за предмета на изкуството е дискусионен. Възгледът на Столович представлява известен принос за неговото разрешаване. Малко са безспорните положения, до които — след класиците — е успяла да се добере съвременната научна естетика. Това важи и за предмета на естетическото познание. Нека вземем за пример едно от определенията на Столович: „Предмет на естетическото познание са естетическите свойства на действителността. Чрез тяхното опознаване се откриват обществените отношения, закономерностите на общественото развитие, които представляват съдържанието на естетическите свойства.“ Смисълът на това определение се свежда до това, че естетическото познание прониква до закономерностите на общественото развитие. Определение, което е в съгласие с гледището, че художественият образ има предимно познавателна функция и гносеологическо значение. Но възможна е и друга постройка на същите тези редове: художественият образ е познание за обществените отношения, за закономерностите на обществото с цел да се открият естетическите свойства на нещата и явленията. Както виждаме, при тази дефиниция участта на естетичното е доста по-различна. . . Но засега теорията не се е предвижила по този проблем повече от етапа на дискусии.

Има нещо, което ни смущава в определението на Столович за изкуството и за естетическото познание изобщо. Навсякъде в монографията си авторът твърди, че предмет на изкуството (респ. на художественото отражение) са естетическите свойства на действителността. Но ето че на друго място в своето изследване авторът е посочил, че естетическите свойства на действителността „влизат“ (вступают) във формата на самите явления и предмети. И ако по-нататък се запитаме коя форма отразява естетическото познание, то отговорът ще бъде, че изкуството отразява действителността — предметите и явленията. Следователно твърдението, че изкуството е отражение на естетическите свойства, има единствено общогносеологически смисъл, тъй като и самият автор ни е убедил, че естетическите свойства са закономерностите на света в тяхната сетивна възприемаемост. За съжаление той не е успял да ни убеди, че своеобразието на естетическото възприятие се крие в естетическия предмет. Следователно за нас остава нерешен въпросът дали обективността на естетическите свойства предполага непременно те да бъдат предмета на художественото отражение.

Законно място при тълкуването на естетичното има и въпросът за формата. Възгледа си Столович е развил в две основни насоки: а) общото понятие за формата, като едно от условията, което дава възможност нещата и явленията в действителността да се възпроизвеждат в сетивно-конкретния им (в индивидуалния им) вид и б) съдържателността на формата — заостряването и преувеличаването, с цел да се изрази по-ярко обществено-историческата същност на явлението. Оттук произтича и условността на формата.

На някои места в изследването на Столович форма и естетическа наслада стоят редом. И ние бихме пожелали на автора на книгата повече смелост в разкриването на техните действителни отношения.

Без да се опитваме да му натрапваме непринадлежащи на изследването му съображения, струва ни се, че стъпка към такова изясняване представлява защитата на понятието „естетическа наслада“ против опитите то да бъде заменено с „естетическо преживяване“. „Не е необходимо да се противопоставя естетическото преживяване на естетическата наслада, тъй като тя е най-важната му характерна черта... Тя е важна особеност на естетическото преживяване като цяло.“

Но защо е така? Защо естетическите възприятия, бидейки разнородни по своя емоционален тон, винаги са и наслада? На този въпрос Столович отговаря, като търси факторите на естетическата наслада. А те са разнообразни. На първо място естетическата наслада е утвърждаване на познавателните способности. В същото време творческият характер на естетическото възприятие, който се разбира като асоциативно движение на мислите, чувствата, стремежите на човека, е също от естество да бъде източник на наслада. Освен това естетическата наслада е обусловена от чувството за свобода. Затова тя е непринудена. Всички тия, според израза на Столович, фактори на естетическата наслада са действителни страни на естетическата дейност, които я обуславят. Но необходимо е според нас да бъде по-

сочена и тяхната единна същност, защото чувството за свобода например не обуславя единствено естетическата наслада. Определителят на тази единна същност според нас е естетическото съдържание, в изкуството — художественото съдържание. А ние не си го представяме иначе, освен като съдържание със специфична форма. Следователно ролята на съдържателната форма също има решаващо значение. . .

И, струва ни се, че усилията за изясняване природата на естетичното, които са налице в труда на Л. Столович, не бива повече да заобикалят този проблем.

МАНОН ДРАГОСТИНОВА

ХРОНИКА

В секцията по теория на литературата при Института за българска литература бе обсъден трудът на младши научен сътрудник Атанас Натев — „Цел или самоцелност на изкуството? (критически наблюдения върху неокантианската естетика в България)“.

