ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

5

ГОДИНА ЧЕТВЪРТА 1960 НОЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. IV

КН. 5

1960

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

50 години от смъртта на Л. Н. Толстой

Людмил Стоянов — Живот — епопея 3

Георги Караславов — Първа „среща“ с Лев Толстой 7

Димитър Талев — Лев Толстой в моята памет 10

Димитър Димов — Толстой и нашата съвременност 13

*

Дмитрий Ф. Марков — Реализмът и романтизмът в българската литература от края на XIX и началото на XX век 16

Манон Драгостинова — Историчност и реализъм 47

Любен Георгиев — Поет на селската несрета 55

МАТЕРИАЛИ И ДОКУМЕНТИ

Георги М. Марков — Димчо Дебелянов в три статии 95

Дочо Леков — Неизвестни страници из архивното наследство на Любен Каравелов 103

ПРЕГЛЕД

Борис Делчев — „Срещи и разговори с Йордан Йовков“ 115

Свобода Бъчварова — Радостно явление в театралната критика 119

Васил Попов — Мисли по повод на един роман 123

Л. Воробьов — По повод критиката на Л. Ерихонов 127

* * * — Николай Лилиев

964

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ Библиотека

СОДЕРЖАНИЕ

50 лет со дня смерти Л. Н. Толстого

Людмил Стоянов — Жизнь — эпопея 3
Георги Караславов — Первая „встреча“ с Львом Толстым 7
Димитр Талев — Лев Толстой в моей памяти 10
Димитр Димов — Толстой и наша современность

*

Дмитрий Ф. Марков — Реализм и романтизм в болгарской литературе конца XIX — начала XX века 16
Манон Драгостинова — Историчность и реализм 47
Любен Георгиев — Поэт селской несреты 55

МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ

Георги М. Марков — Димчо Дебелянов в трех статьях 95
Дочо Леков — Неизвестные страницы архивного наследства Любена Каравелова 103

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Борис Делчев — „Встречи и разговоры с Йорданом Йовковым“ 115
Свобода Бачварова — Радостное явление в театральной критике 119
Васил Попов — Размышления по поводу одного романа 123
Леонид Воробьев — По поводу критики Л. Ерихонова 127

* * * — Николай Лилиев

SOMMAIRE

50 ans de la mort de L. N. Tolstoï

Lioudmil Stoyanov — Une vie — épopée 3
Chéorghi Karaslavov — Première „rencontre“ avec Léon Tolstoï 7
Dimitar Talev — Léon Tolstoï dans mon souvenir 10
Dimitar Dimov — Tolstoï et notre époque contemporaine

*

Dimitri F. Markov — Le réalisme et le romantisme dans la litérature bulgare de la fin du XIX-e siècle et du dèbut du XX-e siècle 16
Manon Dragostinova — Hisroricité et réalisme 47
Lioubène Cheorgiev — Un poète de le misère paysanne 53

MATÈRIAUX ET DOCUMENTS

Chéorghi M. Markov — Dimtcho Débélianov dans trois articles 95
Dotsho Lekov — Dans les Archives de Lioubène Karavélov 103

REVUE

Boris Deltchev — „Rencontres et conversations avec Yordan Yovkov“ 115
Svoboda Batchvarova — Un fait réjouissant dans la critique théâtrale 119
Vassil Popov — Réflexions à propos d'un roman 123
L. Vorobiov — A propos de la critique de L. Erikhonov 127

* * * — Nicolaj Liliev

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 № 913
Тираж 5000

Формат: 72/100/16

Дадена за печат на 1. X. 1960
Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

ЖИВОТ — ЕПОПЕЯ

Преди петдесет години, в деня на смъртта на Лев Толстой, аз написах статия, която определяше моето отношение и преклонение пред живота и делото на великия писател. И тогава, както и днес, Толстой е за мене поет и художник, велик изобразител на човешката душа, тълкувател на събитията и историята, тънък описвач на природата. Неговите романи от онова време, се казва в статията, „са епопеи, също тъй безсмъртни, както поемите на слепия Теосец".

В творчеството на Толстой от начало до край виждаме една „велика любеща душа, която се топи от мъка за страданията на бедния земен жител — онеправдания човек". В статията се казва:

„Един утешител имаше човешкият род — това бе Толстой. С неговата смърт като че се събори някаква стара висока планина, която ни пазеше от студените ветрове и снежни бури на епохата".

Когато четем романите, повестите, разказите на Толстой, имаме чувството, че под нас бушува бурният океан на живота, който той обуздава като някакъв всесилен магесник.

През целия си дълъг живот Толстой се бори за истината, която другите потулват, против власт, обществено мнение, черковен фанатизъм, царизъм, тъй че истината, която той разкрива, се оказва по-силна от всичко.

Въпросите за изкуството владееха мислите на Толстой от ранните до последните години на живота му. Той отхвърляше идеята за изкуството като метафизична игра на красотата, тайнствено божествено откровение и вдъхновение, като средство за наслада — той смяташе изкуството път за сближението на хората, на човечеството, обединявайки човешките души в общи чувства и стремежи.

Такъв правилен възглед върху задачите на изкуството — да бъде то фактор за духовното общуване на човешките общества — ние и днес поставяме като основна негова задача. Толстой свързва идеята за изкуството с проблема на народа, придава му дълбок обществен характер. Любовта му към народа (към „простия руски народ") имаше двояка насоченост — социална и религиозна с превес на социалната идея. Двояко бе също отношението на Толстой към моралните и художествените проблеми, с които той непрестанно гореше. В това противоречие винаги побеждаваше художественият принцип.

Толстой говори неведнъж кое е „добро" и кое „лошо" изкуство. Той винаги се стреми да синтезира и да обобщава. Той казва: „За да може произведението на изкуството да бъде съвършено, трябва т о в а, което

говори художникът, да бъде напълно ново и важно за всички хора, да бъде изразено напълно красиво и сам художникът да говори от вътрешна необходимост и затова да говори напълно правдиво". За Тургенев той казва: „Главното у него е неговата правдивост".

Чувството за правда лежи дълбоко в народното съзнание и може би Толстой го бе почерпил от мъдростта на тружениците на земята, от техния опит в страданието, от насилието на помешчиците, бедността и естествения протест на народа в разкази, приказки, пословици, частушки, като непреодолим, категоричен нравствен проблем за човека. Толстой възприе този проблем като основна задача на своя живот. Правдивостта, правдата стана за него ръководно начало на мислите и постъпките му.

Толстой смяташе като дълбоко очистително и поучително за писателя да може той да се гмурне в народното море, за да изплува от там възроден. И казва за себе си: „Аз се надявам".

Какво да кажем за Толстой като творец, за огромния му талант да анализира материала, с който работи? Тук се сблъскваме с такава непоколебима воля за преодоляване на трудностите и за достигане на съвършенството, каквото често проявява самата природа в създаването на неизразимо хубави картини. „Не знам дали е хубаво или лошо — твърде внимателно съм зает с „Възкресение". Надявам се да кажа много важни неща. Затова и тъй се увличам. Струва ми се понякога, че във „Възкресение" ще дам нещо много хубаво, нужно, а понякога, че се предавам на своята страст." Подобни изповеди има множество в записките и писмата на Толстой и те говорят за голямата му грижа да бъде правдив, точен и честен, да не допусне нищо против живота и против човека.

Негово основно правило за работата на художника, на писателя за изграждането на художественото произведение си остава, както мрежата за рибаря, познаването на обстановката, на законите на живота, на човешката душа. „Колкото и да е банално да се казва, но във всичко в живота, особено в изкуството, е нужно само едно отрицателно качество — да не се лъже. В изкуството лъжата унищожава цялата връзка между явленията, всичко се разсипва на прах."

Няма въпрос на творческата практика, по който Толстой да не е мислил и да не се е изказвал. Въпросите за езика, за художествения образ, за типизацията на характерите — за всичко размисля той, всичко анализира, при което се откриват огромните му знания за живота, разнообразните му наблюдения, живото му и дейно участие към успехите и слабостите на руската литература и на руските писатели. В разговор с Горки той говори открито за недостатъците в езика на автора на „Баба Изергил", „Детство", „Страсти-мордасти". Критиката на Толстой в случая е приятелска и все пак твърде субективна. „Вие се разпореждате неумело с думите" — казва той. „Всички ваши мужици говорят твърде умно. В живота те говорят глупаво, неразбрано — не можеш разбра изведнъж какво иска да каже. Това става нарочно — под глупостта на думите у тях е скрито желанието да дадат на другия да се изкаже".

„Всеки голям художник трябва да създава и свои форми" — казва Толстой. Колкото съдържанието на художествените произведения може да бъде разнообразно, същото може да се каже и за тяхната форма. Форма и съдържание, според него, се уравновесяват в процеса на творчеството, в зависимост от съотношението на тия два елемента, както от триъгълната

линийка на майстора-зидар зависи стройността и устойчивостта на здание-то.

Отношението на Толстой към поезията е внимателно и тънко. Той, който е дал такива с нищо несравними поетически описания на природата, познава и обича руската поезия до самозабрава. Той високо цени Пушкин — връх на поезията — Тютчев, Фет, но се отнася отрицателно към стиховете на Балмонт, Протопопов като неинтересни, че и неприятни. „Изобщо аз смятам — казва Толстой, — че словото, което служи като израз на мисълта, на истината, като проява на духа, е такова важно нещо, че да се смесват с него съображения за размера, ритъма и римата, и за тях да жертвуваш ясността и простотата, е кощунство и такава неразумна постъпка, както би постъпил орачът, който, закрачил след плуга, би правил танцувални, па нарушавайки така линията и правилността на браздата".

Макар че аз съм се увличал от творенията на Толстой от най-ранни години, чел съм ги и съм ги препрочитал, не съм могъл да изчерпя тяхната широта и дълбочина. Тяхното съдържание е огромно. Те обхващат почти цял век на живота и историята на руския народ, почти цял век непрекъсната борба с тъмнината на царизма и черквата, с противоречията и глупостите на европейския и американския живот, за да израсне той, техният безсмъртен автор, до положението на духовен водител, на идеен страж на века.

Няма никакво съмнение, че само такъв дух, който съчетава в себе си неизтребимото оръжие на истината и непоколебима воля да се бори за нея, въпреки всички и всякакви противодействия от човешкото неустройство и невежество, може да победи. Неуспехите също го съпътстват, той ги смята за естествен резултат на свои неправилни действия. Като войник—войник на правдата — разбит на една позиция, той се оттегля на друга и продължава да „стреля".

Затова аз посрещнах известието за смъртта на Толстой с чувство на непоправима загуба. „Цялото човечество е в траур — писах аз тогава — и всички вече виждат, че са изгубили един свой верен упътвач в живота, един човек, пред титанските сили на когото би се смаяла самата природа, ако тя имаше разум."

Времето не прибави и не отне нищо от величието на човека, твореца, мислителя, от неговото дълбоко влияние върху всички напредничави умове в целия свят. Напротив. Неотдавна, в дебрите на Родопа, дето е живял и пял митическият Орфей, видях необикновена картина: на висок хълм, над дълбока пропаст бяха израснали стройни борове, заболи иглени върхове в небето. Но един бор е започнал да расте дълбоко в пропастта, стигнал перваза на хълма, продължил още нагоре в небето, като надминал и боровете от височината. . . Не така ли, мислех си, Лев Николаевич Толстой възлезе от недрата на народния живот, за да стигне до мъдростта и гения на народа?

В Ясна Поляна, дето се случих преди три години, стана ми ясно величието на Толстой сред безкрайния кръгозор с дълги пояси равни гори, по-нататък с черковни кубета и голям завод с димящи комини.

Спокойното руско лято разливаше над тази безкрайност своя упоен дъх и ти неволно виждаш как бавно крачи из това поле човекът, който създаде незаменими творби и изпълни с името си цяла епоха.

Тринайсет години Толстой работи в приземна стая на долния етаж, бивш склад или кухня, дето на тавана още висят куки за окачване на про-

дукти. . . Тук той е написал „Възкресение“ и други свои произведения, укривайки се от многото посетители и почитатели. В горните салони е приемал гости и е слушал концерти.

Като Мека за мюсюлманите Ясна Поляна е била кът за успокоение на угнетени души в стария свят, който им е навявал надежда за по-добър и разумен живот. Затова, когато настъпи трогателният край на Толстой, след бягството му в Остинската пустиня и болестта му в малката железопътна станция Остапово, събитието порази целия цивилизован свят от изток до запад.

Привечер тръгнахме за гроба. През белите брези се провираха златистите лъчи на слънцето, в алеите цъфтяха първите есенни минзухари. Пътеката извива дълго в гората и дори ви обзема нетърпение, когато водачът се спира и казва „Ето гроба!“

Гробът също поразява с простота и скромност. Покрит е с папратови клонки, без каквито и да е символи. Малката полянка с тихите едва трептящи листа ревниво пазят вечния му сън.

☆

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

ПЪРВА „СРЕЩА“ С ЛЕВ ТОЛСТОЙ

В разгара на Първата световна война, вече дванадесетгодишен, аз за пръв път вкусих от страшната и неутолима магия на художествената литература. Всичко, което беше останало от чичо ми, току-що завършил гимназия и мобилизиран в школата за запасни офицери, аз го открих, прочетох го и го препрочетох. То не беше много, но беше подбрано. И тъкмо това може би ме спаси от увлечения по разни криминални и пошли книжлета, каквито мои съученици четяха.

Един ден ми потрябва нещо, предположих, че то е бутнато някъде във високата полица на стаята, в която живеехме. Сложих стол, покачих се и надзърнах. На полицата не намерих онова, което търсех, но открих две книги, оставени вероятно от чичо ми. За мене тази „находка“ беше по-интересна и по-скъпа от всичко друго. Свалих двете книги и ги отупах внимателно от праха. Най-напред се залових за по-дебелата книга — тя беше с тъмни корици и заглавието едва се четеше. Това беше някаква драматизация на „Ана Каренина“, преведена на български. За пръв път в живота си попаднах на драматическо произведение. Театър не бях виждал, театрално представление не бях гледал. За мене беше малко чудновато, дето в тази книга не се разказваше за хората, както се разказваше в романите и повестите, които бях прочел вече, а самите герои разговаряха помежду си. Прочетох с голямо напрежение тази драматизация на „Ана Каренина“, но аз нито можах да я проумея както трябва, нито пък тази изразна форма ме увлече и задоволи.

Другата книжка, която „открих“ на полицата, беше мъничка, тъничка, с бледи корици. Заглавието беше най-обикновено, незаинтригуващо заглавие — „Корней Василиев“. Собственото име на героя, за когото вероятно се разказваше в тази книжка, не беше българско. Но защо Василиев, а не Василев? Това „изопачаване“ на презимето ме поозадачи, но аз зачетох книжката. Зачетох я с известно съмнение, с някакво недоверие. Но още от първите странички разказът ме грабна, аз потънах в семейните недоразумения на героя, съчувствувах му от сърце, обикнах го. И как всичко беше разказано просто, непричудено, правдиво. Именно — правдиво. Наистина, този бит ми беше далечен и непознат, но в душевните черти на героите аз открих нещо сходно с редица хора, които бяха мои съселяни, които познавах. Върху това сходство на характерите аз мислих доста. И се чудех — някакви далечни хора, в някаква непозната страна, а колко много приличат те на мои съселяни и съселянки, които всеки ден срещам. И на мене ми се стори, че срещам не героите от малката книжка, а че срещам близки, познати.

Тогава аз още много малко се интересувах от авторите на книгите. И поради това не обърнах внимание, че и двете книги са написани от Лев Толстой.

Книгите, които по онова време ми харесваха, аз давах на своите другари. Много ми се искаше да споделя вълненията и радостите си от прочетеното. И поради това още същия ден дадох „Корней Василиев" на най-близкия си другар. Книжката тръгна от ръка на ръка. Донякъде я следих, но по едно време я изгубих. У кого попадна, кой я изгуби, не разбрах. И тъй като обичах да чета и да препрочитам хубавите книги, много често си спомнях за нея. Препрочитах аз хубавите книги не само защото наново исках да изпитам дълбоката наслада от четенето, но още и за това, че при всяко ново четене в книгите откривах по нещо „пропуснато", „незабелязано", „непроумяно". И на мене все ми се струваше, че при първото четене не съм достатъчно „внимателен". Тъгувах за „Корней Василиев", търсех малката книжка с бледите корици.

През следващите две-три години проумях много работи, които преди това не ми бяха известни. Най-напред аз разбрах какво значи автор и кой е Лев Толстой. Започнах да уча руски език и да чета в оригинал някои от произведенията на руските класици. Дори се опитах да преведа нещо от Короленко. Знаех вече биографията на Лев Толстой, търсех и четях жадно всичко, което ми попаднеше от него. Като гълтах с неизразим интерес неговите разкази, започнах да се догаждам — дали пък „Корней Василиев" не е от Толстой?

Последния клас на гимназията реших да изкарам в Казанлък, в долината на розите. Още с пристигането си в този интересен и извънредно културен градец аз прерових всички рафтове на местните книжарници. Като премятах прашните, изостанали от много години книги, едва не извиках от радостна изненада — намерих екземпляр от отделното издание на „Корней Василиев". Същият малък формат, същата лоша хартия, същите бледи корици. И същото просто заглавие, с най-обикновени заглавни букви. Сега вече бях „опитен" — най-напред потърсих автора. Значи, не съм се излъгал. Така дълбоко, просто, правдиво, заразително, интересно и поучително и за юношата, и за младежа, и за възрастния може да пише само Лев Толстой!