Авторът е посветил труда си на проблема за проникването на неокантианската естетика в България — разглежда трудовете на нейните привърженици и резултата от тяхната дейност. Трудът е разделен на седем глави: Теоретическите зигзаги на една теза; Психологистичният оброк на естетиката; Цел или обществена безцелност на изкуството; Специфичната цел — обществено оправдание на изкуството; Тенденция и тенденциозност на изкуството; Прокуденото познание и Естетическата наслада и изкуството. Възловата глава е четвъртата, която съдържа естетическото кредо на автора — в нея той се стреми да даде научно оправдание на тезата си за спецификата на изкуството. Според Натев спецификата на изкуството (казано в най-общ план) идва не от предмета, не от обекта, а от особена обществено-социалната потребност. Художествените образи след съответно опредметяване могат да станат изкуство, само ако добият общественост, ако влязат в социално обръщение.

Рецензентите на труда Искра Панова и Пантелей Зарев изтъкнаха, че трудът на Натев е написан много живо, увлекателно, авторът притежава своя оригинална мисъл, дар на полемист и поради това книгата му се чете с голям интерес. Особено ценен момент те виждат в обстоятелството, че Натев осъществява критиката на неокантианците в България чрез опит за научно пререшаване на въпросите.

Пантелей Зарев направи възражения, че в стремежа си да отрече гносеологическото обясняване на изкуството, авторът до известна степен подценява реализма, като отдава на условността по-голямо значение от допустимото; той смята също, че не е изяснен достатъчно въпросът за жанровото и стиловото разнообразие, възникнало на основата на изкуството; твърде малко се е спрял авторът и на проблема за образа.

Искра Панова се спря на богатството от примери и наблюдения, с които изобилствува книгата на Натев. Тя посочи смелостта и дръзновението на неговите нови постановки, оригиналния начин, по който Натев критикува защитниците на тезата, според която предметът на изкуството е носител на неговата специфика.

Двамата рецензенти препоръчаха очистването на езика и стила от известна претрупаност, която на места утежнява четенето и завоалирва мисълта.

В обсъждането взеха участие: Стоян Каролев, Минко Николов, Кръстьо Горанов, Васил Колевски, Любен Георгиев, Димитър Аврамов, Кирил Дараковски и др.

В изказването си Ст. Каролев подчерта този момент — паралелно с критиката, която прави на неокантианците, авторът излага и своите собствени възгледи по засегнатите въпроси. Освен това Каролев изтъкна, че Натев не се движи само в кръга на най-общи определения, а прави анализ на възгледите на неокантианците, като вижда и оценява и положителните моменти у тях.

Минко Николов посочи в изказването си, че Натев пръв прави опит за диференцирано разглеждане образа на д-р К. Кръстев, като се спира на противоречието между обществено-политическата и естетическата му позиции.

„Цялата книга на Натев е насочена към една цел — да разкрие социалната природа на изкуството — отбеляза Кръстьо Горанов. Авторът на труда живо и страстно търси нови научни истини. Но трудът е дискусионен и застъпените в него поста-

новки подлежат тепърва на изследване и доказване".

Васил Колевски подчерта навременността на труда на Натев у нас, като се спря на обстоятелството, че авторът поставя разглежданите проблеми на научно-теоретическа основа, а не само в пропагандистки план. Той намира, че авторът е отделил недостатъчно внимание на въпросите за типизацията, за художествения образ. Той препоръча книгата да има само два центъра — критика на неокантианската естетика и излагане на собствените възгледи.

Любен Георгиев смята, че трудът на Натев се нуждае от известно стягане и поголямо изясняване на основната теза.

Димитър Аврамов препоръча по-ясно да бъде изложена псилогичната естетика, какви са нейните постижения, за да може да се види подобаващото ѝ се място в историята на естетиката.

Кирил Дарковски изказа пожелание да се очисти книгата от известна усложненост, да се кажат нещата по-просто и по-ясно. Той намира, че в труда не е изяснено достатъчно какво представлява неокантианската естетика в Европа и как става нейното проникване в България. Той препоръча да намери повече място в труда критиката на неокантианската естетика, защото авторът се е увлякъл да покаже на читателя до къде са стигнали собствените му възгледи, което до известна степен го отдалечава от темата на неговия труд.

В отговор на направените изказвания и препоръки Натев заяви, че що се отнася до основната му теза за спецификата на изкуството той ще я защищава дотогава, докато е убеден, че е прав. Той е съгласен с някои от направените бележки относно стила, езика и известни периферни въпроси, върху които допълнително ще помисли и евентуално ще коригира, ще допълни и доизясни.

В обобщението, което направи след приключването на обсъждането, завеждащ секцията Пантелей Зарев изказа задоволството си от научната висота, на която е минало обсъждането, като изтъкна, че интересният, талантливо написан, с ерудиция, с търсеща творческа мисъл труд на Атанас Натев е редкост в нашата сравнително бедна естетическа мисъл и трябва да бъде поднесен в най-скоро време на нашата читателска публика.

*

В Секцията по западноевропейски и западнославянски литератури към Института за българска литература бе разгледан трудът на доц. Стефан Станчев — „Гьоте в България". Авторът проследява проникването и възприемането на Гьотевите произведения в България по две линии: по линията на преводите и по линията на литературно-историческите интерпретации. Това е наложило разделянето на труда на две части — „Български преводи на Гьотеви творби" и „Гьоте в светлината на българската литературна критика". Авторът поставя разглеждането на българските преводи на Гьотеви творби върху фона на цялостния литературен процес у нас, като разпределя периодите на проникването им съобразно периодите в развитието на българската литература (преводи на Гьотеви произведения след Освобождението, след Първата световна война и т. н.).

В раздела „Гьоте в светлината на българската литературна критика" Ст. Станчев разглежда всички по-значителни трудове върху Гьоте, като изтъква онези идеалистически украски, които са скривали или тенденциозно фалшифицирали истинските черти от образа на великия немски писател.

Единият рецензент на труда — Ганка Найденова-Стоилова изтъква в рецензията си голямата необходимост и навременност от подобен труд у нас. Тя намира обаче, че труд със заглавие „Гьоте в България" би следвало да включва освен изследванията по линията на преводите и литературната критика, още и сценичното претворяване на Гьоте у нас. В рецензията се посочва аргументирано, че авторът на труда е пристъпил към първата част на своето изследване от правилни позиции спрямо самия превод „като опосредяване, предаване на идеи, понятия, на идейно-емоционални съдържания от един език на друг", което е по своята същност „исторически обусловена необходимост" в развитието на всеки народ". В прецизни бележки си на многобройните преводи Ст. Станчев проявява дълбоко познаване на немския език и верен критерий за тяхното смислово и художествено пресъздаване на български език.

Втората част на труда според рецензентката е също правилно разработена и обрисът на великия писател действително е получил пластично очертание в борбата на различните изследвания, на различните мирогледни и методологически отсенки. Ганка Найденова-Стоилова изтъква в заключение, че трудът на Стефан Станчев „Гьоте в България" предвид широката изследователска основа на която е изграден е научен принос в нашето литературознание.

Другият рецензент на труда Любомир Огнянов дава също положителна оценка на труда. Той намира, че това разделяне на книгата на две части, от една страна,

улеснило автора, като му е дало възможност хронологически да разгледа двата вида материал, но по този начин се е загубила възможността за свързване на преводите с идейния, методологическия, стиловия показ на Гьоте у нас и изобщо с развоя на литературните течения и литературно-историческата мисъл. Той препоръчва авторът на труда да се откъсне от сверяването на преводите с оригинала само по отношение на точното смислово покритие и да се вдълбочи повече и в стихичната форма като израз и елемент на самото съдържание. Освен това Огнянов смята, че е необходимо известно прекомпозиране на труда и преработването му в културно-исторически план.

В изказванията взеха участие К. Гълъбов, Жана Николова, Димитър Статков, Илия Конев, Кую Куев, Ванда Смоховска, Георги Димов и др. К. Гълъбов и Жана Николова взеха отрицателно отношение към труда. Димитър Статков изказа пожелание да намери по-голямо място в труда на Станчев въпросът за езика, за ритмиката, за образността при превеждането от един език на друг. Кую Куев подчерта богатия материал, с който борави авторът, като същевременно препоръча да се смени заглавието на книгата и да се направи прекомпозиране. Ванда Смоховска препоръча да се разшири въпросът за побългаряването на преводите. Георги Димов се спря на някои по-принципни въпроси при такъв род изследвания, изтъкна умението на автора да борави с толкова огромен материал и да вземе отношение към направеното от българската литературна наука.

Накрая авторът на труда взе отношение към всички направени бележки и препоръки и ще продължи да работи върху труда си.

*

На 11 май т. г. в Секцията за българска литература до Освобождението бе обсъден трудът на Боню Ангелов „История славяноболгарская. Никифоров препис". Както личи от предговора към труда, Б. Ангелов предлага за обнародване един от ранните преписи на Паисиевата история, направен от Никифор през 1772 г. В предговора, който има студиен характер, авторът се спира на редица важни въпроси, засягащи главно Паисиевото дело изобщо (разпространението и преписването на неговата история, как се заражда научният интерес към нея и пр.) и по-малко самия Никифоров препис. Към текста, снабден с необходимия за целта научен коментар, са прибавени няколко приложения и илюстрации.