Такава беше моята първа „среща" с Толстой, така аз, просто селянче от затънтен край на Южна България, се „запознах" с него в жестоките и безпросветени години на Първата световна война.

Така, с прочитането на „Корней Василиев", на някои от кавказките повести и разкази на Толстой, той ми стана „близък", „свой". Но минаха години. Аз се запознах с „Война и мир", „Ана Каренина", „Възкресение"... И се уплаших. Уплаших се от могъщия гений на този писател, от неговата поразителна смелост да навлиза до дъното на човешката душа, да сочи недъзите с погледа на велик сърцевед-художник. Като прочетох „Война и мир", „Ана Каренина", „Възкресение", аз открих един нов Толстой — извисен, велик, недосегаем. И в моето съзнание той и досега като че е отделен от оня Толстой, когото за пръв път „видях" — авторът на „Корней Василиев", на „Кавказки пленник", на „Изсичане на гората"... Когато някога, в младини, прочетох за пръв път „Изсичане на гората", аз се спрях на един дребен на глед случай, на един незначителен епизод, който може би не на всички прави впечатление — случаят с раняването на Веленчук. В предсмъртния си час, този обикновен руски човек, този

обикновен солдатин, казва, че в ботуша му има три монети и петнадесет копейки. И той поръчва — шиел шинел на поручик Сулимовски, за монета и половина купил копчета, петдесет копейки били в раницата при копчетата — да ги върнат на поручика.

За мене този силен и честен Веленчук стана синоним на руския човек, на руския войник — с ония добродетели, за които и Толстой, и другите руски писатели-класици са разказали с такава топлота, правдивост и преклонение.

Тези веленчуковци извършиха Великата октомвирйска социалистическа революция, те укрепиха съветската власт, те разгромиха хитлерофашистките пълчища, те изградиха социализма, те изграждат сега комунистическото общество. . . Един от тези веленчуковци сега се готви да полети в стратосферата — за слава и радост на човечеството, което се бори за мир.

☆

ДИМИТЪР ТАЛЕВ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ В МОЯТА ПАМЕТ

Първите писателски имена, които съм запомнил още от най-ранна възраст, са имената на Иван Вазов, Пенчо Славейков и Лев Николаевич Толстой. Би трябвало, от чувство за справедливост, да спомена тук и Майн Рид, макар той да стои на определено място в паметта ми, също и в сърцето ми, дето е запазена за него топла благодарност. Обичта ми към П. Славейков започва със стихотвоението му „Цар Самуил“, но още повече с моята първа и последна среща лично с него в двора на църквата в родния ми град в Македония през месец септември 1908 година, когато аз бях тъкмо на десет години.

На особено място и в паметта, и в сърцето ми стои Лев Толстой. Не си спомням точно кое от неговите произведения съм прочел най-напред и още като дете там, в родния ми град, но то беше или „Казаци“ или „Хаджи Мурад“, а може би и двете по едно и също време. Ведно с моето детско непосредствено възхищение, с едно дълбоко чувство на душевно задоволство, на яснота и пълнота, спомням си, че още тогава, с детската си наивност, почувствувах желание да стана писател като Лев Толстой. И дори, с момчешката си самонадеяност, аз не се сдържах и доверих това свое желание на най-близките си другари. На тая ранна възраст ние искаме да приличаме на тия, от които се възхищаваме най-много и които най-много обичаме. И, когато не сме се излъгали в своята обич, тия наши чувства остават непроменени през всичките ни възрасти.

В тия няколко страници за Лев Николаевич Толстой аз ще изложа най-значителното от онова, което стои постоянно и е останало завинаги в моето съзнание, в моята памет за великия писател на руската земя; ще обрисувам с две-три черти писателския му образ, такъв, каквато се изправя пред погледа ми винаги, когато споменавам неговото име. Пишейки тия редове, аз няма да се задържам върху никакви уточнявания, нито ще посегна за някаква справка. Ще добавя тук, че неотдавна ходих в Толстоевия музей в Москва, в неговия московски дом, както и в Ясна Поляна, и тия вълнуващи посещения заякчиха още повече връзката, която си бях създал с великия човек, направиха я по-реална, бих казал — по-видима.

По-късно, когато младежкото ми удивление от майсторството на Лев Толстой трябваше да отстъпи място на една трезва преценка, на една професионална заинтересованост, аз установих, че това, което прави писателското му дело така внушително, така убедително и въздействуващо, то е преди всичко неговата изключителна почтеност. Читателят знае, че Лев Толстой никога няма да го излъже, няма да го излъже и подмами дори и със своите заблуждения, със своите грешки. Видими, ясни са и неговите заблуждения и грешките му, както всяко нещо у него.

Някъде той казва, че авторът трябва да се погрижи още самото начало на книгата му да привлече читателя. Едно такова макар и умишлено „нагласяване“ в никой случай не би могло да се вземе у него като хитроумна уловка, а е гостолюбиво разтваряне на вратата към истинското съдържание на книгата. С първите няколко реда, както например в „Ана Каренина“, Толстой загатва за съдържанието на книгата и това е всъщност приветлива подкана към читателя. Хитроумието е съвсем чуждо на писателската природа на Лев Толстой, а към хитроумие и разни професионални ловкости прибягват дори писатели като Достоевски. Искам да кажа, че професионалната ловкост не е чужда и на най-голямото изкуство, но толстоевската почтеност е все пак за предпочитане.

Лев Толстой е строго, фанатично почтен към героите си, към събитията, за които ни разказва, към всяко нещо, до което се докосва при изграждането на всяко свое произведение. С тая своя често и педантична честност той може да дотегне понякога или дори да предизвика недоволство и, още повече, да стигне до явно погрешни твърдения (преценката му за Шекспир, „Крайцерова соната“), но читателят и в такива случаи е сигурен, че Лев Толстой винаги вярва искрено това, което твърди, че тъкмо така вижда със собствените си очи туй, което иска да ни покаже. Така той печели доверието на читателя, а с това всяка дума у него придобива най-голяма сила — по-голяма от тая, до която може да стигне и най-ловкият майстор в кое да е изкуство. Писател, който не може да внуши доверие или предизвиква подозрение, сам хвърля върху делото си нездрава сянка, насища го с нездрав дъх. Или го прави забавно, увлекателно, ала не и войнствуващо, подтикващо, водещо.

Творчеството на Лев Толстой има още един рядък и много ценен белег — това е яснотата в него или, бих казал, чистата светлина в него. В творчеството на Толстой няма никакви неясноти и мъглявини, никакви примамващи или измамни загатвания, недоизказвания или полусветлини и полусенки, които у много други автори са любими изобразителни средства, макар и не винаги сполучливи и уместни. Лев Толстой вижда света и людете ясно, със силни, здрави очи, така и ги предава в книгите си. Той има необикновено остро зрение, но тази яснота във всички негови творения е напълно свойствена за него и е в пряка връзка с творческата му почтеност. Като става дума за яснота и ясно виждане и за да изразя още по-точно мисълта си, ще спомена тук и М. Шолохов за неговото удивително зрение — той вижда и ни показва едва ли не и всяка тревичка в неговата родна необятна степ.

Много от схващанията на Лев Толстой аз не споделям. Открай време съм си мислил, че в неговото верую по отношение на човека, на живота, на жизнената правда и в цялата негова нравствена философия има нещо твърде умозрително, кабинетно, нещо, което е в ясно несъответствие с човешката природа. В известен смисъл и в известни случаи нравствените му схващания са в пълно противоречие и с неговата собствена творческа природа. Ние чувствуваме неговата изключителна мощ като художник най-много там, дето престава да бъде морализитор и проповедник.

Ала и в тоя случай ние чувствуваме силата на един необикновен човешки дух или може би възраждащата, животворна топлина на едно човешко сърце. Неговата мисъл за непротивене на злото може да ни е съвсем чужда, но ние не можем да не се възхитим, да не се поучим, да не се насърчим от непоколебимата му вяра и увереност, от неговата смелост

и настойчивост, от апостолската пламенност, с която е пропита всяка дума на неговата проповед. Ние не можем да приемем неговата вяра, но от него можем да се научим как трябва да се вярва и как да се защитава една вяра.

Мислил съм си и за основния стимул в творчеството на Лев Толстой. У всеки творец има един или няколко основни стимула, които го подтикват към труд и по тоя начин съживяват, превръщат в живо дело всичките му творчески заложби и склонности. Надарените с една или друга способност люде са много повече, отколкото са творците, създателите на ценности. Дарбата се превръща в дело само когато надареният има достатъчно творческа воля, за да се въоръжи с необходимата подготовка, а също и може би още повече, когато гори в сърцето му някаква жива сила, която го стимулира за работа. Познавам омайни разказвачи, които не са написали нито два реда и не само защото нямат необходимата подготовка, но защото им липсва преди всичко стимул за творческа дейност и те си остават само приятни, сладкодумни събеседници. Могъщ, дълбок стимул към дейност е особено нужен за воюващия творец. Такъв стимул у Лев Толстой е неговата любов към човека.

Любовта към човека у Толстой е не само основен стимул, но и господствуващо чувство, с което е проникнато цялото негово творчество. Със своего рода обич той се отнася дори и към отрицателните си герои или, по-точно, обичта му тук е всъщност силно желание за справедливост, колкото иначе да са строги неговите присъди. Особено топла е неговата любов към простия, към обикновения човек. Равна по сила на тая любов е само любовта му към неговата родна руска земя, а това именно го прави така дълбоко и преди всичко друго русин и руски писател.

Ще завърша бележките си с две думи за най-голямата полза, която съм имал като писател от Лев Толстой, доколкото съм бил в състояние да се поуча от великия учител и майстор на художественото слово. Отнася се до детайла, до необходимата, характерната подробност, до живите елементи, с които се изгражда цялостният образ, цялостната картина и цялостният разказ (разказ, повест, роман). Мога да кажа, че тъкмо у Толстой аз усетих и познах голямото значение на детайла и колко трудно е да се открие и подбере най-подходящият, най-нужният детайл. И в тоя случай майсторството на безсмъртния руски писател е изключително. Това се чувствува особено ясно, когато се опитаме да разнищим, да анализираме която и да е негова картина или образ до малките подробности, от които са съставени. Тогава ще видим как умело са подбрани те, колко необходими, колко живи са те и защо е така изразително и внушително цялото, което съставят. Толстой описва по такъв начин, че описаното от него изпъква, оживява с всичките си страни и белези, дори да речем и със свойствената си миризма. Тая изразителност и яркост се дължи до голяма степен на умело подбраните и най-характерните подробности, от които е съставено цялото. В тая посока Толстой често прибягва и до друг един свой похват — повторението, припомнянето на важната, необходимата подробност, на характерния белег. За вживяващия се, бдителен и задълбочен читател тия повторения и припомняния понякога са може би и досадни, ала за недостатъчно внимателния читател, каквито са повечето читатели, те са нужни и са едно полезно улеснение. Ето и с тая своя грижа за читателя, а това е още повече грижа за произведението — да бъде то възприето с пълната му сила, и с тая своя грижа Лев Николаевич Толстой се разкрива като творец и писател — велик и в най-малкото свое дело.

☆

ДИМИТЪР ДИМОВ

ТОЛСТОЙ И НАШАТА СЪВРЕМЕННОСТ

Когато човек помисли за Толстой и за незаличимата следа, която оставят в душата на читателя неговите произведения, усеща поразен както величествения обхват на творчеството му, така и жизнената правда, отразена в него. Ние можем да прочетем произведенията на революционните демократи, да проучим търпеливо исторически трактати, да вникнем в подтекстовете на пожълтели архиви от деветнадесетия век и най-сетне, с опита на съвременността и знанията на историческия материализъм, да разберем и смисъла на всички тогавашни събития, но вълнуваща и убеждаваща сърцето представа за драматичните човешки конфликти в необятната руска земя и нейния народ от предреволюционната епоха можем да добием само след като прочетем многохилядните страници от Толстой.

Обективни закономерности управляват неумолимо хода на общественото развитие. Но едва ли можем да отречем, че нравствените качества в един народ, създадени от историческите условия и традициите му в борбата за свобода, ускоряват или забавят действието на тези закономерности. Толстой, стигайки до оня висш синтез между интелектуалното и емоционалното отношение към действителността, от който се ражда изкуството на реализма, успява да отрази с ненадминато художествено майсторство жизнения устрем и дълбоките противоречия в руския народ през деветнадесетия век. А именно с този устрем и с преодоляните вече социални противоречия, с опита си от борбата срещу безброй нашественици и с революционните си традиции днес руският народ утвърждава живота и води напред цялото човечество, зачитайки правата и качествата на всички останали народи. Оттук произлиза не само отдавна изтъкваното общочовешко значение на Толстой като художник и нравствена личност, но и неговото съвсем конкретно съвременно значение в днешния порив на народите към освобождаване от духовното и икономическото робство, към мир и социализъм.

Толстой ни показва с великолепните и пестеливи средства на своя художествен реализъм руския народ такъв, какъвто е — суров, оптимичстичен и непобедим в своята огромна материална и духовна мощ; един народ, който запазва нравствено равновесие и увереност в победата си дори в моменти на най-тежки национални кризи, който не парадира със своите добродетели и не заема никога позата на месианско величие. Какво от това, че Толстой не можа да стигне с мисълта си до истинските закономерности, които управляват света, че във философските му изводи има противоречия и че към заника на живота си, в естествения упадък на творческите си сили, той излезе пред света с уродливата проповед да не се

противим на злото? Важнот е, че Толстой, чрез колосалния обхват на своята художествена интуиция, стигна до обществените и нравствени необходимости, които марксизмът сочеше по пътя на мисълта преди него и които днес лежат в програмата на социалистическия свят и на цялото прогресивно човечество. А тези необходимости са утвърждаването на живота и ролята на народа в общественото развитие, освобождението на човека от робството на мракобесието и експлоатацията, признаването на войната за върховна безсмислица в живота на народите.

Прочетете само сто страници от кой да е том на „Война и мир" и вие ще почувствувате величествения патос на живота, който подобно на могъща и пълноводна река носи индивидуалните съдби напред към нещо светло и хармонично, оставяйки зад себе си мъката, причинена от нравственото нищожество, злото, смъртта и разрушенията. А тази могъща река е животът на народа, който твори историческите събития. Наполеон, Александър I — това са само етикетчета, които историята залепва върху събитията. Купчината от пълководци — бездарни или талантливи — са само фантазьори, които си въобразяват, че решават изхода на сраженията. Най-разумно постъпва Кутузов, като се противопоставя на всяко решение, което идва от императорския щаб. В това пресилено, на места почти гротестно подценяване на историческата личност, може би трябва да виждаме похвата на художника, който иска да изтъкне чрез силата на контраста решаващото значение на народната енергия. Войната е безсмислица и нещастие, когато се води за интересите на императорите и властниците около тях. Но войната се превръща във върховно право на народа, когато последният иска да запази свободата си или да изгони завоевателите. А да предадеш със средствата на художественния реализъм човешката драма през войната не е ли равносилно да се противопоставиш с всички сили срещу ония, които я предизвикват?

Моето поколение познаваше Толстой преди всичко като велик художник и много по-малко като моралист и проповедник. Онази част от нас, която по различни причини не подозираше или не бе вникнала достатъчно в закономерностите на общественото развитие, подценяваше етическата страна в творчеството на великия писател. Ние се учудвахме на отношението на Толстой към Шекспир, а „Крайцерова соната" ни се струваше като мъмрене от сърдит наставник. Всъщност, ние не разбирахме достатъчно дълбочината, с която този нравствен колос посочваше и анализираше язвите на капиталистическото общество, гневният му протест срещу мракобесието, насилието и експлоатацията, с които класата на привилегированите изсмукваше жизнените сили на руския народ. А песимизмът в последните години от живота на великия старец, бягството му от Ясна Поляна не са ли мълчаливо и трагично признание на заблудата му да не се противи на насилието? И така, в своя нравствен аспект цялото величествено дело на Толстой-художника се очертава като извършено в името на народа. Толстой ще остане вечен и универсален в историята на световната литература именно защото отразява идеите, чувствата и вълненията на своя народ.

Но как нравствената, художествената и обществено-политическата страна на Толстоевото творчество се сливат в синтез, който издига народа? Защо усещаме като частици от този народ и робски примирения фаталист Платон Каратаев, и неспокойно търсещия истината аристократ Пиер Безухов? Защо обичаме княз Андрей и Наташа Ростова, а царят, бездар-

ните пълководци, семейство Курагини, нищожният карієрист Берг приличат в съзнанието ни на плесен и тиня, утаени в мътните локви, които пълноводната река на живота оставя край бреговете си? Защо се вълнуваме дори от самоубийството на Ана Карєнина, която от съвременно гледище е един паразит от класата на привилегированите, но в която въпреки това, виждаме достойнството на руската жена и силата ѝ да предпочете смъртта пред фалша и подлостта на средата, в която живее? И защо, най-сетне, във великолєпния и твърд като диамант образ на Хаджи Мурад съзираме достойнството на всички колониални, които днес се борят за свободата си? Толстой постига всичко това чрез своя гений и своя художєствєн метод. Той е чужд на всяка схема, която днес критиците биха нарєкли вулгарєн социологизъм. Отношението му към нещата, хората и събитията се определя от един върховен критерий — интересите на народа. И този критерий на мислєщия човек дава контурите, които после геният на художника изпълва с ярки, неповторими багри. Но от гледна точка на интєрєсите на народа за даден момент или дадена епоха нєщата и хората могат да имат хиляди разнообразни, повече или по-малко съществєни връзки. Чувството за жизнена и художествена правда кара Толстоя да помни винаги тези връзки, да ги осъжда или оправдава, да се подиграе дори със собствения си дядо, който тича да осигури котлети за императора. И тъкмо проникването чрез интуицията и мисълта до мрежата от причинни връзки между отделните неща, хора, събития и епохи, създават заедно с гения на художника, чудната конкретност, убедителната правдивост, ненадминатата художествена сила в образите на Толстоевите герои. Последните се сливат в единно и неделимо цяло, което отразява живота на целокупния руски народ през деветнадесетия век с неговата нравствена сила, с неговите дълбоки социални кризи и противоречия. Толстой постига всичко това, защото е творец с безподобен усет към красотата на човешката душа, на епичните събития, на руската природа.