В рецензията, написана от проф. Велчо Велчев, се мотивира необходимостта от издаване на подобни преписи и значението на предлаганията труд, който ще улесни много литературоведи и историци на възрожденсктта епоха. Рецензентът отбелязва усърдието на автора да проследи в предговора въз основа на по-богат фактически материал разпространението и влиянието на Паисиевата история, да уточни книжовните източници, които безсмъртният възрожденец е използувал при написването ѝ, да попълни известния досега списък на всички преписи и преработки с нови данни и да вземе отношение по важни, принципни въпроси. Същевременно проф. Велчев прави редица основателни критични бележки както по отношение на предговора, така също по текста на преписа и приложенията към него, една част от които трябва да отпадне. Тези бележки обръщат внимание върху противоречиви или недостатъчно аргументирани изводи на автора по някои въпроси, засегнати от него в предговора: нееднаквото възприемане на Паисиевата история от народните низини и българската интелигенция; причините за бързото разпространение на историята; опита на наши учени да подготвят критично издание на Паисиевия труд и пр. Нужно е, според рецензента, авторът да не се спира в предговора на по-второстепенни въпроси и да избегне някои повторения. В рецензията се изтъква и необходимостта от по-пълно археографско описание на предлаганий препис.

В изказванията взеха участие проф. П. Динеков, проф. М. Арнаудов, доц. К. Куев, писателят Цветан Минков, Соня Баева и Илия Конев, които направиха критични бележки по отделни моменти от труда на Б. Ангелов. Най-обстойно бе изказването на проф. П. Динеков, който говори подробно за целия труд и посочи важни негови особености. Той подкрепи напълно рецензията, обоснова необходимостта от подобни публикации и препоръча на автора да отдели по-голяма част от предговора на въпросите, свързани пряко с Никифоровия препис на Паисиевата история, като го съпостави със Самоковския препис, по който Никифор е направил своя; предговорът да придобие характера на увод към предлагания за обнародване препис; да се отбележи в него марксическата оценка на Паисиевото дело, дадена преди Н. Державин от Д. Благоев, Г. Бакалов и Т. Павлов; да се обрисува по-пълно личността и делото на Никифор. Проф. П. Динеков изказа също пожелание да се оставят като приложение към труда само ония текстове, които не са публикувани другаде.

В своето изказване накрая Б. Ангелов благодари за рецензията и направенчте на заседанието критични бележки, като се съгласи с голяма част от тях. Той поясн-

ни, че е бил възпрепятствуван да прегледа Самоковския препис на Паисиевата история (библиотеката и архива при Св. синод, където се намира този препис, са били зттворени през 1959 г.), но сега вече има възможност да се запознае с него по-основно и да го съпостави с Никифоровия препис.

На 1 май в същата секция бяха обсъдени и приети за печат статиите „Любен Каравелов за старата литература“ от Б. Ангелов, „Добри Чинтулов и Любен Каравелов“ от Кр. Генов и „Работата на Любен Каравелов над образите на дядо Либен и хаджи Генчо“ от П. Тотев. Устна рецензия за статията на Б. Ангелов направи доц. К. Куев, за статията на Кр. Генов — Илия Конев, а за изследването на П. Тотев — Дочо Леков. Изказаха се проф. П. Динеков и Соня Баева. Всички отбелязаха, че авторите са се отнесли сериозно към темата на своите изследвания, като са издирили много нов фактически материал от архива и литературното творчество на Каравелов и въз основа на него са стигнали до важни изводи. Статията на Б. Ангелов хвърля светлина върху интереса на възрожденския писател към проблемите на старата литература и заслугите, които има за правилното оценяване делото на Кирил и Методи. Кръстьо Генов прави сполучлив опит да посочи и анализира конкретни факти за влияние на Добри Чинтулов върху Любен Каравелов. Той има предвид главно използуваните от Каравелов като мото към повестите „Неда“ и „Сирото семейство“ Чинтулови стихотворения „Вятър ечи, Балкан стене“ и „Къде си вярна, ти любов народна“. Някои от изводите на автора обаче за влиянието на руската литература върху Каравелов по посока на реализма и на българската — по посока на романтизма възбудиха възражения.

Изследването на П. Тотев се отличава с верни и оригинални наблюдения върху изграждането на главните образи в повестта „Българи от старо време“. Тотев е проучил внимателно съответната литература, историческите данни за живота на прототиповете на дядо Либен и хаджи Генчо, изтъкнал е спецификта на творческото влияние на Гогол върху Каравелов, съпоставил е руската и българската редакция на повестта. Към него бе отправено пожелание да избегне някои повторения и да разгледа по-задълбочено влиянието на народното творчество върху писателя с оглед поставената тема.

☆

ПЛАН

НА ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Нуждата от една марксическа история на българската литература от нейното зараждане до наши дни се чувствува отдавна. Съзнавайки тази нужда на нашата съвременност, Институтът за литература при Българската академия на науките започна работа върху една обстойна 4-томна история на българската литература. Преди обаче да се пристъпи към конкретното писане на труда, трябваше да бъдат изяснени цяла редица въпроси от теоретико-методологически и историко-литературен характер. Следваше да се определят основните периоди и подпериоди в хилядолетното ни литературно развитие, да се видят общите и специфичните закономерности на литературния процес, да се реши какъв характер да има историята, да се определи нейният обем, обхват, композиция и т. н.

Въпросът за периодизацията бе предмет на няколкократни обсъждания, които продължиха и в печата. Без да се изпущат изпредвид периодите на гражданската история, трябваше да се търсят и други, специфични за литературата критерии за периодизиране. Макар разговорите по този въпрос да не са стихнали, основните периоди в хилядолетното литературно развитие са очертани: Стара българска литература — от девети век до Паисий; Възрожденска литература — от Паисий до Освобождението; Литературата от Освобождението до края на Първата световна война; Литературата от края на Първата световна война до 9. септември; Литературата в народнодемократична България. Вътре в тези основни периоди бяха установени редица подпериоди, като се изхождаше от характера на литературните произведения, от появата на нови явления в обществения и културния живот, на нови идейно-естетически принципи при художественото отразяване на жизнените явления.

Немалко обсъждания предизвика и въпросът за композицията на литературния материал. От една история на литературата се изисква да разкрие както картината на целокупното литературно развитие, така и да даде възможност на читателя да се запознае с живота и дейността на по-значителните писатели и поети, да се види мястото и значението на всеки един от тях в общото развитие на художествената мисъл. За да се отговори на тези изисквания, бе решено в историята да има два вида глави: обзорни глави за всеки период и подпериод, в които да се очертае обществената, културната и литературната атмосфера, да се разкрие литературният процес, да се характеризират всички онези явления, които дават съдържанието на литературата през това време, да се очертае с най-съществените й черти дейността на всички по-малки или по-големи творци, които определят облика на литературния живот; монографични очеркови глави за по-значителните писатели и поети, които са си извоювали значително място в литературата, внесли са нови идейно-естетически ценности в нея и са допринесли за обогатяването на националната или световната художествена съкровищница. За писателите, на които няма посветени специални глави, ще се говори по-обстойно

или по-накратко в съответните обзорни глави. Тази форма се оказва най-пригодната — при нея се разкрива литературният процес, а заедно с това се проследява цялостно творческият развой на отделния писател и се очертава неговият образ.

С оглед на задачите, които ще има да изпълнява тази първа литературна история, написана от позициите на марксизма-ленинизма, бе решено изложението да има научно-популярен характер, макар че тя ще трябва да бъде изградена върху солидна научно-изследователска основа и да стои на равнището на съвременната литературна наука.

Оживени разисквания предизвика и въпросът за мястото, което трябва да заеме фолклорът в проектираната история, формите, под които той трябва да бъде включен в нея. Като се взеха предвид редица обективни трудности, както и нивото на съвременната ни фолклористика, бе намерено за целесъобразно за сега да не се отделят специални глави за фолклора. Това не значи, разбира се, че за благотворното въздействие на богатата фолклорна традиция върху писатели и поети няма да се говори в съответните обзорни или монографечни глави. Ролята на устното поетическо творчество за развитието на художествената мисъл ще се чувствува в цялото изложение на литературния процес. По-късно ще се напише отделен том за фолклора.

Предлаганият план служи като основа за работа по историята. Той дава само най-обща представа за принципите, на които ще бъде построена историята на българската литература. Определеният обем на отделните глави е само ориентировъчен (печатните страници означават печатни страници голям формат). Точният им размер ще бъде определен при окончателното редактиране на материала.

Макар планът, по който работи авторският колектив да не е разгърнат във вид на тезиси, неговото обнародване ще даде възможност на нашата общественост да направи своите препоръки, за да бъдат взети предвид в по-нататъшната работа върху историята на българската литература.

ЧАСТ I

СТАРА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА

Увод.

а. Общи проблеми на историята на българската литература.