Известно е влиянието на Толстой върху всички национални литератури в света, върху десетките и може би стотици милиони читатели, които още четат с ведра и спокойна наслада произведенията му. От тези произведения лъха здравото благоухание на утвърдения, красив и пълнокръвен живот , на оптимизъм и дълбока човечност, което се издига над гадните миризми на екзистенциализма и всички форми на декадентството. Правим ли достатъчно онова, което трябва, за да изчистим напълно социалистическата литература от тези зловония? На всеки случай едно от средствата е художествената традиция на Толстой. Тя прониква като жизнен сок в най-забележителните произведения на всички съвременни литератури от социалистическия лагер. И ако българските писатели, следвайки примера на съветските си другари, се учат на художествено майсторство от руската класическа литература, те правят това най-напред от Толстой и от монументалната епопея на „Война и мир“. Толстой трябва да стане художествен образец на всеки прогресивен писател. И това е така, защото социалистическият реализъм е не само метод, който ни учи да гледаме на красотата в света с погледа на великите художествени реалисти от миналото, чийто корифей е Толстой, но и метод на познанието, метод на мисленето, метод за създаване на действена литература, утвърждаваща живота и бореща се за премахването на ония неправди, срещу които така гневно и страстно протестираше пак Толстой.

☆

ДМИТРИЙ Ф. МАРКОВ

РЕАЛИЗМЪТ И РОМАНТИЗМЪТ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ КРАЯ НА XIX И НАЧАЛОТО НА XX ВЕК

Проблемата за своеобразието на реализма на XX век и неговото съотношение с другите творчески методи привлича зоркото внимание на литературоведите, тъй като тя е органически свързана с актуалните и животрептущи въпроси на нашата съвременност. За разрешаването на тази проблема може да послужи опитът на всяка национална литература. Някои обобщения, подкрепящи или допълващи нашите представи за особеностите на световното литературно движение на XX век, могат да се направят и върху материал, взет от литературата на България.

През 1912 г. А. М. Горки отбеляза характерната особеност в развитието на българската литература — изключителната интензивност на процесите, ставащи в нея. Все в тази връзка той писа: „След петвековния гнет на чуждата народност България се възвърна към живот, ярък с индивидуалност, пълен с творчески сили и бързо зае достойното си място в семейството на културните нации“[1].

И действително, в българската литература от края на XIX и началото на XX век възникват и понякога се изявяват с голяма сила такива явления, които, като се вземат под внимание, представляват интерес от принципиален характер — те способствуват с по-голяма широта да се разберат както общите закономерности, така и многообразието на националните форми в световния литературен процес. Характерно е например, че литературата на критическия реализъм в България, както и в някои други страни на Централна и Югоизточна Европа (за разлика от редица западноевропейски страни) по това време върви не по линията на упадъка, а по линията на подема: през 90-те години на миналото столетие българският критически реализъм навлиза във фазата на своя разцвет, утвърждавайки се като най-силното литературно направление. Заедно с това, като се развива в условията на изострена класова борба между буржоазията и вече излизащия на историческата арена революционен пролетариат, българската литература придобива и други черти, до голяма степен сходни на тези процеси, които се извършват във всички европейски литератури в епохата на империализма.

С необичайна бързина, още не успели да се оформят и да се проявят в „чист вид“, в българската литература от този период възникват и мо-

---

[1] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Москва, 1941 г. стр. 452.

дернистичните течения. При това кризисните явления в модернизма се изразяват много рязко, веднага след Първата световна война: дълбокият прелом в творчеството на голяма група български писатели-символисти и тяхното решително преминаване към народа с изключителна нагледност показва съотношението и перспективите на развитие на двете борещи се и противостоящи едно на друго литературни направления — модернизма и реализма.

Показателно е също така и обстоятелството, че по силата на редица причини в България рано се заражда пролетарската литература: още в края на XIX век тя се оформява в самостоятелно течение със своя критика, проза, поезия и затова опитът на тази литература има не само национално, но и по-общо значение.

Да се разкрият специфичните особености на литературата на дадената епоха (не само от гледна точка на идейното направление, но и на художественото своеобразие) е невъзможно без характеристиката на формите за художествено обобщение на жизнените явления и преди всичко на реализма и романтизма. И тук изведнъж се сблъскваме със сложността на проблемата.

Какво е всъщност съотношението между реализма и романтизма в литературата на XX век? Закономерно ли е по принцип да се говори за романтизъм в този период? Възможно ли е изобщо да се приемат реализмът и романтизмът като художествени методи? Всички тези въпроси се поставят не за реторичност: те съществуват в литературоведческите трудове, по тях се изказват различни мнения.

Известно е, че по-голямата част от изследванията, посветени на романтизма, го разглеждат като историко-литературно направление на XIX век. В тези изследвания справедливо се характеризира смяната на романтизма като една закономерност на прогресивното развитие на литературния процес, в който реализмът по достойнство изпъква като най-висша и най-богата форма за художествено усвояване на света. Но какво ще стане по-нататък с романтизма? Литературоведите като правило говорят, че писателите-реалисти използуват традициите на прогресивния романтизъм и това твърдение несъмнено е правилно — на реализма ни най-малко не е чужда романтиката, тя му е органически присъща. Обаче романтизмът като творчески метод продължава ли да се проявява в литературата в по-късно време или не? Да се намери отговор на този въпрос в някои от изследванията е абсолютно невъзможно. Даже често се създава впечатлението, че победеният от реализма романтизъм изобщо изчезва като особена форма за обобщение на жизнените явления. И това най-често става не заради друго, а защото не се разграничават метод и направление, а с едното понятие се подменя другото. При това метод и направление не се покриват и появяването на метод съвсем не означава всякога и наличие на литературно направление.

Някои литературоведи (Васил Колевски в България) свързват понятието за романтическия метод само с един исторически период, когато романтизмът е съществувал като историко-литературно направление[1]. Други пък, обратно, откриват прояви на реализма и романтизма в различните исторически периоди и на това основание са склонни да лишат тези понятия от определени черти на художествени методи. Л. И. Ти-

---

[1] Васил Колевски. За социалистическия реализъм. София, 1959 г., стр. 21, 51 и други.

мофеев пише, че „е принуден да се откаже от онази трактовка, която той е давал на реализма и романтизма в своите предишни работи, опитвайки се да ги свърже с определени исторически периоди от развитието на изкуството и в този смисъл да ги разгледа като особени методи“[1]. Реализмът и романтизмът, по неговото определение, са „функционални понятия, присъщи на изкуството[2] като цяло“. Разбирайки под художествен метод „строго исторически обусловени и единни за редица близки един на други писатели творчески принципи“, той предлага наред с понятието метод „да се обособи и понятие за реалистическия и романтическия тип изкуство, които ще се проявят в най-различни форми и съотношения във всеки метод, възникващ в процеса на развитието на историята на литературата, доколкото в тях се изразяват общите свойства на образното отражение на живота“[3].

Първото становище, по наше мнение, е коренно погрешно, защото пренебрегва реалните факти на литературния процес. Нали опитът на много литератури в света с цялата си категоричност говори за прояви на романтическия метод в различните периоди (разбира се, съвсем не в качество на неизменно повтаряща се схема). И задачата е в това, като се вземат под внимание тези факти, да се види цялото явление в неговото историческо своеобразие.

Мнението на Л. И. Тимофеев, несъмнено, е базирано на верни и съществени наблюдения. Наистина, реализмът и романтизмът са понятия много широки, сближаващи писателите от различните епохи и различните страни по най-общи типологически признаци на тяхното творчество. Тези признаци представляват определена система от естетически принципи за подбор и типизация на явленията в действителността и тъкмо това служи за критерий при тяхното разграничение, което, според нашето схващане, дава основание да се говори за тях, разбира се, в широк смисъл, като за художествени методи. А това, че реализмът и романтизмът съпътствуват различните периоди на литературното развитие, не разрушава нашите представи за тях именно като за определени естетически системи (иначе употребата на самите термини би се оказала безпредметна). Най-същественото нещо тук се крие в това, да се види общото, типологическото в неговото конкретно-историческо изражение. Пред изследователя стоят за разрешение важни въпроси — за характера на реализма или романтизма в определен исторически период, за формите на проявление на тези два метода, за тяхната обусловеност, т. е. за тяхното конкретно-историческо развитие. Оттук ще започнем и ние в настоящата статия.

В редица трудове на български литературоведи се съдържат някои интересни изводи за реализма от началото на XX век. Но в абсолютното болшинство на тези работи се говори изключително за критическия реализъм и в неговите рамки често пъти се включва творчеството и на такива писатели, които малко са свързани с това направление. И в резултат литературният процес се представя обеднено, неговото многообразие се нивелира. Едва в последните години в работите на отделни български и съветски литературоведи се забелязва стремежът

---

[1] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Москва, 1959 г., стр. 91.
[2] Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. Москва, 1959 г.
[3] Пак там, стр. 95.

да се говори за различни форми на реализма за определен период[1]. Струва ми се, че бъдещите изследвания трябва да се насочат именно в това направление.

Що се касае до романтизма и неговото съотношение с реализма в българската литература от края на XIX и началото на XX век, то тези проблеми са до голяма степен още нерешени. А без тяхното разрешаване не може истински да се вникне в своеобразието на литературата и особено в такива характерни за тази епоха течения като модернизма, от една страна, и пролетарската литература — от друга.

Не трябва да се забравя, че в началото на XX век в литературата се наблюдава едно твърде широко възраждане на романтическите форми. Романтизмът възниква в многообразни проявления и на различна почва — и в прогресивната и в модернистичната литература. Това обстоятелство широко се използува от буржоазната критика: като критикува реалистичния метод за изобразяване на живота, тя провъзгласи като главно литературно направление на епохата „неоромантизма“ и под неговото знаме всъщност отстоява естетическите принципи на модернизма. За подобна цел се използуват и противоречията у крупни прогресивни писатели — като се изтъкват на преден план реакционните страни на тяхното творчество. И в резултат възниква фалшификаторската картина на литературния процес. Характерен пример е книгата на теоретика на българския символизъм Иван Радославов — „Българска литература“. В тази книга последователно се провежда мисълта, че литературното развитие на страната от края на XIX век и през първите тридесет години на XX век върви под знака на неоромантизма, висш израз на който Иван Радославов счита символизма[2].

Напълно естествено е, че подобни теории предизвикват рязка отрицателна реакция от страна на марксическата критика. Обаче борбата против модернизма до голяма степен се отслабва поради това, че представителите на тази критика не всякога се съобразяват със спецификата на различните форми на художествено изображение и особено с романтическите. Попречва и разпространената до неотдавна теория, според която живият и многообразен литературен процес се разсича грубо на два противоположни потока — реализъм и антиреализъм. Практиката показва, че опитът да се изследва модернизмът само в неговото отношение към реализма е едностранчив и в края на краищата погрешен, защото в случая в рамките на модернизма нерядко попадат и произведения с прогресивни нереалистични форми на изображение. Модернизмът трябва да се разглежда и в неговото отношение към прогресивния романтизъм — трябва да се отдели прогресивният романтизъм от модернизма и тогава с по-голяма яснота ще се разкрие действителната същност на последния. Заедно с това по-нагледно ще се покаже и близостта между реализма и прогресивния романтизъм, които в никакъв случай не са про-

---

[1] Виж статията на Пантелей Зарев „Развоят на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 3, 1959 г.); за същото виж и в моята книга „Болгарская поэзия первой четверти XX в.“, Москва, 1959 г. — глави I, II и др. Виж също така и статията на Георги М. Марков — „Реализмът на Димчо Дебелянов“ в списание „Литературна мисъл“ — кн. 5, 1959 г. Почти едновременно и независимо една от друга тези работи се появиха очевидно като свидетелство за вярното движение към истината, към която ни води единствено логиката на фактите.

[2] Иван Радославов. Българска литература. София, 1936 г., стр 135-268.

тивостоящи един на друг, а представляват само различни начини за пр
диво изобразяване на живота.

През последните години интересът към проблемата за романти
сред българските литературоведи значително порасна. Нека посо
за пример дълбоко съдържателната и в историко-лиературен, и в тео
тичен план статия на проф. Петър Динеков, посветена на въпросит
романтизма в българската литература през периода до освобожден
на България от турско робство в 1878 година[1]. Но в България, ка
между впрочем и в Съветския съюз, пък и в другите страни, все още
съществуват проучвания от по-общ характер за романтизма в литератур
на XX век. Някои видни учени, изцяло внесли голям принос в развит
на марксическата естетическа мисъл, според нас още се придържат
погрешното схващане за романтизма.

Погрешното противопоставяне на реализма на всякакъв романти
не само изопачава действителната картина на литературното разви
в миналото, но и спъва решаването на въпроса за приемствените вър
на социалистическия реализъм, процесът на оформянето на който е нев
можно да се разбере, без да се вземат под внимание традициите и на р
лизма и на прогресивния романтизъм на XIX и началото на XX в

Централно място в настоящата статия заемат въпросите за св
образието на българския реализъм от края на XIX и началото на XX
и за особеностите на романтическите форми в прогресивната литература
модернизма. Проблемата за съотношението на реализма и романтизм
началния период от развитието на българската социалистическа ли
ратура не се разглежда в тази статия. Тя може да бъде предмет на с
циално изследване.

Трудността на въпроса се състои в това, че в условията на ис
трената класова борба творчеството на редица крупни писатели чес
се характеризира с дълбоки противоречия: ние откриваме в него разн
родни, понякога взаимно изключващи се, идейно-естетически тенденц
От правилното разбиране на техния характер и тяхното съотношен
до голяма степен зависи и правилното тълкуване както на творчески
облик на отделни художници, така и на общите принципи на едни и
други литературни направления и методи.

*

Реализмът е широко, многостранно и изключително богато явлени
Неговите типологически черти са посочени в известното определени
на Фридрих Енгелс. Но тези общи черти на реализма, отличаващи го
другите методи и направления, не се проявяват с еднаква сила в разли
ните исторически периоди, даже и в рамките на един такъв период. То
зависи от характера на връзките на писателите с обществения живот
страната, от техния мироглед, от индивидуалните им склонности и т.
Когато изследователят отблизо познава която и да е национална лите
ратура, пред него се откриват редица разклонения, обособили се вътр
в единния метод на реализма. Между тях има нещо много общо, но
същото време те са различни.

В какво се състои своеобразието на българския реализъм от кра
на XIX и началото на XX век? За да отговорим на този въпрос, ще с
обърнем към живите литературни факти.

---

[1] Славистичен сборник. Том II. София, 1958 г., 51-87.

През първите години след освобождението на България от турско робство (1878) главно място в литературата заема темата на национално-освободителната борба. И това е обяснимо. Всички продължават да се вълнуват само от току-що отшумелите събития, изиграли огромна роля в историческата съдба на народа. Основните класи са селяните и занаятчиите. България тогава е страна на дребнобуржоазна демокрация. Тази обществена среда се оказва надеждна пазителка на великите завети на българското Възраждане.

Като изразители на духа на времето изпъкват Иван Вазов (романа му „Под игото“, 1889, лирико-епическия му цикъл „Епопея на забравените“, 1881—1884), Захари Стоянов („Записки по българските въстания“, 1884—92). Темата на национално-освободителната борба остава характерна и по-късно за творчеството и на други български писатели (поемата „Кървава песен“ от Пенчо Славейков, 1891—1912, спомените „В тъмница“ от Константин Величков, 1900) и други.

Тук не е необходимо да се прави подробен анализ на тези произведения — те са широко известни и такъв анализ е вече правен в редица историко-литературни изследвания. Ще подчертаем само онези особености, които характеризират своеобразието на реализма.

В центъра на всички тези произведения стои образът на борещия се народ. Пред очите на читателя се разкриват ярките картини на героическия подвиг на българските патриоти, на знамето на които са написани думите: „Свобода или смърт“. Това са изцяло реалистични произведения: човешките характери са разкрити в тяхната конкретно-историческа обусловеност от атмосферата на епохата — 70-те години на миналото столетие; тук няма място за субективистична структура — писателите строго съблюдават вътрешната логика на образа, продиктувана от самия живот. Не случайно написването на произведенията от всеки един от поменатите автори е предшествувано от усърдна работа по събиране и анализиране на материала. Захари Стоянов например, сам участник в Априлското въстание от 1876 година, е крайно недоволен от своите лични наблюдения и затова той специално посещава много села и градове, като беседва с многочислени участници във въстанието. С голяма усърдност изучават събитията и другите писатели. В „Епопея на забравените“ на Иван Вазов и в „Записките“ на Захари Стоянов са дадени образите на ярки исторически личности (Георги Раковски, Васил Левски, Георги Бенковски, Ангел Кънчев и други). Умелият подбор и обобщение на събраните факти, разкриването на техния вътрешен смисъл, многостранното изобразяване на човека, верността на детайлите и предметността на рисунъка — всичко това е спомогнало на писателите да отразят характерните черти на епохата с цялата им жизнена конкретност.