б. Проблеми на развитието на старата българска литература. Периодизация, обем, характер, самобитност, византийско влияние, място в историята на другите славянски литератури — 10 стр.

ДЯЛ I. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ IX—XII ВЕК

Гл. I. Възникване на българската литература.

Обществено-политически условия. Културни традиции. Приемане на християнството. Въпросът за произхода на славянското писмо. Глаголица и кирилица. — 10 стр.

Гл. II. Кирил и Методи — 25 »

Гл. III. Развитие на българската литература през последната четвърт на IX век и през X век.

Състояние и развитие на българска феодална държава. Българската черква и просвета през втората половина на IX век. Подем на българската култура. Образуване на две книжовни школи: Охридска и Преславска. Книжовен език. Връзки с византийската литература; развитие на преводната литература — 10 стр.

Гл. IV. Климент Охридски — 15 „

Гл. V. Константин Преславски — 10 „

Гл. VI. Иоан Екзарх — 10 „

Гл. VII. Цар Симеон — 3 „

Гл. VIII. Черноризец Храбър — 5 „

Гл. IX. Преводна литература — 5 „

Гл. X. Българската литература през XI и XII век.

Византийското робство и българската литература. Книжовни средища. Продължаване на традициите от IX—X век. Нови книжовни произведения — оригинални и преводни. Патриотични тенденции — 10 стр.

Гл. XI. Богомилство и богомилска литература — 20 „

Гл. XII. Презвитер Козма — 10 „

Гл. XIII. Апокрифи — 20 „

Гл. XIV. Разкази и повести — 20 „

Гл. XV. Исторически съчинения — 8 „

ДЯЛ II. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ XIII—XIV ВЕК

Гл. I. Литературният живот през XIII век.

Развитие на феодализма. Феодални размирици и борби. Условия за развитие на литературния живот. Търново като книжовен център. Сборници. Бориловият синодик. Произведения, посветени на български светци и мъченици — 10 стр.

Гл. II. Литературният живот през XIV и началото на XV век.

Обществено-политически подем в живота на българския народ през средата на века. Връзки с византийската литература. Религиозно-философски борби. Исихазъм. Григорий Синаит. Теодосий Търновски. Книжовни средища. Книжовници. Исторически съчинения. Разкази и апокрифи. Съвременници и ученици на Евтимий. Търновска книжовна школа — 18 стр.

Гл. III. Евтимий Търновски — 15 „

Гл. IV. Киприян — 5 „

Гл. V. Григорий Цамблак — 12 „

Гл. VI. Константин Костенечки — 8 „

Гл. VII. Йосиф Бдински — 2 „

ДЯЛ III. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ XV—XVIII ВЕК

Гл. I. Литературният живот през XV век.

Рязко влошаване на условията за книжовна работа. Образуване на нови литературни средища, главно в Западна България. Проникване на патриотични елементи в литературата. Сръбско-български литературни отношения през XV век. Влахо-българската книжнина. Връзки с руската литература — 10 стр.

Гл. II. Владислав Граматик — 8 „

Гл. III. Димитър Кантакузин — 5 „

Гл. IV. Литературният живот през XVI век.

Създаване на софийско книжовно средище. Опити за помохамеданчване на българското население. Отношението на софийските книжовници към това явление. По-значителни софийски книжовници; поп Пейо, Матей Граматик, Пимен и др. Към по-голяма демократизация на литературата. Патриотични елементи в делото на софийските книжовници — 5 стр.

Гл. V. Поп Пейо — 8 „

Гл. VI. Матей Граматик — 8 „

Гл. VII. Литературният живот през XVII—XVIII век.

Нови явления в развитието на литературата — към по-тясно сближаване с живота. Сборници със смесено съдържание. Дамаскини. Делото на Дамаскин Студит Български преводи и преработки на неговото съчинение „Съкровище“. Езикът на дамаскините. Дамаскинари. Разпространение и влияние на дамаскините. Създаване на католишка книжнина. По-значителни нейни представители. Филип Станиславов Летописни разкази и бележки. Методи Драганов — 15 стр

Гл. VIII. Йосиф Брадати — 6 „

Гл. IX. Партений Павлович — 4 „

Гл. X. Заключителна глава. Значение на старата българска литература. Ролята ѝ в развитието на старите славянски литератури — 5 стр

ЧАСТ II

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ВЪЗРАЖДАНЕТО

У в о д.

Проблемите на Възраждането и развитието на литературата.

Същност на Възраждането като социално-икономически и културен процес. Основни моменти в историята на Възраждането. Класи и класови отношения. Просветно движение. Черковна борба. Национално-освободително движение. Развой на литературата. Качествени изменения в съдържанието ѝ. Преход от служебна към самобитна национална българска литература. Периоди на литературата през епохата на Възраждането.

ДЯЛ I. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ДО КРИМСКАТА ВОЙНА ЗАРАЖДАНЕ НА НАЦИОНАЛНА КНИЖНИНА

Гл. I. От средата на XVIII в. до 20-те години на XIX в.

Положението на българския народ в края на XVIII в. Зараждане на национално самосъзнание. Опити за преодоляване на църковно-славянската книжнина и появяване на нова гражданска книжнина. Демократически и патриотически тенденции. Начало на новата българска художествена книжнина. — 20 стр

Гл. II. Паисий — 30 „

Гл. III. Софроний — 30 „

Гл. IV. От двадесетте години на XIX в. до Кримската война.

Нови моменти в обществено-икономическото развитие на страната. Борба за черковна независимост. Оформяне и утвърждаване на българската нация. Просветно движение. Ролята на гръцкото образование. Руско влияние. Делото на Венелин. Въпросът за книжовния език. Началото на периодичния печат. Делото на Фотинов и Бого

ров. Интерес към народното творчество. Началото на новобългарската поезия; първи стихотворци; делото на Найден Геров — 30 стр.
Гл. V. Петър Берон — 10 „
Гл. VI. В. Априлов — 10 „
Гл. VII. Н. Бозвели — 10 „

ДЯЛ II. БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД КРИМСКАТА ВОЙНА УТВЪРЖДАВАНЕ И РАЗЦВЕТ НА ДЕМОКРАТИЧНАТА И РЕВОЛЮЦИОННА ЛИТЕРАТУРА

Гл. I. Подем и нови насоки в литературното развитие през 50-те и 60-те години
Характерни страни на обществено-политическия живот след Кримската война. Изостряне на черковната борба. Подем на национално-революционното движение. Културно движение: читалища, театър, периодичен печат. Утвърждаване на българския книжовен език. Развитие на българската книжнина. Повишен интерес към народното творчество. Влияние на руската литература. Литературни жанрове. Сантиментализъм. Романтизъм. Утвърждаване на реалистичната литература — 30 стр.
Гл. II. Д. Чинтулов — 10 „
Гл. III. Г. С. Раковски — 20 „
Гл. IV. П. Р. Славейков — 60 „
Гл. V. Н. Козлев — 8 „
Гл. VI. Райко Жинзифов — 5 „
Гл. VII. Д. Войников — 10 „
Гл. VIII. В. Друмев — 20 „
Гл. IX. Ил. Р. Блъсков — 15 „
Гл. X. Разцвет на демократично-революционната литература през 70-те години.
Характерни особености на епохата и на национално-освободителната борба; оформяне на революционно-демократичната идеология. Нови моменти в културния живот. Приносът на Каравелов и Ботев за развитието на националната литература. Развитие на литературната критика —Н. Бончев. Начало на дейността на Вазов — 30 стр.
Гл. XI. Л. Каравелов — 80 „
Гл. XII. Хр. Ботев — 80 „
Гл. XIII. Нешо Бончев — 10 „
Гл. XIV. Заключителна глава. Място и значение на българската литература през Възраждането в историята на нашата култура — 5 стр.

ЧАСТ III

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО 9 СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

Увод.
Характер и развитие на българската литература от Освобождението до Девети септември 1944 година.

ДЯЛ I. ОТ ОСВОБОЖДЕНИЕТО ДО КРАЯ НАПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА. РАЗВИТИЕ И РАЗЦВЕТ НА КРИТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Гл. I. Литературата от Освобождението до средата на 90-те години.
Литературата през 80-те години; възпяване на национално-освободителните

борби; критично отношение към буржоазното общество; поява на народничеството в обществения живот и литературата в края на 80-те и началото на 90-те години; заклю-ване на критическия реализъм през първата половина на 90-те години — 40 стр.

Гл. II. Иван Вазов —100 „
Гл. III. Константин Величков — 15 „
Гл. IV. Захари Стоянов — 20 „
Гл. V. Цани Гинчев — 10 „
Гл. VI. Т. Г. Влайков. — 20 „
Гл. VII. Алеко Константинов — 40 „
Гл. VIII. Литературата от средата на 90-те години до края на Първата световна война.

Разгръщане на критическия реализъм. Възникване на пролетарско-революционната литература. Тенденции към нови форми на реализма. Индивидуализъм; списание „Мисъл"; критичната дейност на д-р Кръстев. Символизъм. Борба против упадъчните течения и отстояване на реалистичната линия в литературата — 70 стр.