В творчеството на тези писатели намира отражение всеобщият революционен подем, величието на обществения идеал. Тъкмо това е определило и своеобразието на реализма на всички споменати произведения. На тях до най-висока степен е присъща героическата романтика — черта, която ги свързва с реализма на възрожденската епоха. Революционната романтика се откроява тук като качество на реализма, придаваща му особен характер — повишено-емоционална изразителност.

В литературата преобладават героико-епическите жанрове. „Епопея на забравените“ от Иван Вазов и „Кървава песен“ от Пенчо Славейков са героически поеми, пропити с висок патриотично-освободителен патос. Величаво-тържественият пролог към „Кървава песен“, в който

поетът разказва за легендарното минало на своята родина, за „хайдушката песен на Балкана“ изведнъж заставя да се почувствува атмосферата на изобразяваните събития в поемата. „Тържествена песен на песните“ – така Славейков назовава боя при Шипка и с него е свързан общият емоционален строй на цялата поема. С чувство на патриотическо въодушевление Иван Вазов пише за славните дейци на Възраждането — Раковски, Левски и други. Вдъхновената патетика е неотделима черта в стила в тези произведения, представляващи ярки примери на реализъм от посочения тип.

С изменението на обществените условия в литературата възникват нови явления, изменя се и характерът на реализма.

Бързото развитие на капиталистическите отношения в страната довежда до рязко класово разграничаване. Селячеството масово се разорява, формира се работническата класа. Дошлата на власт буржоазия отхвърля идеалите на Възраждането, подавя демократическите права на народа, утвърждава за основни принципи силата на парите и цинич-ния морал на забогатяването по пътя на грабежа и насилието. Буржоазната диктатура на Стамболов и Фердинанд предизвиква възмущението на цялата прогресивна общественост в страната. На границата на двата века нарастването на народното негодуване се излива в селски въстания, обхванали редица села. През 1891 г. се създава социал-демократическата партия, която си поставя като главна задача да разпространява идеите на научния социализъм.

Под влиянието на новите обществени условия в литературата настъпват дълбоки изменения: създава се почва за възникване на декаданса, от една страна, и от друга — на пролетарската литература; към края на века българският реализъм придобива качествено нови черти – в него расте и се усилва критическото начало.

В произведенията с национално-освободителна проблематика вече се долавят мотиви на отрицателно отношение към раждащия се буржоазен строй, потъпкал в калта на егоистичните си сметки високите идеали на Възраждането. „Епопея на забравените“, с подчертан упрек Вазов назовава своя цикъл; с болка в душата Пенчо Славейков говори за това, че се е оказала пренебрегната светлата памет на онези, които „за живот на свойта земя родна принесли жъртвен дар кръвта си благородна“ („На Шипка“), които „изпълниха своя свещени завет, и воля, и клетва...“ („Сто двадесет души“). И тези антибуржоазни мотиви с течение на времето все повече се усилват. 90-те години на XIX век и началото на XX век — това са годините на бурното развитие на българския критически реализъм като широко направление на литературата.

Критическият реализъм обединява най-голям брой и най-талантливи писатели. Тук се включват Иван Вазов, Алеко Константинов, Стоян Михайловски, Елин Пелин, Антон Страшимиров, Цанко Церковски, Тодор Г. Влайков, Михалаки Георгиев Г. П. Стаматов и други. С известна част от творчеството си към това направление принадлежат и такива противоречиви писатели като Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Кирил Христов и други.

За разлика от реализма на Възраждането с неговия героически патос, в творчеството писателите от тези години преобладават социално-изобличителните тенденции. Безпощадното разобличаване на буржоазията и съчувственото изобразяване на тежката съдба на бедното селячество са двете главни теми на техните произведения.

Социална почва на българския критически реализъм са селските движения от началото на века и борбата за общодемократически права и свободи, обхванала най-широки слоеве от населението.

Известно е, че освобождението на България от турското робство (1878) се извършва не в резултат на революция, а в резултат на война. Затова някои от задачите на буржоазно-демократическата революция се оказват неразрешени. Турското помешчическо земевладение се ликвидира чрез изкупуване на земята от селяните, което ги е принудило да влязат в заробващи дългови спогодби и това съдействува да се запазят средновековните форми на експлоатация, каквито са били натуралните данъци „десятъка“, „зеленичарството“ и т. н. Жестокостта на политическото управление се подсилва и с това, че формите на военно-феодалната турска администрация са се широко използували. Вследствие на това, типично-капиталистическите противоречия — борбата между пролетариата и буржоазията — са слабо развити и те в значителна степен се прикриват с противоречия от друг характер. Общодемократическата борба — борбата против остатъците от феодализма, за окончателното разрешаване задачите на буржоазно-демократическата революция — обединява писателите от различните идейни течения — не само пролетарските и писателите-демократи, свързани със селячеството, но и представителите на либералната интелигенция и даже на либералната буржоазия. Всичко това придава на българския критически реализъм твърде своеобразни черти.

Извънредно характерна в това отношение е творческата дейност на един от най-крупните поети на епохата—Пенчо Славейков. Той се държи далеч от прогресивните социално-класови движения на епохата — отнася се отрицателно към социалистите, а в творчеството си избягва социалните мотиви, като рязко осъжда произведенията, наситени със социално съдържание. Той си има свои принципи, за които ще спомена по-надолу. Тук е важно да се отбележи само, че същият този Славейков е страстен защитник на общодемократическите права на народа. През целия си живот поетът всякога се опълчва срещу монархическия режим в страната. Достатъчно е например да се припомнят неговите остро изобличителни стихове „Отечество“, „Шум до небето“ (1893), „Опък край“ (1897), „Секирата на истината“ (1910) и други, в които са подложени на рязка критика тогавашните управници на България. С тази страна от своето творчество Славейков е най-непосредствено свързан с направлението на критическия реализъм.

Основната група представители на това направление, за разлика от писателите от типа на Пенчо Славейков, излиза от позициите на селячеството и дребните занаятчии, разорили се в условията на капитализма и натрупали планини от ненавист към капталистическия строй. Оттук идва и огромната сила на социалното разобличаване на обществения строй в творчеството на критическите реалисти. Техните произведения се характеризират с рязко изразен атибуржоазен патос. В литературата възниква образът на „чорбаджията“ — на буржоата-натрупвач с неговия хищнически морал, образът на кариериста и приспособленеца. Такъв е Гороломов от повестта на Иван Вазов „Епоха — кърмачка на „велики“ хора“, Бай Ганю от едноименното произведение на Алеко Константинов, редица образи от разказите и повестите на Г. П. Стаматов и други. Благодарение творчеството на тези писатели се създават широки типични обобщения за обществената практика на българската буржоазия от края на XIX и началото на XX век, за нейната духовна и нравствена урод-

ливост, за нейната антинародност. Някои от най-синтезираните обра като например Бай Ганю стават просто нарицателни.

Бай Ганю е един от най-ярките типове на български буржоа от п риода на първоначалното натрупване на капитала. Това е герой на з късняла епоха. Той изглежда като анахронично явление за Запад Европа от края на XIX век. За България обаче, изостанала в свое икономическо развитие, той е напълно съвременно явление. Бълга ският търговец на розово масло е всмукал в себе си черти на дин тията и средновековното варварство, на невежеството и ограниченост безочието и грубостта на хищника, стараещ се да разкъса с нокти и с тъ усърдие да си пробие път към „силните на деня“. Димитър Благоев виж в Бай Ганю „смес от старата простотия и еснафската наивност с наха ството на новите рицари, които чрез лихварство, чрез пладнешки грабе под защитата на законите и властта, чрез дребни и едри гешефти спекулации усетиха в кесиите си силата на „капиталеца“[1].

Развитието на българския критически реализъм се съпътствува широко разрастване на сатирическите жанрове — фейлетона (Але Константинов), комедията и сатирическите стихотворения (Иван Вазо басните, епиграмите, стихотворния памфлет (Стоян Михайловск Сатирата се отделя като едно от най-важните явления на литературн живот в страната.

Притежавайки огромна сила за социалното изобличаване на бу жоазното общество, критическият реализъм наред с това проявя слабост в разкриването на перспективите в историческото развит В произведенията на критическите реалисти се долавя ограничеността общественият идеал; реализмът загубва чертите на миналата революц онна романтика, липсва му героичното.

Тези общи черти с различни отсенки не е трудно да се доловят творчеството на цели групи писатели. Ето например групата на писат лите-народници (Тодор Г. Влайков, Христо Максимов). В техните пр изведения са изградени правдиви образи на селски богаташи-експлоат тори, нарисувани са верни картини от тежката съдба на трудовото се чество. Но техният положителен герой е пасивен мечтател, отдалечен живота и неразбиращ реалните процеси в обществените борби. Пис телите-народници идеализират патриархалното минало, зоват назад къ „доброто старо време“. За тяхното творчество са характерни чертите безперспективната сантиментална романтика и това лишава техния ре лизъм от вътрешна енергия, от сила за творческо прозрение.

Идейната криза на критическия реализъм се долавя и в творчество на други писатели-демократи, като например Иван Вазов, П. К. Яворо На тези писатели са чужди народническите илюзии. Картината на селски живот в техните произведения е сурово правдива, без сянка на идеал зация. Сборникът на Иван Вазов „Скитнишки песни“, малките поеми и П. К. Яворов „На нивата“ и „Градушка“, както и някои стихотворения Кирил Христов (например баладата „Роб“) — това е вълнуваща хумани стична поезия, разкриваща дълбоко съчувствено социалната мъка и селския труженик. Но зад картината на страданията не се чувствува про светление, в стиховете се отразява тежкото чувство на безизходност в тях звучи мотивът на безкрайните народни страдания. Характерни това отношение са редовете от стихотворението на Вазов:

---

[1] Димитър Благоев. Литературно-критически статии. София, 1951 г. стр. 6

Всичко в тоз свят гние: сила,
блясък, царският венец —
човешките теглила
не мрат: те са без конец!

(„Замъкът на Заград“)

Поетите създават лирика на гражданската скръб. За нея социалната елегия става характерен жанр. Критиката на буржоазните порядки и дълбоко съчувственото изобразяване съдбата на народните маси се съчетават в творчеството на тези писатели със съзнанието за безсилие да се измени нещо, с безпомощност в представите за бъдещето. „Има въпроси неразрешими, както има страдания безизходни. Пред такива въпроси куражът се губи в съзнанието на пълното безсилие, човек отпуща безпомощно ръцете си пред фаталността и волята на съдбата. . .“ — писа Иван Вазов през 1893 г. (разказа „Пейзаж“), разсъждавайки за горчивата участ на селяните, измъчени от робските условия на живота.

Вазов чувствува отсъствието на прогресивен обществен идеал като духовна трагедия. Той с тревога търси изход. В същия този разказ има такива редове: „. . . моята възнегодувала душа търсеше обяснението на злото, непременно обяснението, и го намираше именно в тоя строй на света, който ѝ се показваше една велика неправда. . . И аз несъзнателно поглеждах с благоговение към сонма на великодушните съновидци, на толстоевците-утописти, на бълнувачите за всемирна правда и доволство, щастие и други славни безумия. . .“

В тези развълнувани слова на народния писател с цялата острота е поставен всъщност един от централните въпроси на реализма — въпросът за положителния герой. Неговата необходимост така остро се чувствува, както нуждата от дишане като условие за по-нататъшното развитие на литературата.

Интересно е да се отбележи, че на границата между двата века много от представителите на критическия реализъм, както и представители на реалистическата литература на други страни, все по-често и по-често неизбежно обръщат своя поглед към научния социализъм. Могат да се посочат редица световни писатели, изпитали влиянието на социалистическите идеи в тези години. Много силно е това влияние в България. Там болшинството от писателите-демократи изпитват пряко или косвено това влияние. П. К. Яворов и Цанко Церковски са известно време членове на социал-демократическата партия; под влияние на социалистическото учение се намират в определени периоди от творческата си дейност Антон Страшимиров, Елин Пелин, П. Ю. Тодоров, Кирил Христов, Димчо Дебелянов и други[1]. В произведенията на тези писатели се появяват нови теми и идеи, по-остро се поставят и разрешават социалните проблеми, появяват се даже първите опити за създаване образа на социалиста („Молепсаний“ — Цанко Церковски, „Разказ“ — Антон Страшимиров). В критическия реализъм следователно се отразява духът на новата епоха и с това обстоятелство сме длъжни да се съобразяваме. Възникването на новите тенденции — това е и своеобразието на критическия реализъм и заедно с това — белези за обновителния път в изку-

[1] По-подробно осветление на тези факти виж в статиите: Д. Ф. Марков. Социалистическото учение и литературата на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век. („Литературна мисъл“, кн. 2, София, 1958 г.); Георги Цанев. Начало и развитие на критическия реализъм в българската литература. „Славистичен сборник“, том II, София, 1958 г.

ството, вътрешнолитературна предпоставка за формирането на социалистическата литература.

Тук е важно да се отбележи, че остро стоящата пред литературата от критическия реализъм проблема за положителния герой намира най-успешното свое разрешение в творчеството на писателите, изпитали влиянието на социалистическите идеи. Тези писатели се оказват с много по-изострено чувство към обществените борби на народа. Те живо се откликват на селските вълнения в началото на нашия век. В техните произведения прозвучават ноти на протест и борба срещу социалната несправедливост. П. К. Яворов създава в стихотворението си „Сизиф“ образа на народа, способен на героически подвиг. Идеята за стихийния селски протест е превъплътена в произведенията на Антон Страшимиров (разказа „Кочаловската крамола“, повестта „На кръстопът“), в стиховете на Цанко Церковски („Зов“, „Дайте си ръцете“ и други), в разказите на Елин Пелин („Андрешко“, „Престъпление“ и други).

За разлика от народническия сантиментализъм и елегичната поезия на безперспективността, за които се говори по-горе, сега в критическия реализъм възникват нови мотиви — героичните. Селянинът-бунтар протестиращият селянин — ето главният герой в произведенията на посочените писатели. И трябва да се подчертае, че това е изобщо най-високата точка, до която се домогва българският критически реализъм от края на XIX и началото на XX век в създаване образа на положителния герой на епохата.

По-късно, особено през 10-те години на нашия век, в условията на усилена буржоазна реакция, позициите на критическите реалисти се оказват в значителна степен отслабени. Тук се има предвид откъсването на някои от писателите от прогресивната общественост, в това число и на такива крупни като Иван Вазов, които в периода на балканските войни — 1912—1913 година, попадат под влиянието на буржоазно-националистическата идеология. Много демократично настроени писатели не проявяват никаква активност. Критическият реализъм през тези години загубва силата на национално-обществено звучение.

Развилите се след Първата световна война революционни събития вдъхват нов живот в литературата. Преодолявайки временната идейна депресия, преживяна в периода на войните, отделни крупни писатели-демократи открито и решително застават на страната на борещия се народ (Страшимиров). Обществено-политическите и революционни мотиви са характерни и за поезията на Николай Ракитин и Сергей Румянцев от онези години. Литературата на критическия реализъм отново придобива размах и сила.

Такива са някои от основните линии в развитието на българския критически реализъм от края на XIX и началото на XX век. Това е един жив променящ се поток, вътре в който се проявяват различни отсенки, черти и особености, свързани с отличителните белези на обществено-историческите условия.

Но нашата характеристика на българския реализъм от края на миналия и началото на нашия век би била малко непълна, ако не се изтъкне и още едно очевидно отделящо се проявление на този метод. Работата е в това, че значителна част от творчеството на видни поети на епохата — Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Димчо Дебелянов и други, създали своя естетическа концепция, дава основание да се говори за особено разклонение на реализма. Явлението, което ще разгледаме по-нататък,

е още по-интересно, защото подобни процеси се наблюдават и в литературата на XX век на много народи в света.

Пенчо Славейков е един от характерните представители на това ново явление. При това проявилите се в неговите произведения нови черти се намират в сложно съотношение с другите особености на неговото творчество, възникващи като плод на противоречията в неговия мироглед. В тази връзка е необходимо да се отбележи, че творческият метод на Пенчо Славейков, както и на другите писатели, например на Яворов или Дебелянов, е неправилно да се представя като нещо един път завинаги дадено, което може да се подведе под едно какво да е определение. Той е в постоянно развитие и изменение. И ние сме длъжни да изследваме сложната плетеница от неговите елементи — понякога допълващи се, понякога взаимно изключващи се. Задачата е в това, да се определи относителната самостойност на всеки един от тези елементи.

Вече се изтъкна, че със своите изобличителни стихове, написани преди всичко през 90-те години на XIX век, Славейков се приближава към направлението на критическия реализъм. Той създава такива прекрасни стихове и поеми, които го свързват с традициите на реализма от Възраждането. Заедно с това още в ранните етапи на неговата творческа дейност се проявява и с течение на времето все повече и повече се развива и другата линия — стремеж да излезе от непосредствените задачи на обществената борба и да постави в центъра на своята поезия отразяването на общочовешкото, морално-етичното.

През 1906 г. Пенчо Славейков излиза със статията „Българската поезия преди и сега“, в която излага естетическите принципи на цяла група писатели. В какво се състои същността на тези принципи? Славейков отговаря на този въпрос чрез следващите съпоставки.

В статията се говори за „стари“ и „млади“. Към първата група се отнасят писателите от Възраждането (П. Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев), а така също някои писатели от края на XIX и началото на XX век (Иван Вазов, Стоян Михайловски). Втората група представляват Пенчо Славейков, Петко Тодоров, П. К. Яворов и други. За „старите“ е характерен стремежът да се подчини поезията на обществената борба на народа и в това Пенчо Славейков открива тяхната ограниченост. За „младите“ пък, според неговото мнение, е важна изключителната съсредоточеност за изобразяването на вътрешния свят на човека, на неговите душевни преживявания. „Най-ценното, най-характерното у младите,— пише Славейков — е — настроението: въвеждането на читателя в онова душевно състояние, в което е бил творецът при създаване на своето творение“.[1]

Самата постановка на въпроса за изобразяването на вътрешния свят на човека и неговата психология е напълно законна и при правилното ѝ разрешаване не би имало никакви противоречия между „старите“ и „младите“. Но Славейков разединява социалното и морално-психологичното начало и ги противопоставя едно на друго. Ето защо неговата концепция съчетава в себе си очевидни черти, сближаващи поета с реакционното изкуство и определено изразени положителни черти, свързващи го с демократическата литература на епохата. Когато се характеризира творчеството на Славейков, трябва да се имат предвид и едните, и другите черти.

---

[1] Пенчо Славейков. Събрани съчинения. Том V, София, 1959 г., стр. 194.

Пенчо Славейков излиза против зависимостта на изкуството от обществената борба и борбата на партиите. „Истинският художник, казва той, трябва да бъде елин, без катехизис за изкуството и неговите цели“[1]. Той рязко се изказва срещу онези писатели, които изобразяват социалния живот и борбата на народа, неговите страдания. „Социална тъга, — пише Славейков, — оная спукана цигулка, на която се свирят най-изтърканите мелодии“[2]. Областта на изкуството, по негово мнение, е само нравственият свят на хората в неговия „чист“ вид.

Изключването на човешката личност от сферата на социалните връзки в обществото е концепция, която отразява характерната за епохата криза в буржоазната мисъл. Подобни възгледи са присъщи за редица художници на XX век, които стоят настрана от прогресивното движение на своето време и се стремят в условията на изострена класова борба да запазят своята позиция на безпартийност, едно своеобразно невмешателство, „да се извисят над суетата на деня“. Такива художници са леко застрашени от влиянието на буржоазния декаданс. Нещо повече, с известни страни от своето творчество те сами се оказват изразители на това течение. Техните възгледи нерядко се намират в пряка връзка със зараждането и усиленото разпространение на най-различни субективистични и идеалистически теории в изкуството.

В дейността на Пенчо Славейков се отразяват, несъмнено, някои съществени черти от формиращия се български модернизъм. Оттук и влечението към изобразяване на „чисти“ субективни преживявания, и рязко изразената антисоциалност, и отрицателното отношение към естетиката на революционните демократи (и български и руски)[3], и изказванията, в които се пренебрегва познавателната функция на изкуството. В статията „Душата на художника“ (1899), в която се опитва да разграничи принципите на „новата“ естетика, Славейков пише: „За художника имат значение само явленията (Erscheinung), а не и скритата зад тях същност на нещата. . . чрез своята творческа мощ, той хвърля мъгла над същността на нещата и с това ни унася в нов мир, в таинственото царство на символите. . .“[4]. Литературоведите не по един случай говорят в многочислени статии за произведенията на поета с типично декадентски смисъл (поемата „Химни за смъртта на свръхчовека“, „Перикъл“ и други).

Българските символисти често се позовават на Пенчо Славейков, считат го за свой учител и имат за това основание. Те абсолютизират слабите страни на неговата дейност и заедно с тях зачисляват в свой актив цялата негова интимна и психологическа лирика. Като се обявяват претенциозно за ненадминати сърцеведци, символистите правят преки нападки срещу реализма и го считат непригоден за разкриване вътрешния свят на човека. И действително, като приканва да се изобразяват „дълбоките бездни на безсмъртната и многолика душа“, Иван Радославов пише, като че „реализмът създава естетика, която няма нищо общо с творчеството изобщо“[5].

А в действителност работите стоят по-другояче. Символистите си остават само със собствените си претенции; същевременно значителната

---

[1] Пенчо Славейков. Събрани съчинения. Под редакцията на Боян Пенев. том VI, кн. I, стр. 38.
[2] Пак там, том VI, кн. II, Издание второ, стр. 181-182.
[3] Пенчо Слевейков. Събрани съчинения. Том V, София, 1959 г., стр. 160.
[4] Пак там, том IV, София, 1958 г., стр. 53-54.
[5] „Звено“, 1914 г., стр. 53.

част от техните произведения, където сега се разкрива „безсмъртната и многолика душа“, принадлежат именно на реализма, на който подобни възможности съвсем не са неприсъщи. Така е именно и с творчеството на Пенчо Славейков, в много от произведенията на когото на морално-етични теми няма и грам от модернистичните кълчения, а в тях личи блестящият талант на дълбокоправдивия и искрен художник-реалист.

Съвременната на Славейков прогресивна критика, като справедливо осъжда неговата отчужденост от социалния живот на народните маси и по-специално неговите прояви в реакционния естетизъм и формализъм, допуска груба грешка, като причислява поета в лагера на буржоазно-декадентската литература. Тази оценка (с някои уговорки) за него се запазва напълно до началото на 1950-те години. Появяването на редица статии от български литературоведи[1] през 1953 г. измени общото отношение към Пенчо Славейков, за когото се заговори като за голям художник. Сега пък понякога се проявява другата крайност — стремеж да се тушират, да се загладят реакционните черти в дейността на поета, което, разбира се, е също така неправилно, както и да се отрича неговото основно творчество.

В художествения метод на Пенчо Славейков си противодействуват различни елементи. И все пак принципът на жизнената правда в него си остава ведущ. Без да се говори вече за произведенията с национално-освободителната тематика, за социално-изобличителните стихове, значителността на които е очевидна, Славейков до голяма степен си остава обективен художник-реалист и там, където той не се е докосвал до обществена тематика.

Разбира се, откъсването от социалните проблеми на съвременността — това е слаба страна на Славейков, а не негово достойнство, както сам той е смятал; това е показател за идейния упадък на неговия реализъм. Но и в рамките на „чисто“ морално-психологическата проблематика поетът извършва много нещо. Понякога на него му се удава, в разрез с постулатите на модернизма, да извърши такива открития, които съставляват драгоценно богатство в българската реалистична литература.

На Славейковото перо принадлежи големият цикъл с навствено-философски поеми, герои на които се явяват най-изтъкнати дейци на световната култура — Бетовен, Анжело, Шели („Gis-moll“, „Микел Анжело“, „Сърце на сърцата“). Това са поеми за смисъла на живота, за величието на човешкия дух. Характерна в това отношение е поемата „Сърце на сърцата“. Създаденият в нея пленителен образ на благородна, светла и неспокойна личност, постоянно стремяща се към висока цел, страстно мечтаеща за лъчезарното бъдеще, несъмнено отразява реалните черти от характера на Шели, този, по думите на Енгелс, „гениален пророк“

Подробният анализ на споменатите поеми би ни довел до констатирането в тях на черти на естетизъм и формализъм. Но не трябва да се отрича и тяхното положително значение: в реакционните условия, задушаващи свободното слово и прогресивната мисъл, Славейков поставя все пак проблеми от богатия и напрегнат духовен живот на човека.

В стихотворния сборник „Сън за щастие“ има множество изумителни стихове, правдиво разкриващи многообразните нюанси на човешките

---

[1] Важна роля изиграват статиите на Тодор Павлов и Георги Цанев. Виж: Тодор Павлов. За марксическа естетика, литературна наука и критика. Том I, София, 1954 г., стр. 460-461; Георги Цанев. Страници от историята на българската литература. София, 1956 г., стр. 296-324.

преживявания. Жизнена конкретност на впечатленията, предметност на психологическия рисунък, осезаема връзка на изобразяваните чувства и помисли с логиката и конкретните условия на заобикалящата ги действителност — такива са реалистичните черти в лириката на Славейков. Любовното чувство, най-тънките гънки на човешката психика — са предмет на голям брой негови стихове, написани под влиянието на българското народно творчество. Интересно е да се отбележи, че много от тези стихове („Докле е младост златно слънце грее“, „Луд гидия“, „Неразделни“ и други) се превръщат в популярни народни песни[1].

Както се видя, отразяването на психологическите състояния никак не е монополна област само на Пенчо Славейков. След него вървят и други писатели. Без да се говори вече за значителната част от лириката на П. К. Яворов, за която в българското литературоведение отдавна се затвърди определението „психологическа лирика“, тенденцията към психологизиране е силно изявена и в неговите пиеси „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. Морално-етичната тема е много характерна за много от разказите на Петко Тодоров, Йордан Йовков, за стиховете на Дебелянов.

През 1959 г. проф. Пантелей Зарев предвижи и убедително обоснова тезата за особения тип реализъм, за родоначалник на който изтъкна Пенчо Славейков. „Под влиянието на наченалия се в Европа процес на декаданс, — пише Пантелей Зарев, — Славейков се откъсва от традицията на критическия реализъм, като създава нов тип психологически или битово-психологически реализъм“[3]. Българският учен говори за течение, с което са свързани и Яворов, и Дебелянов, и други. Тази мисъл намира свой израз и в други работи. Георги Марков, виждайки в лириката на Дебелянов съсредоточаване на „вниманието към психологията на личността, към етичните и интимни страни на човешкото битие“[4], отбелязва връзката ѝ с подчертаната особеност на реализма от началото на XX век. Георги Марков например, говорейки за „новото течение“ на писателите, групирали се преди всичко около списание „Мисъл“ и в главни линии стремещи се към морално-етическите теми, го оценява твърде едностранчиво. Той пише, че това течение „се развива в името на едно по-високо общозначимо изкуство, което трябва да преодолее битовизма и националната ограниченост, анекдотичността, и описателността, примитивизма в изобразителните средства и да издигне литературата ни на равнището на съвременната европейска литература[5]. По нататък авторът на статията, спирайки се мимоходом, прави само уговорката за „слабостта“ на течението, състояща се в „пренебрегването на социално-икономическото битие на народа, на обществената тематика[6]. А за това, че със същото пренебрежение и изобщо с антисоциалната философия Пенчо Славейков и другите поети обективно се сливат с буржоазния декаданс — за това нищо не е казано. Нали съ-

---

[1] За произведенията от тази поредица, за своеобразието на техния реализъм и за обществената среда, която е определила поставянето почти изключително на морално-психологически проблеми, аз се опитах по-подробно да говоря в книгата си „Болгарская поэзия первой четверти XX века“, Москва, 1959 г,. стр. 78-92, 99 и други.

[2] „Литературна мисъл“, кн. 3, 1959 г., стр. 22.

[3] „Литературна мисъл“, кн. 5, 1959 г., стр. 98.

[4] „Литературна мисъл“, кн. 5, 1959 г., стр. 96.

[5] Пак там.

ществуват факти и за това, че борбата против „битовизма и националната ограниченост“ се превръща в проповед на космополитизма и в отрицание на най-хубавите реалистични социално-граждански традиции, свързани с Христо Ботев и Иван Вазов. В увлечението си да подчертае своеобразието на Пенчо Славейковия реализъм, Пантелей Зарев също тъй недостатъчно определено говори за другата линия от дейността на поета — за неговите реакционно-буржоазни естетски принципи. Заедно с това едва ли е оправдан опитът да се подведе под една форма на „психологическия реализъм“ (макар и с някои уговорки) цялото творчество на Славейков.

Възгледите и творчеството на цялата помената група писатели са дълбоко противоречиви, вследствие на което в тяхната дейност се проявяват различни, а понякога право противоположни концепции. И работата се състои не в това да се говори за едните тенденции и да се премълчават другите, а в това — правдиво да се установи тяхната същност и действителното им съотношение.

Принципът на обективната проверка на реално съществуващите различни идейно-художествени тенденции е задължителен при разглеждането на който и да е период от историята на литературата и придобива изключително важно значение, когато е дума за литературния процес от края на XIX и началото на XX век, където противоречията в творчеството на много писатели се проявяват с особена сила и острота. Без последователното провеждане на този принцип ние няма да доловим истинския облик нито на Пенчо Славейков, нито на П.К. Яворов, нито на Димчо Дебелянов, не ще доловим и своеобразието на литературните течения.

С творчеството на писателите, групирали се около списание „Мисъл“, е свързан процесът на зараждането на българския модернизъм. Вече се говори, че в отделни стихове, поеми и публицистични статии на Пенчо Славейков са съвършено очевидни чертите на модернистичната естетика. Друг е въпросът, че те са само една страна от противоречивата дейност на поета, създал прекрасни произведения с демократическа насоченост.

Подобна проява на черти с различни идейно-художествени концепции наблюдаваме и у Яворов, и у Дебелянов. Груба грешка би направил този, който би се опитал да ги постави всичките в едни рамки, да ги подведе под един общ знаменател. По този път изследователят всякога го дебне опасността от едностранчивост, а понякога и пряко извращаване същността на нещата.

Яворов е знаменит поет на България от края на XIX и началото на XX век. Той преминава дълбоко противоречив и сложен път. Ние наблюдаваме резките промени в идейното му развитие, разкриваме в неговото творчество различни форми на художествено обобщение — от реализма и прогресивния романтизъм до пряко противоположния им — модернизъм. И всичко това се изразява с цялата си конкретност, не като хаотично натрупване на различните черти и особености, а като явления в тяхната строга историко-литературна обусловеност.

Творческият път на Яворов е ярко доказателство за огромната роля на напредничавия мироглед и живата връзка на художника с прогресивните обществени сили в страната; заедно с това — творческият път на поета е ярко свидетелство и за това, как ако се загубят посочените връзки, неминуемо се стига до духовно опустошение, до безсилие и творческо безплодие. Ние виждаме как поетът се вдъхновява, живее с усета за възхода, когато той има ясни идейни позиции и как трагически преживява духовната объркаността и безизходност.

Яворов започва своя творчески път в редовете на социал-демокрацията. Под влиянието на социалистическите идеи в него се развива остър интерес към социалните проблеми на съвременността. Той живо се откликва на обществените събития. Вече се изтъкна, че на неговото перо принадлежат забележителни образци на социално-гражданска лирика, характеризиращи го като крупен представител на българския критически реализъм.

В началото на XX век в творческото съзнание на Яворов стават съществени промени. Разгромът на селските въстания, отслабването на връзките със социалистическото движение пораждат елементи на духовна депресия, която поетът се стреми да преодолее. В 1901 г. той пише: „. . . ако не намеря религия, която би ме вдъхновила, аз съм изгубен“[1]. Такава „религия“ Яворов намира в македонското национално-освободително движение, във връзка с което той говори: „Аз търся в македонското движение един идеен тласък, защото без такъв не мога да работя, не се чувствувам достатъчно силен да продължавам по-нататък литературните си занимания. Търся кипеж на чувства и страсти, в които да изкъпя душата си от наслоилия се върху нея дребнавожитейски прах“[2].

Поетът се сближава с ръководителите на Вътрешната македонска революционна организация, редактира нелегално вестниците „Дело“, „Свобода или смърт“, като четник през 1902—1903 г. взема непосредствено участие в боевете с турците, участвува в подготовката на Илинденското въстание. Към това време се отнасят създадените от поета редица стихотворения („Заточеници“, „Хайдушки песни“), в които израства образът на революционера-борец за освобождението на македонския народ от игото на Турция.

Разгромът на Илинденското възстание (1903) и настъпилото след него засилване на буржоазната реакция се отразява тежко в съзнанието на българската демократична интелигенция. Това особено тежко преживява сам Яворов. Жестоко са разбити неговите надежди. Поетът, нямащ друга „религия“, изпада в отчаяние. Той излиза от обществения живот, заключва се в себе си. В неговата поезия на широк поток влизат мотиви на песимизъм, безнадеждност и усамотеност. Възниква едно душевно състояние, за което сам Яворов говори: „То е било, може би, крушение на моите социални възрения, от една страна; на моите патриотически мечти, от друга“[3].

Душевно състояние на сломеност и упадък на духа — с тях именно са свързани новите черти на Яворовата поезия и оттук трябва да се излезе при тяхната характеристика, в противен случай много нещо ще остане неизяснено.

В момент на тежка духовна депресия на Яворов е близка субективистичната поезия на декаданса, с нейното бягство в „кулата от слонова кост“, в заключения тесен свят на личните преживявания. Той даже излиза в защита на нейните принципи, създава редица произведения с типично символистичен характер. И съвсем не са прави тези литературоведи, които не виждат чертите на модернистичната естетика в творчеството на поета. По-нататък ние ще се постараем конкретно да покажем тези черти.

---

[1] П. К. Яворов. Избрани произведения. София, 1953 г., стр. 190.
[2] Пак там, стр. 191.
[3] Михаил Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. „Годишник на Софийския университет, историко-филологически факултет“. Том XII, 1916 г., стр. 32.

Но никак не са прави и тези, които причисляват към модернизма цялата песимистична поезия на Яворов. Не може да не се види, че почвата за яворовския песимизъм, че неговият характер в много от стиховете се отличава от песимизма на декадентите. Душевната тежест на поета се явява в резултат на крушението на неговите високи обществени идеали, свързани със социалната и национално-освободителната борба на народа, идеали, жестоко смачакани от буржоазната реакция. Затова на стиховете са присъщи такива черти, които са абсолютно несвойствени на философско-естетическите концепции на модернизма, а именно — усещане на социалните противоречия, съчувствие на действителната съдба на народните маси, критика на социалната несправедливост. Песимизмът в тези стихове не е сантиментален хленч, а изгаряща душата скръб, в която е силно изразен копнежът по светлите идеали. Тези стихове представляват истинско трагедийно изкуство, защото те са пропити с патоса на възвишения устрем към хубавото. Лирическият герой в тях се разкрива като трагически характер на човек, тежко преживяващ неосъществяването на скъпите му идеали в страшните условия на капиталистическото общество. Такъв е лирическият герой в стихотворенията „Нощ“, „Лист отбрулен“, „Ела!“, „Завет“, „В часа на синята мъгла“ и други.