Гл. IX. Стоян Михайловски — 25 „
Гл. X. Антон Страшимиров — 35 „
Гл. XI. Михалаки Георгиев — 20 „
Гл. XII. Цанко Церковски — 15 „
Гл. XIII. Пенчо Славейков — 60 „
Гл. XIV. Петко Тодоров — 20 „
Гл. XV. Пейо Яворов — 60 „
Гл. XVI. Кирил Христов — 25 „
Гл. XVII. Димитър Благоев — 25 „
Гл. XVIII. Димитър Полянов — 20 „
Гл. XIX. Георги Кирков — 15 „
Гл. XX. Иван Д. Шишманов — 15 „
Гл. XXI. Елин Пелин — 60 „
Гл. XXII. Г. П. Стаматов — 30 „
Гл. XXIII. Поети-символисти: Т. Траянов, Н. Лилиев и др. — 15 „
Гл. XXIV. Димчо Дебелянов — 20 „
Гл. XXV. Христо Ясенов — 15 „
Гл. XXVI. Литературата през годините на Балканската и Първата световна война — 15 „

Гл. XXVII. Характер, развитие и представители на детско-юношеската литература през този период — 25 „

IV

ДЯЛ II. ОТ КРАЯ НА ПЪРВАТА СВЕТОВНА ВОЙНА ДО 9 СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

Възникване и развитие на социалистическия реализъм в българската литература. Състояние на критическия реализъм.

Гл. I. Литературата след Първата световна война до края на 20-те години. Характер на литературата след Първата световна война. Значение и влияние на Октомврийската революция. Идейно преустройство на някои писатели. Кризата в буржоазната литература. Литературата след Септемврийското въстание от 1923 г. Септемврийска поезия. Антон Страшимиров в периода на „Ведрина" — 35 стр.
Гл. II. Христо Смирненски — 50 „
Гл. III. Гео Милев — 20 „
Гл. IV. Състояние на критическия реализъм. Нови тенденции. Критика на

града и на отношенията в селото. Понижаване на критичната линия у някои автори — 15 стр.
Гл. V. Йордан Йовков — 40 „
Гл. VI. Емануил Попдимитров — 10 „
Гл. VII. Елисавета Багряна — 20 „
Гл. VIII. Ст. Л. Костов — 10 „
Гл. IX. Светослав Минков — 10 „
Гл. X. Стоян Загорчинов — 10 „
Гл. XI. Асен Разцветников — 10 „
Гл. XII. Никола Фурнаджиев — 10 „
Гл. XIII. Ангел Каралийчев — 10 „
Гл. XIV. Литературата през 30-те години и началото на 40-те години. Нов подем на революционното движение и на социалистическо-реалистическата литература. Обединяване на прогресивните писатели. Създаване на антифашистки литературен фронт. Групиране около писателите социалистически реалисти — 70 стр.
Гл. XV. Георги Бакалов — 25 „
Гл. XVI. Тодор Павлов — 30 „
Гл. XVII. Георги Караславов — 30 „
Гл. XVIII. Христо Радевски — 15 „
Гл. XIX. Николай Хрелков — 7 „
Гл. XX. Крум Велков — 8 „
Гл. XXI. Младен Исаев — 10 „
Гл. XXII. Людмил Стоянов — 30 „
Гл. XXIII. Орлин Василев — 25 „
Гл. XXIV. Гьончо Белев — 10 „
Гл. XXV. Ламар — 10 „
Гл. XXVI. Състояние на детско-юношеската литература — 25 „

ЧАСТ IV

ЛИТЕРАТУРАТА СЛЕД НАРОДНАТА ПОБЕДА НА 9. IX. 1944 Г.

Гл. I. Нов исторически етап в развоя на народа ни. Обединяване на литературата в единна национална литература на основата на социалистическия реализъм. Развитие и състояние на отделните жанрове. Литературната критика — 60 стр.
Гл. II. Стоян Ц. Даскалов — 15 „
Гл. III. Емилиян Станев — 10 „
Гл. IV. Веселин Андреев — 10 „
Гл. V. Димитър Димов — 15 „
Гл. VI. Павел Вежинов — 10 „
Гл. VII. Андрей Гуляшки — 10 „
Гл. VIII. Димитър Талев — 20 „
Гл. IX. Камен Зидаров — 10 „
Гл. X. Детската литература след 9. IX. 1944 година — 20 „
Гл. XI. Насоки и развитие на съвременната литература. Най-младата смяна в литературата. Изводи. — 15 стр.

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