Чертите на трагедийността (разбира се, в техния конкретно-исторически израз) са присъщи на много художници на словото от различни страни в началото на XX век. Характерен в това отношение е творческият лик на Александър Блок. Образът на трагическата личност се разкрива в неговото творчество като своеобразен протест срещу буржоазния свят. Именно това усещане на трагичното за руския поет става начало на оттеглянето от символистическия кръг и предпоставка за сближаване с обществения живот и с борбата на народните маси.

В България, освен у Яворов, чертите на тази лирика са свойствени в различна степен на Димчо Дебелянов, Димитър Бояджиев, Христо Ясенов, Людмил Стоянов и други. Думата е, разбира се, не за цялото творчество на тези поети, а за онези стихове, в които са предадени живи човешки преживявания, способни да развълнуват и да разтърсят.

Чувството за трагизъм у Дебелянов е свързано с противоречието между идеал и действителност. В неговите стихотворения постоянно се подчертава мисълта за несправедливото устройство на човешкото общество. Образът на лирическия герой в тях е далеч от абстрактния образ на страдалеца изобщо, какъвто често се среща у символистите. Това е образ на живия човек, на хуманиста. Съзнание за социалната неправда и копнеж по по-щастлив живот — такива са неговите основни черти. Такъв се представя в много от стиховете — „В тъмница“, „Пловдив“, в цикъла „Под сурдинка“ и други. В този именно широк аспект на трагизма на човешката личност ние възприемаме и любовната лирика на Дебелянов („Светъл спомен“, „Лъч“, „Спи градът“, „Пролетно утро“ и други)[1].

Формите на художествено обобщение в лириката на Яворов (след 1903 г.) и Дебелянов са твърде своеобразни. Това са форми на реализъм и романтизъм в техните особени проявления.

По-горе бе казано, че значителната част от творчеството на тези поети представя този тип реализъм, който Пантелей Зарев нарича психологически. В лириката, основа на която е човешкото преживяване,

---

[1] По-подробно за трагедийността в творчеството на всички тези поети виж в моята книга „Болгарская поэзия первой четверти XX в.“ — глави I и III.

ние откриваме чертите на реалистичната типизация в жизнената конкретност и естественост на изобразяваните чувства и положения, в тяхната макар често не непосредно изразена, но все пак осезаема връзка с реалните обстоятелства, обуславящи характера на душевните движения, във възпроизвеждане атмосферата на „земното“, на обективно даденото.

„В часа на синята мъгла“ — така П. К. Яворов е назовал едно от своите прекрасни стихотворения, в което патосът на трагизма достига необичайна сила. Много тъжни са размишленията на поета за смисъла на човешкия живот. В тях като в огледало се е отразила тревогата в душата на честния и искрен човек — душа противоречива и окъпана в терзания. В нея неугасимата жажда за светлина се преплита с горчивата мъка на страшните разочарования, с тежкото чувство на безнадеждност.

Потокът на асоциациите възниква от живото съзерцание: поетът седи на прозореца и наблюдава:

. . . деца
играят вън; — сега е утрината тяхна
и пролет грее на безгрижните лица.
Един ли цвят пред моите очи увяхна?

Размишлявайки за бъдещето, поетът не вижда „кой ще назове честта и кой позора?“ Нему му се струва, че ще минат години, децата ще израснат, но радостта няма да ги посети. Оттук и това трагическо: „Деца, боя се заради вас“, определящо тоналността на цялото стихотворение. Но колко далеко е това от плоския песимизъм на декадентите! Нали и в безсилното отчаяние на Яворов гори свещеният огън на любовта към човека, към неговото щастие,

Много години по-късно, поетът на друга епоха, комунистът Никола Вапцаров, горещо обичащ Яворова, в пълно съзвучие с него написва стихотворението „Не бойте се деца!“. Между тези стихотворения има жива връзка — не само литературна, но и обществено-историческа: „съдбоносният“ въпрос за преустройството на света на по-добри основи, въпрос за разрешаването на който са се борили много поколения в миналото, получава своето решение в революционната борба на трудещите се за социализъм. Стихотворението на Вапцаров, като подхваща светлата мечта на Яворов, утвърждава реалния път за нейното превъплъщение.

У Яворов и Дебелянов има редица лирически стихотворения, разкриващи правдиво и силно чувството на обич към жената. Много от тях представляват вълнуваща изповед на сърцето. Яворов предава бурната изява на чувствата, драматизма на човешките преживявания („Пръстен с опал“, „На Лора“, „Ще бъдеш в бяло“ и други). Дебелянов създава свой образ на любимата — мълчаливо-скръбна, скъпа и близка („Аз искам да те помня все така“).

Стиховете, за които става дума, са лишени от всякаква условност. Изобразяваните чувства в тях съвсем не са абстрактни — изключителни чувства. Те са по човешки прости, разбираеми, земни. При изобразяване бремето на душевните мъки понякога се вплитат даже детайли от всекидневната жизнена обстановка. Такова е стихотворението на Яворов „В часа на синята мъгла“, такива са стиховете на Дебелянов „Да се завърнеш в бащината къща“, „Пловдив“ и други.

Интересно е да се отбележи, че нито Яворов, нито Дебелянов остават в строгите рамки на „психологическия реализъм“ (в смисъл на

пълна изолация от борбите на народните маси). Под непосредственото влияние на обществените събития в тяхното творчество се забелязва тенденция за разширяване сферата на реалистичното изобразяване на живота. Яворов пише стихотворението „Бежанци“, в което дълбоко съчувствено изобразява горчивата съдба на хората, изоставили родните места след жестокото потушаване на Илинденското въстание от 1903 година. Пред читателя израстват живи портрети: на измъчения старец, скитащ със своя малък внук по чуждите врати; на нещастната майка с пеленаче на ръце, принудена да проси милостиня. В стихотворението звучи гневният глас на автора, готов да прокълне и бога:

. . . Но да знам
че някой бог всесилен там
стои над всичко хладен зрител,
извикал бих от дън гърди
към тоя тъмен промислител:
о, господи, проклет бъди!

Известно е, че в периода между 1904 и 1908 г. П. К. Яворов създава редица белетристични произведения, свързани с националноосвободителната борба на македонския народ, той напивса художествена биография на революционера-демократ Гоце Делчев, цикъл очерци „Хайдушки копнения“ — спомени за революционната борба в Македония. В самото начало на 1910-те години Яворов написа двете пиеси — „В полите на Витоша“ и „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“, които свидетелствуват за нарасналия интерес на автора към социално-политическите проблеми. Особено характерна е първата пиеса, морално-етическият конфликт в която (нещастната любов на младите хора, свършващи живота със самоубийство) се преплита с обществения конфликт, нещо повече — той му е подчинен. Нарисуваният в драмата образ на Стефан Драгоданоглу — това е колоритен социален тип, въплъщаващ чертите на реакционната българска буржоазия.

В последните години на своя живот Яворов като че ли се възвръща към онова, с което започва своя път — към социалната проблематика. Малко преди неговата смърт (умира в 1914 г.) в беседа с проф. Асен Златаров той казва: „Аз ще дам един тип на капиталист, та и духът на Маркса да остане доволен. . .“[1]. И макар много нещо да не написва, проявяващите се тенденции в дейността на Яворов са много характерни.

Сходни процеси за излизане от тесните рамки на „психологическия реализъм“ наблюдаваме и у Димчо Дебелянов. Когато поетът общува със социалистите (в 1910 г. Дебелянов печата в социалистическото списание „Съвременник“, редактирано от Георги Бакалов), той застава на пътя за създаването на гражданска лирика. Към това време се отнасят забележителните сатирични стихотворения, като например стихотворението „Орден“, изобличителният патос на което е насочен срещу онарха и раболепствуващата пред него царска свита. Събитията през Първата световна война, участник в която е и Дебелянов (поетът загива на фронта през 1916 г.) извикват на живот нови мотиви. В стиховете от тези години са предадени помислите и мечтите на войника за мир и щастие, отнети от кървавата кланица, разкрита е безсмислеността на войната („Нощ към Солун“, „Един убит“).

[1] Асен Златаров. Трагедията на П. К. Яворов. Спомени и бележки, София, 1925 г., стр. 62.

И така, за много от произведенията на определена група писатели е действително характерна рязко изразена ориентация към морално-психологическата проблематика и затова има основание да се говори за особен тип или за особена форма реализъм. Разглеждайки явлението такова, каквото е, не може да не се види, че то представлява несъмнен принос в общото развитие на литературата. Заедно с това, едва ли е закономерно да се представи то като широко историко-литературно направление, което да представлява по-висш етап в литературното развитие на епохата изцяло.

Работата е в това, че това явление възниква не по магистралния път от развитието на литературата, а по нейните странични пътеки. То се обособява в резултат на изолираността от социалната борба на народните маси (за Пенчо Славейков това е принцип!). Крупните негови представители, както това се вижда от случая с Яворов и Д. белянов, чувствуват неговата ограниченост и им е тясно в неговите рамки. В самия принцип за „чиста" морално-психологическа сфера на изображение се крие неговата ограниченост. Разделянето на психологическото от социалното начало и тяхното противопоставяне понякога тласка писателите в блатото на модернизма. Не е случайно, че с известни страни от творческата си дейност с модернизма се оказват свързани и Пенчо Славейков, и Яворов, и Дебелянов, и други.

Установяване своеобразието на посочената форма на реализма е още съвършено недостатъчно за що-годе пълната характеристика на творчеството на тази група писатели. За тях, както и изобщо за литературата от началото на XX век, до най-висока степен са характерни формите на романтизма.

*

В работите на някои съвременни български литературоведи все още се чувствува недостатъчното внимание към романтическия метод за изобразяване на живота, а понякога — и погрешното му тълкуване. Според мнението на Васил Колевски, както вече се изтъкна, романтизмът съществува само в една определена епоха, като един път проявило се историко-литературно направление. Критикът изключва типологическото понятие за романтизма, дори и за прогресивния. Показателно е, че когато стане дума за романтизма в литературата на XX век, той се свежда често пъти напълно до модернизма. Тодор Павлов например вижда само символистичен романтизъм у Александър Блок и у Людмил Стоянов, считайки всичко прогресивно в тяхното творчество като изключително проявление на реализма[1].

В конкретните изследвания за отделните писатели от онези години няма анализ за цялото своеобразие на формите за художествено обобщение. Така например в последната си най-голяма и като цяло много ценна статия за Яворов критикът Пенчо Данчев не говори за извънредно характерните за творчеството на поета романтически форми[2]; Георги Марков също така избягва да говори за тях, анализирайки поезията на Дебелянов. Той счита, че в творчеството на поета няма проявление на романтизма като художествен метод и Дебелянов „и като личност, и като поет той не е романтик. . . "[3].

---

[1] Виж „Литературна мисъл", кн. V, 1959 г., стр. 116.
[2] П. К. Яворов. Събрани съчинения. Том I. София, 1959 г., предговора.
[3] „Литературна мисъл", кн. V, 1959 г., стр. 85.

Но както и да се отрича романтизмът, той все пак съществува и трябва не да отминаваме този факт, а да се стремим да го обясним и да го характеризираме, иначе, по наше мнение, да се разберат много неща е просто невъзможно.

Специфичните черти на романтизма като творчески метод ярко се очертават, когато той се съпоставя с реализма. За романтизма никак не са характерни нито верността на детайла, нито историческата конкретност на обстоятелствата. Това не значи, разбира се, че на всеки романтизъм изобщо е чужда историческата и какъвто и да е връзка с историческата действителност. Такива връзки всякога могат да се доловят, а понякога романтичните произведения се появяват като пряк отклик на определена историческа действителност. Думата е за принципа на изобразяване, който при романтизма като правило се характеризира с откъснатост от конкретно-историческите обстоятелства и във връзка с тях — с необичайността, изключителността и условността на ситуациите и образите, представляващи своеобразието на поетиката на романтическия метод.[1]

Социално-историческата почва за възникването на романтизма може да бъде различна и с това е свързана неговата идейно-естетическа диференциация. Както и по-рано, романтизмът в литературата от края на XIX и началото на XX век се проявява в две основни линии — реакционна и прогресивна, в зависимост от това, как се откроява посоченият общ принцип за отвлечеността, лежащ в основата на всеки романтизъм. В рамките на всяка от тези линии на свой ред има редица форми, които следва да се разграничат.

Въсщност проявления на реакционно-романтическия метод се явяват, според нас, някои течения и школи на модернизма, например — символизмът. В България, както и в другите страни, възникването на тези течения е свързано с общата криза на буржоазната култура в епохата на империализма, с възраждането на различните родове идеалистически теории във философията и естетиката. Символизмът — това е романтизъм на крайния духовен упадък, на антипрогресивните обществено-литературни тенденции. Той, както и другите модернистични течения, обособява своята поетика, в която реалното съдържание е съществено подменено с таинствени условни обозначения. Символистите достигат до абсолютно скъсване с действителността и тяхното творчество отбелязва процеса на разрушаване на художествения образ.

Романтизмът възниква и в демократическия лагер на литературата. Това е романтизъм от друго качество, с друга идейна основа и естетически принципи, в главни линии противоположни на реакционно-романтическите. В него ясно се разграничават две основни форми. Едната от тях е романтизмът на писателите с общодемократически позиции. Прогресивността на техните романтически произведения е безспорна. Но в тях

---

[1] Разглеждайки условността на образите като съставка в поетиката на романтическия метод, ние не изпускаме из предвид нейната непременна връзка с принципа на откъснатостта от конкретно-историческите обстоятелства. Затова погрешни се явяват опитите да се отъждествява всяка условност при изображението с романтизма. Следва да се вземат под внимание и пропорциите на художествените елементт: условността може да се появи само като съставна част от някоя образна система изцяло реалистична; заедно с това тя може да определи основата на изображение, което е характерно за романтизма. Условността в сатирата е особен въпрос, който в настоящата статия не се засяга. Обаче трябва да се отбележи, че условността например в реалистичната сатира, за разлика от романтическите форми, се съчетава с достоверното възпроизвеждане на конкретно-историческите обстоятелства, с реалната социално-битова обстановка.

отсъствува широтата на социалното съдържание, не се чувствува историческата перспектива. Затова романтизмът на тези писатели е лишен от тази сила на героическия патос, която е присъща на романтическата литература на Възраждането.

Сроден с романтизма на Възраждането, неизбежно възникващ и достатъчно широко развиващ се е революционният романтизъм на пролетарските писатели и това е обяснимо. В него се отразява излизането на историческата арена на новата класа, съзнанието ѝ за своята мисия, яснотата и величието на революционния идеал. За романтизма от този тип, интересно проявен в българската литература от началото на XX век, си заслужава да се пише специално. Тук ние ще ограничим своята задача с разглеждането на романтическите форми в творчеството на писателите-демократи и при модернизма.

Прогресивният романтизъм е литературен израз на разрива с действителността в антагонистическото общество. Това не е бягство от живота, не е откъсване от него, а тъкмо обратно — бурна реакция срещу него, рязко недоволство от него във форми, различни от формите на реализма.

Проблемата за личността и обществото, неизбежно заставаща пред писателите от всички страни, се предвижва с особена острота в България именно в края на XIX и началото на XX век. Изоставаща в своето историческо развитие по известни причини, България едва в този период встъпва по пътя на капитализма. Изострените класови противоречия, както вече се говори, оказват влияние на целия ход на литературния живот. Антинародната политика на буржоазията, цинизмът на нейния морал предизвикват протеста на всички прогресивни сили в страната. Критическите реалисти съсредоточават своето внимание към разобличаване на язвите в капиталистическото общество. В своя протест първите пролетарски писатели се опират на възникващото социалистическо движение и изразяват вярата в реалното тържество на социалистическите идеи. Съществуват по това време и такива писатели, у които подобна социална опора отсъствува изобщо или в определени периоди у тях не се чувствува живата връзка с прогресивната обществена борба на народа. И затова техният протест взема формата на абстрактно-хуманистичен бунт. Това определя и своеобразието на техния романтизъм, в който няма мотиви на борба, на активни действия. Това е романтизъм от особен тип, много характерен за литературата от началото на XX век. В него недоволството от съществуващия строй нерядко се преплита с отчаянието, с дълбоко чувство на трагизъм. Той се представлява в България от П. К. Яворов, Димчо Дебелянов и други.

Разбира се, в творчеството на тези писатели се вижда тяхната слабост — неумението да се обясни реалната връзка между явленията, вследствие на което се поражда обобщеността, отвлечеността и изключителността на образите и ситуациите. Тук по своеобразен път се проявява общата ограниченост на романтизма в сравнение с реализма. Но това не трябва да води към отрицание на това явление като цяло: посоченият тип романтизъм е неотделим от общото русло на демократическата литература за дадената епоха.

Прогресивно-романтическите форми на художествено обобщение далеч не всякога се фиксират от литературоведите и в резултат на това възниква верига от грешки, особено чести, когато става дума за писателите, у които съществува противоречие в собствените им възгледи и при това

свързани както с прогресивната литература, така и с модернизма. Някои литературоведи в подобни случаи решават въпроса с грубо разсичане: ако творчеството на писателя съдържа прогресивни мотиви, него на всяка цена го отнасят към реализма, в противен случай — към модернизма. Други пък виждат, че редица произведения с прогресивна идейност по характера на образността си не бива да се отнесат към реализма. Но вместо установяване на прогресивно-романтическите форми, те са склонни погрешно да приписват това като заслуга на модернизма, изкуствено заличавайки реално съществуващите различия и противоположности.

С тези проблеми е свързан все още продължаващият в България спор за Яворов. При това показателно е, че спорът се води не за социалната лирика на поета, а за по-късното му творчество, пропито с дълбоки противоречия. Струва ни се, че един от ключовите въпроси тук е въпросът за романтизма в неговите различни проявления.

Отдръпването на поета от прогресивното обществено движение, липсата на перспективи, стремежът да се скрие в света на личните преживявания — всичко това способствува и за неговото отдръпване от историческата конкретност при изобразяването, става основа за неговия романтизъм. Когато Яворов загубва всякакви връзки с правдата на живота, той се оказва в руслото на декаданса, проявява се като романтик-символист. Когато пък той остава макар и в сферата на абстрактно-хуманистичните идеи, тогава създава романтически произведения с прогресивна насоченост.

Особено характерно за прогресивния романтизъм на Яворов е стихотворението „Нощ“ — своеобразен отклик на жестоко подавените селски бунтове в началото на XX-то столетие. Разривът на поета с реакционната действителност е изразена в развълнуван поток от тежки душевни преживявания, характерни за известна част от българската интелигенция от това време. Яворов предава чувства на гневно недоволство и протест, а заедно с тях — на ужас и бе́зсилие.

В центъра на стихотворението е именно този поток от субективни преживявания, за потискането на които се използуват най-произволни средства. Яворов се откъсва от конкретно-реалното, той създава изключителни ситуации, възникващи като плод на кошмарните видения в безсънната нощ. Поетът се вижда окован във вериги. Една далечна звезда, едва блещукаща на тъмния небосклон, събужда спомена за любимата жена. И ето любимата почуква на вратата, влиза — „изплашена“ и „морна“, в „окъсана одежда“, с „разплетени коси. . . “ Но радостта от срещата, озарила душата в минутите на скръбната осамотеност, се оказва отровена — младите грубо се разделят от някакви си сили. И веригата на виденията отново възниква, вече друга, още по-силно подчертаваща душевното бреме на поета[1].

Понякога през условните картини проникват реалните черти на социалната действителност: поетът чува как „изпод небесни широти от някаква зловеща песен сподавен тътен да ехти“, и той разгръща следната мисъл:

---

[1] Авторът на голямото изследване за П. К. Яворов — Ганка Найденова, макар, според нас, погрешно да отнася „Нощ“ изцяло към реализма, прави наблюдения, с които не може да не се съгласим. Тя пише, че в това стихотворение „конкретната действителност е отразена в халюцинирани образи на треската. Тук авторът безспорно си служи с типични похвати на прогресивния романтизъм.“ (Ганка Найденова — Стоилова. П. К. Яворов. София, 1957 г., стр. 478).

Не песен слушам! а зловещо
ехтят отчаяни въздишки
и гладни плачове, и диви
подземни писъци . . . Хлести
размахан бич от скорпиони,
звънят окови-железа.

Болката на измъчените хора, жестоката разправа с тях — с това са свързани мъките и терзанията на лирическия герой. Образът на нощта в стихотворението се превръща в символ на страшната действителност, в противоположност на която поетът говори за други светове: той зове своята любима да отидат „далеч от хората, в гори, в море широко“, където няма да нарушат тяхното щастие „ни злоба людска, ни закон“.

Така се създава образът на лирическия герой в стихотворението — основният образ, значението на който се състои в неговата идейно-психологическа правда. Отсъствието на определен положителен идеал лишава протеста на автора от вътрешна енергия и сила, поражда този мрачен тон на драматична безизходност, който е до голяма степен характерен за романтизма на Яворов. Протест на поета, изявяващ се често като тревога и терзание на обезпокоената му душа, като гневно отрицание на буржоазната действителност, съчетано с пристъпите на песимизма и самотата, откриваме и в редица други Яворови произведения.

От стиховете на поета възниква образът на разгневения дух — на демона, изпълнен с безгранична злоба в своята усамотеност, жадуващ неземна любов („Демон“). На низостите и подлостите на земята, където постоянно виждаш „зеещия гроб на всеки идеал“ е рязко противопоставен идеалният свят на „върховната хармония“ („Където не са те“)[1]. Това са несъмнено черти на романтическия бунт.

Съществува много общо между Яворов и Лермонтов. Литературоведите не един път са изтъквали тази близост, свидетелствувайки, че българският поет се е отнасял към Лермонтов с благоговейна любов[2]. Той взема понякога лермонтовски редове за епиграф към свои стихове.[3]

Песимизмът на Яворов — това е мъката на хуманиста, воплите на отчаяния човек, жадуващ добро и светлина. Лирическият герой, въпреки ударите на съдбата, живее с непреодолимия стремеж към по-добро. Затова говорят и следните редове, много близки по дух на Лермонтовата лирика:

Все туй копнение в духът,
все туй скиталчество из път,
на който не съзирам края.

И поглед вечно устремен
напред, към утрешния ден,
без там пристанище да зная. . .

Някои български литературоведи са писали отдавна за бунтарските мотиви в поезията на Яворов, за твърде своеобразните форми на техния израз. Интересно е, че в 1940 г. на тази особеност в творчеството на

---

[1] Тук се има предвид първата редакция на това стихотворение (1906). По-късно, с авторските редакционни изменения то се печата със заглавие „Не бой се и ела“

[2] Отношението на Яворов към личността и творчеството на Лермонтов е добре разгледано в книгата на Г. Найденова „П. К. Яворов“ — София, 1957 г., стр. 229-251.

[3] Напр. към стихотворението „Демон“, публикувано в сп. „Мисъл“ в 1906 г., за епиграф са послужили думите на Лермонтов: „И будешь ти царицей мыра, подруга первая моя“.

Яворов обърна внимание и Тодор Павлов. Ето какво писа той тогава: „Макар не в сферите на реалните обществени борби, а в ония на „отвлечените мисли и чувства“, индивидуалистическата символистическа поезия на Яворов все пак постави редица въпроси и улови редица настроения, които в мистифициран вид отразиха определено недоволство на нашата дребнобуржоазна интелигенция от някои отрицателни явления в нашия обществен и духовно-културен живот на времето си. . . Това важи особено за поезията на Яворова, който и във втория период от развитието си остана „бунтар на духа“, макар не в социален и не в конкретен, а в индивидуален и отвлечен „план“.[1]

Не бива, разбира се, безусловно да се съгласим с тази характеристика, както правят авторите на монографията за Тодор Павлов.[2] По наше мнение, Тодор Павлов, говорейки за прогресивните черти в творчеството на Яворов, погрешно счита, че те са присъщи на неговата индивидуалистическа, символистическа поезия, а не се явяват като резултат от отдалечаването от нея. Най-малко така именно могат да се изтълкуват току-що цитираните негови думи. Може би тук просто не е намерена точната формулировка? Нали Тодор Павлов всякога е писал за реакционността на символизма като течение? И тук би следвало да се подчертае, че в известна част от творчеството Яворов търпи влиянието на декадентството, че той се отклонява от големия път на правдивото изкуство. Но за съжаление в студията на Тодор Павлов не са прокарани необходимите разграничения.

А работата се състои в това, че по силата на редица причини в творчеството на Яворов от 1900 г. ние срещаме и стихове с обективно реакционен, символистически характер и със стихове, които изразяват правдата на живота. Само че тази правда е изразена често не с привичната реалистична образност, а е облечена в символично-романтическа форма, функцията на която е необходимо конкретно да се разкрие. Ето към тези стихове, в никакъв случай нито индивидуалистически, нито символистически—напълно подхожда характеристиката на Тодор Павлов. При това ще отбележим, че Павлов, отхвърляйки в своите теоретически разсъждения самостоятелността на романтическия тип на обобщение, всъщност утвърждава възможността на неговото съществуване, когато говори за това, че Яворов е „бунтар на духа“ не в конкретния, а в индивидуален и отвлечен план“. И за тези години той е до голяма степен прав.

На прогресивно романтическите стихове на П. К. Яворов са близки много от стиховете на Димчо Дебелянов и на други поети. Георги Цанев справедливо пише, че за поезията на Дебелянов, в това число и за много негови песимистични стихове, е характерен духът на недоволството и непримиримостта. „Той е романтик, който вижда „мръсния лик на суетност вседневна“ и копнее по „живот-красота“.[3] Като анализира стихотворенията на поета „Миг“ и „В тъмница“, проф. Цанев с пълно основание заключава: „Това е романтичен бунт, при който човек чувствува света като тъмница и се измъчва от съзнанието, че не може да се опълчи противо всичко, което го потиска. Всъщност тук имаме особено пречупване на противоречията в буржоазното общество, особено отражение на ограничения

---

[1] Тодор Павлов. Георги Бакалов — литературен критик. София, 1940 г., стр. 57-58.

[2] Н. Попов, Здр. Петров. Тодор Павлов. Кратък очерк. София, 1958 г., стр. 163-169.

[3] „Литературна мисъл“ — кн. II — 1957 г., стр. 46.

ниченията в него. В тая тревога за съдбата на човека е хуманизмът на Дебелянов. В сърцето на поета — въпреки толкова опустошения — си остава жива и трайна жаждата по светлина, по идеал".[1]

Тази романтическа поезия на Яворов и Дебелянов има своето място и значение. Тя е дала образци на проникновено психологическо разкриване на образа, представляващи от себе си несъмнен принос в общия многообразен поток в прогресивната литература на епохата.

Интересно е да се отбележи, че най-видните представители на реализма, главното за които при оценката на художествените произведения винаги си остава всеобщият критерий на правдивостта, не изпадат в нихилизъм, не застават на пътя на безсмисленото отрицание на всичко яворовско или дебеляновско в творчеството, са умеели да различат хубавото от лошото. Нали безусловно към цялата най-хубава част от поезията на Яворов — и реалистична, и прогресивно-романтична — се отнася онази висока оценка, която дава Иван Вазов на поета, назовавайки го „незабравимия певец на съкровеното в човешката душа.[2]

Формите на прогресивния романтизъм в творчеството на Яворов и Дебелянов са много характерна особеност на литературата от тези години. Тя се проявява в сложния допир с модернизма и представлява голяма трудност за нейното характеризиране. От нея е възможен преход и към други, по-обществено значими прогресивно-романтически принципи, и към реализма; възможен е също така и преходът към модернизма. Всичко зависи от отношението на писателите към обществената действителност.

Близостта с прогресивната обществена среда и влиянието на прогресивните идеи внасят в творчеството на тези писатели нови черти. Дебелянов например, когато се сближава със социалистите (1910) написва романтически произведения със значително обществено звучение. Той изразява своята мечта за този „далечен свещен кръстопът на бъдещето, когато ще настъпи часът на смъртоносна схватка между двата враждуващи свята. Поетът е изпълнен с вяра в светлата победа на народа („Кръстопът на бъдещето", „Светла вяра"). По общия си оптимистичен дух и по своята образност тези стихове на Дебелянов са близки на ранната романтическа пролетарска поезия.

В моменти пък на други увлечения, когато поетът се оказва в плен на субективистично-идеалистическа естетика, той достига до пълно скъсване с живота и неговата поезия добива черти, характерни за модернизма. В творчеството на Яворов, Дебелянов и на някои други поети „съжителствуват" пряко противоположни едни на други тенденции. Те трябва диференцирано да се разглеждат и разграничават.

Основната форма, в която се проявява българският модернизъм, е символизмът, представляващ, както вече се изтъкна, своеобразна модификация на реакционния романтизъм в конкретните условия от началото на XX век. Всеки един от писателите си има свой път за достигането до символизма, свои причини. Тъй и самото явление възниква на конкретно-историческа почва и е свързано с много страни от литературния живот на епохата. Но ние отделяме един въпрос — въпросът за характера на художественото обобщение, в който неизбежно се изразява принципът за отношението към действителността.

---

[1] „Литературна мисъл", кн. II — 1957, стр. 46.
[2] Иван Вазов. Събрани съчинения в 20 тома., т. 19, София, 1957, стр. 410.

Какъв е бил този принцип? Бягство от действителността, отказ да се опознае причинната връзка между явленията и реалните закономерности на общественото развитие — това е общото, което обединява многочислените модернистични проявления, с техния култ към несъществуващото — от изобразяването на уединените в себе си чувства на личните преживявания, от крайния песимизъм, „чистото“ изкуство, безпочвената фантастика до мистиката и религиозните тайнства.

В руслото на символизма се оказват писателите Теодор Траянов, Николай Райнов, П. К. Яворов, Гео Милев, Людмил Стоянов; под влиянието на това течение се намира и Димчо Дебелянов, и Димитър Бояджиев, и други. В редица художествени произведения и публицистични изказвания те излизат от постулатите на модернистичната естестика. Било е време, когато П. К. Яворов се изказва в защита на „чистото“ изкуство. Людмил Стоянов в 1912 г. писа: „Призракът на морала и истуканът на истината нямат място в изкуството, което живее само за себе си. . . “ Характеризирайки реализма като „безцелно и безсмислено копиране на реалността“[1] Гео Милев защитава принципа на „субективното съчетание на символите“[2].

В модернистичните произведения на споменатите по-горе поети ние виждаме неумолимия процес на разпадането на художествения образ, който се лишава от жизнено съдържание, превръща се в символ, будещ само неуловими чувства и смътни мисли. Вследствие на това образът изгубва чертите на правдивостта и типичното. Възниква поезия на ефимерните блянове, на призрачните видения — поезия на духовна безизходност.

Символистите постоянно пишат за страданието, но то е изразено у тях абстрактно, със символистично-загадъчна форма и всъщност се оказва безпредметно. Те създават поезия на „неземните печали“.

Всичко това не е трудно да се види в стиховете на Траянов и Яворов. Стихотворните сборници на Теодор Траянов „**Regina mortua**“ (1909), „Химни и балади“ (1911) са пълни с необясними видения, таинствени ситуации, отвлечено-безпредметни символи на скръбта и смъртта („Скръбна нощ“, „Забрава“, „Безутешност“ „Брегът на смъртта“ и други).

Характерни са и стихотворенията на Яворов — „Угасна слънце“, „Видения“, „Дни в нощта“, „Смъртта“, „Въздишка“, „Маска“, „Призраци“ и други. Имайки предвид стихове от подобен характер проф. Георги Цанев справедливо отбелязва: „От въпросите на обикновения човешки живот, от проблемите, които една исторически конкретна действителност слага, поетът преминава към вечните проблеми на битието — към с в р ъ х з е м н и т е (курсива на Г. Ц.) въпроси, които никой век не разреши“[3] („Маска“).

Изобразяваното чувство на страдание (главният мотив в цялата тази група произведения) е откъснато от реалния живот, от породилите го причини, това е едно „страдание безлично“, както съвършено се е изразил сам Яворов („Песен на песента ми“). Затова в произведенията няма живи конкретни образи. Те се основават на субективистическата символика, на своеобразните комплекси от неуловимите усещания. Алегориите и символите на нощта, на смъртта, вечерните дрезгавини, процалните зари, таинствените сенки, усамотена страдаща душа и т. н. — такъв е

---

[1] Г е о М и л е в. Възспоменателен сборник. София, 1936, стр. 31.
[2] „Везни“, 1919, № 4, стр. 97.
[3] Г е о р г и Ц а н е в. Пътят на Яворов. София, 1947, стр. 164.

поетическият реквизит на тези стихотворения. Приписване на отвлечените понятия и явления (любов, смърт, мисъл, сън, нощ, зима и др.) черти на живи същества — това е характерна особеност на символизма, присъща и на Яворов. Олицетворенията у Яворов, за разлика от често срещаните олицетворения във фолклора и в творчеството на писателите-реалисти, тук носят субективистичен характер. Така например в стихотворението „Дни в нощта“ текущите, сменяващите се един друг дни са олицетворени в образите на някакви живи същества „покрити с прах от ужас онемели“; те пристигат „бремето си хвърлят“ и чезнат, като призраци насън“. Нощта е представена в символистичен образ като някакво страшно демонично същество: тя има ледени крила и светещи нокти и „ад бездънен през погледа ѝ зее“; тя разкъсва гърдите на поета и кърваво сърце в ръцете си разглежда; ето с нокът чертай по него и в „свирепа мощ свирепо се кикоти!“

Подобна образност срещаме и в други стихотворения. В едно от тях („Угасна слънце“) поетът пише за „безмълвието гробно на нощта“, за „чудовищния сън на вековете“, при това този сън е олицетворен в образа на зловещото чудовище, с „мъртвешки лъск в хлътнали очи“, „на устни с прясна кръв“, изсмукана от гърдите на поета-страдалец. В друго стихотворение („Видения“), импресионистическо по съдържание, Яворов предава настроенията на ужаса и безнадеждността посредством натрупването на крайно субективистични впечатления: поетът гледа през леда на замръзналата рекичка и на дъното ѝ му се откриват страшни видения — „съскащи и зли“, „на хаоса змиите подават сноп езици“, „рой сенки минават и заминуват“, „залутани безцелно, жадни за покой. . .“ и т. н.

Тази безжизненост и вътрешно опустошение на образа се наблюдава в някои от стихотворенията на Димчо Дебелянов, които могат да се наречат символистични. За тях са характерни мотивите на абстрактното страдание, мистиката, загадъчно-субективистичната образност. „Далеч зад мъртвите гори погледна мъртвата луна и пред очите ми разкри скръбта на тиха равнина“ — писа поетът в стихотворението „Далеч“, написано по принципа на отвлечените асоциации. Вселенска неопределена мащабност: „скръбта на тихата равнина“ се разкрива зад „мъртвите гори“, отвеждащата ни в мистика картина: „просторът царствено мълчи. . . само някой страшен и злорад слова загадъчни мълви“, образът на поета-страдалец, попаднал в обкръжението на ужаса — такъв е емоционално-образният строй на стихотворението, отдалечен от конкретната реална действителност.

Ако се обърнем към сборника стихове на Людмил Стоянов — „Видения на кръстопът“ (1914) или към стиховете на Гео Милев от сборника „Жестокия пръстен“ (1920) ще открием сходни мотиви и образи, а най-важното — чертите на тази хладна отчужденост от реалния поток на живота, която изобщо е характерна за цялата романтическа поезия на модернизма.

Представителите на прогресивната литература рязко се изказват срещу тази поезия. В 1910 г. Иван Вазов писа: „Нашите млади поети, между които има и със силни дарования, в стремежа си, законен впрочем, за оригиналност, да дирят нови пътища и нови форми за мисълта си, откъснаха се от народната среда и запяха според нововремските навеи в западноевропейската литература. Зареяха се в областта на олимпийската отчужденост и индиферентизъм, оглъбиха се в самосъзерцание и скъсаха всяка връзка с окръжающия живот. Станаха символисти, инди-

видуалисти, декаденти, свръхчеловеци и не знам още какви. Поезия космополитична, студена, небългарска, нестоплена от живо човешко чувство, защото не е расла на българска почва, чужда на българския дух".[1]

И така, в романтизма на XX век се проявяват различни идейно-художествени тенденции. Затова терминът „неоромантизъм", претендиращ за всеобщност при характеристиката на явленията, е несъстоятелен. Тук е нужен конкретен подход, установяващ характера и съотношението на посочените тенденции, които в този период често пъти могат да се открият даже в творчеството на един и същ художник.

★

Макар че има повод за съвършено справедливия извод, че реализмът е най-дълбокият и най-богатият по своите възможности, но не и единственият метод за правдивото изобразяване на живота, то понякога за това все още избухват спорове, което е вече един изминат етап. Сега такава констатация е недостатъчна. Литературоведите отиват по-нататък — към установяването на действителното съотношение между различните методи, към конкретно-историческото разкриване на многообразните форми, видове, отсенки и черти на техните проявления в творчеството на обособена група или отделни писатели.

Всичко хубаво, което е създадено в българската литература за тези години, е свързано с реализма и прогресивния романтизъм в техните различни разклонения и конкретни форми.

Най-талантливите писатели, така или иначе попаднали в сферата на влияние на модернистичната естетика, усещат кризата в буржоазната култура и се стремят да излязат на широкия път на правдивото изкуство. Нарастването на реалистичните елементи в творчеството през последните години от живота на Яворов и Дебелянов е твърде показателно.

Процесът на оттеглянето на редица писатели от модернизма се чувствува в техните произведения още в онзи период, когато те по преобладаващите черти на своята дейност си остават модернисти. Известно е например, че Людмил Стоянов до края на Първата световна война в основните линии на своето творчество е символист. Обаче още в този период ние откриваме у него и такива мотиви и отделни стихове, в които са разкрити реални събития, живи човешки мисли и чувства. Някои литературоведи са склонни погрешно да считат, че това са прогресивни черти на символизма и правят далеч отиващи изводи за историческото значение на последния. А всъщност тези черти възникват като противоположност на символизма, вече като начало на неговото преодоляване, като вътрешна борба за изход от модернистичната задънена улица. Подобно нещо наблюдаваме и в творческото развитие на Гео Милев и други. В тази връзка важно е да се отбележи, че преминаването на голяма група символисти (Гео Милев, Людмил Стоянов, Христо Ясенов) в лагера на прогресивната литература съвсем не е плавен процес, тъй да се каже подготвен от символизма. Това е скъсване със символистическите принципи в името на нови начала. Друг въпрос е, че, скъсвайки със символизма и преминавайки в лагера на прогресивната литература, посочените писатели в значителна степен запазват в своето творчество елементи от старата поетика, които обаче те подчиняват на законите на реалистическата или революционно-романтическата типизация. Но това е вече особен — във висша степен интересен — въпрос, заслужаващ специално проучване.

---

[1] Иван Вазов. Събрани съчинения в XX тома, т. IV. София, 1956, стр. 259.

☆

МАНОН ДРАГОСТИНОВА

ИСТОРИЧНОСТ И РЕАЛИЗЪМ

(НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ РАЗКАЗИТЕ НА ЕЛИН ПЕЛИН)

Появата на Елин Пелин като творец е свързана с историческите и културни условия у нас в края на 20-те години и началото на нашия век. Този период го поставя в една зависимост по време от народничеството в литературата ни.

Писателите народници като идейници бяха носители на типична селско-дребнобуржоазна идеология. И тъй като своята роля като творци те виждаха в задължението да създават литература, изпълняваща обществени задачи, творчеството им се оказа тясно обвързано с идейните им възгледи, от което то получи предопределена насока. Особеностите на народническата идеология по един особен и ярък начин оставят отпечатък върху образите, създадени от тези писатели. Изследването на творец като Влайков например често налага по-дълго задържане върху идейните му убеждения, които той споделя в края на миналия и в началото на настоящия век, когато създава „Ратай“, „За чича Стайка“, „Леля Гена“, „Хроника“ и други. Стремежът да се задържи развитието на страната, като се запазят дребноселските и дребнозанаятчийски форми на живот, присъствуваше като идеен кръгозор на неговите герои, като тяхно светоусещане и психика. Тази особеност на Влайковото творчество и другите пишещи в народнически дух творци има своите силни и слаби страни. Силната страна се състои в това, че с най-добрите си произведения те станаха „глашатаи“ на една широка маса от средното и бедното селячество и издигнаха глас против безправието на политическите режими след Освобождението. В този смисъл творчеството им се оказа дълбоко демократично и навременно. То звучеше правдиво с повика им за справедливост по отношение на едно многобройно пропадащо съсловие. Но в същото време икономическото развитие на страната, което в областта на държавната организация отиваше към все по-голямо ограничаване на буржоазно-демократичните принципи на управление, твърде скоро доведе до крушението на дребнобуржоазните мечтания и заедно с това доказа нетрайността на народническия естетически идеал. Този идеал се оказа незадоволителен в своето хуманистично и общочовешко съдържание.

Жизнената сфера на Влайковите герои е обикновено бедна откъм такива общочовешки моменти, които лежат в основата на голямата литература. Художническите построения на Влайков не постигат обобщенията, с които големите творби се приобщават към вечните тенденции в развитието на човешкото общество.

Проблемът за труда, етичен критерий на всяко общество, съществен определител и на естетичното, намира у Влайков особено претворяване. Проследявайки този мотив у Влайков, неговият изследвач се чувствува под двойственото въздействие на опоетизирването на труда като смисъл на живота и в същото време не може да не си даде сметка за ограничеността на философско-етичното му третиране. Влайков не ни разкрива по-широк етично-естетически смисъл на труда от това, че той е дълбоко залегнал в природата на неговите герои, че е станал органически белег на ежедневието им. Рисувайки труда като вроден, неосъзнат двигател на живота, Влайков не отива по-далеч от общата истина, че трудът е необходимост. Но тази необходимост не е осмислена от по-големи стремления, не създава творчески импулси, няма отношение към душевно-мисловния строй на героите. Такъв е случаят например с образа на Панчо от разказа „Ратай“. Когато загубва работата си, Панчо става безпомощна играчка върху вълните на живота. Мисълта за стълкновение с отрицателните сили на обществото, за търсене на истината се оказва напълно чужда и непосилна за героя на този разказ. Подобни по своята природа са положителните образи и в „За чича Стайка“, „Леля Гина“, „Вестовой“, „Житието на една майка“ и др. Това са обикнатите от Влайков герои. Третирането им в един и същ аспект довежда у него до еднообразие в тематиката и художествената образност.

Сюжетите на Влайков се отличават с простотата на виждането, присъща на народния разказвач. Неговото майсторство се проявява не толкова в сътворяването на нови литературни конфликти, колкото в безизкуственото разказване красноречиви факти от вълнуващата действителност. У него композицията е в плътно неделимо единство с разказвания житейски откъс. Бихме казали, че тя всъщност липсва като литературно понятие. Разбираме композицията като промислено разпределяне съотношението на героите с цел да се разкрие един относително сложен художествен замисъл.

Тази особеност на формата у Влайков се проявява като положителна за писателския му похват в разкази като „Ратай“, „За чича Стайка“ и др. Тя носи и обаянието на тия му произведения. Обаче същият композиционен похват разкрива своите недостатъци, когато писателят се опитва да пресъздаде по-сложни душевни преживявания — резултат от също сложни жизнени обстоятелства.

Случаят с повестта „Леля Гена“ е твърде показателен в това отношение. Тук се чувствува как под напора на по-сложните обстоятелства старата композиционна форма се е оказала неподходяща за новите художествени наблюдения. Композиционната постройка не е достатъчно изразителна за конфликта на повестта. Писателят със смущение е забелязал някакви нови, непривични на начина му на наблюдение явления, причинени от такива непознати сили, за които той смътно се досеща, без да желае да ги постави като сюжетно-композиционен двигател на произведението. Това води до еднообразие в претворяването на конфликтите, до бедност на формите, които наблюдаваме у писателите-народници. Поради всичко това, Влайков не беше художник на конфликтите. А рисуването на новата съвременност изискваше те да намерят ново място в художествената творба. Затова бе необходим един по-жизнен естетически идеал и творец с нов усет за историчност.

*

Период от едно десетилетие дели Елин Пелин от времето на народничеството. Но със своето творчество той е вече рожба на нов етап от общественото развитие на страната.

Качеството историчност е една всепроникваща реализма особеност. То е налице във вътрешната структура на реалистичната форма, в стила и направлението. То се налага като принцип на естетическото отношение на писателя към действителността. От друга страна, ако се опитаме да говорим за истинските качества на стила и формата на дадена творба, ние не ще можем да направим това сполучливо, ако не сме се справили с нейното място в историческото време.

В този смисъл разказът „На оня свят“ може да се смята за програмен в творчеството на Елин Пелин. Не само защото съдържа „законите“, по които Елин Пелин гради цялото си послешно значително творчество, но и защото неговата поява исторически се оправдава и свързва с искането да се покаже художническото отношение към нови съществени събития и явления.

При това Елин Пелин осъществява тази необходимост не с една бледа и условна творба, а с пълноценен разказ, в който заедно със сигурното овладяване на формата писателят е постигнал един действително богат художествен израз на виждането си за света. За пръв път тук Елин Пелин е намерил плодотворната художническа гледна точка, благодарение на която откъсът от рисуваната действителност се разкрива не само в плоскостни и линейни форми, а стават доловими и скритите нейни движения. Доловил вътрешния живот на нещата, Елин Пелин го е извел до естетическо откровение. За твореца не е било достатъчно да ни каже, че на „божия свят“ се извършват много несправедливи деяния. Той е имал своята етична преценка за тях, която ни се разкрива последователно в перипетиите на сюжета. Така, заедно с проявената отзивчивост към изискванията на времето, Елин Пелин създава една високореалистична, с ценни художествени достойнства творба.

Съвременната действителност от първото десетилетие на века имаше редица особености на едно преходно време, в което започнаха бързо да стареят много от идеалите на следосвобожденските години. Погледът на творците неминуемо биваше привлечен от новите условия на живот и за мнозина от тях се разкри един нов свят от човешки проблеми, родени в ежедневието на малкия обикновен човек от народа. Със своето творчество Елин Пелин прегърна радостите и скърбите на този делничен герой не само за да му съчувствува, но и за да открие ценностите на този живот.

Естествено, това обстоятелство обуславяше наличието на нов естетически идеал. Понятието естетически идеал не е още достатъчно обяснено в съвременното литературоведение. То често се употребява в смисъл на обществено-политически идеал. Но факт е, че неговата употреба все по-често се налага в литературните изследвания, което само по себе си означава стремеж да се отдаде заслуженото на изкуството, като се отдели обикновеното обществено-политическо и обикновено естетическо отношение към действителността от художническото отношение, присъщо в особена форма и степен на твореца. Под това понятие подразбираме такова отношение към явленията на действителността, което търси да открие в тях естетическата им валидност, тяхната съпричастност във формирането на красотата като едно вечно съпътствуващо човешкия живот качество, раждащо се из жизнените стимули на човешкото битие. От друга страна,

естетическият идеал на твореца добива най-пълна завършена и действена форма в неговото творчество. Тъй че немислимо е да говорим за естетически идеал на писателя, без да вземаме предвид целокупното негово творчество, в което предчувствието за прекрасното, вкуса и предпочитанията се превръщат в една оформена и, най-важното, обществено споделена и изявена система от схващания за естетически ценности. В тия две страни от съществуването на естетическия идеал представата за естетичното и за красотата се движи от разкриването им като действителност към изграждането на естетическо верую, в което са обединени в едно отговорите на въпросите „какво е“ и „как трябва да бъде“.

Не съществува истинско творчество без наличието на естетически идеал. Всяка нова творба, редом с обстоятелството, че „рисува действителността“, сама представлява нова естетическа ценност и придобивка за човешкия дух. Затова ни се струва незадоволително често изказваното схващане, че писателите критически реалисти показали грозния лик на буржоазното общество със „самия факт на неговото правдиво изобразяване“. Не е трудно да се забележи, че такова твърдение отрича наличието на естетическия идеал, а заедно с това и най-съществената особеност на художественото творчество.

Известно е, че съдържанието на това понятие е исторически променливо, с което се обяснява защо то е толкова сложно. Определяйки особеностите на естетическия идеал на твореца, ние не можем да правим това иначе, освен като го поставиме в рамките на определеното историческо време. Ние трябва да потърсим в него не само типичните му проявления във формите на идеологията и гражданската история, но и съвкупността от национално-исторически условия и обстоятелства, създаващи онази втора незрима страна на живота, която бихме могли да наречем нравствено-естетическа атмосфера или среда. Истинският творец, възприемайки нравствено-естетическото разнообразие на живота, винаги успява да разкрие в него такива ключови моменти, които са свързани със съществени негови страни и се основават на социално-исторически значимото.

Появата на Елин Пелин има новаторски смисъл и значение в историята на художествената ни литература. Това преди всичко се обуславя от новонастъпилите социално-исторически условия в страната и от факта, че писателят съумя да отрази особеностите на тази нова действителност, като избра за обект на художествено претворяване за най-значителната част от своето творчество малкия човек от народа. В неговата участ Елин Пелин се постара да пренесе и пречупи диалектиката на съвременния му живот и да покаже особеностите на тази красота, която се ражда из ежедневието на малкия човек, предимно нашия селянин.

Своята особена художествено-естетическа и новаторска ценност творбите на Елин Пелин дължат и на обстоятелството, че съдържанието им се осъществява в резултат на разчупването на старите заварени норми и общопризнати форми на поведение в нравствено-естетическата сфера на съвременния му живот. Новите виждания и осъществявания на творческите замисли се разгръщат в една широка амплитуда от аспекти, с които писателят се отзовава на множество проблеми от обществено-политически и морално-етичен смисъл и значение. Художествените решения, които Елин Пелин дава, ни облъхват с качествата на една нова естетическа свобода на творческата личност, проявяваща се в рисуването на нови отношения, конфликти и ситуации а следователно и в постигането на нова форма. Не носи ли всички тия особености разказът „На оня свят“?

В него Елин Пелин за пръв път се домогна до висотата на един естетически идеал, който имаше за своя основа наблюденията върху новите явления от живота на народа, характеризиращи се с нови обществени разслоения в по-единната структура на нашето общество непосредствено след Освобождението и водещи в областта на мисленето и общественото съзнание до протест и недоволство.

Към разказа „На оня свят“ трябва да прибавим „Андрешко“, „На закъснялата нива“, „Душата на учителя“. Това са творби, в които художественото осмисляне на народния живот се спира върху новите черти в нашето национално и народностно самосъзнание в условията на буржоазно-капиталистическото общество. Съществени моменти в обществения живот са намерили тук израз в малки епизоди от човешкото ежедневие. На пръв поглед в тях не се случва нищо изключително. Но всъщност писателят е успял да ни остави ценни художествени документи, извлечени от историческата съдба на нашия народ.

Трябва ли да виждаме в този начин на рисуване действителността само авторов натюрел или той има своето обяснение в особеностите на епохата и в хуманистичните идеи на самия творец? Колкото и субективно-творческите моменти да играят важна роля за определяне особеностите на писателския стил и да са налице дори и такива индивидуални творчески проявления, които литературният изследвач е безсилен да обясни, все пак съществуват исторически обстоятелства и причини, които определят основите на общия метод, проникващи същевременно и до основата на личния творчески метод и стил. Струва ни се, че с този свой начин на писане Елин Пелин е напълно рожба на своето време. Черпенето на сюжети из живота на селото и бита на малкия човек се дължи не само на обстоятелството, че те съставляват средата, в която писателят е живял и към която е чувствувал най-силен творчески афинитет. Само такова обяснение не ни изглежда напълно достатъчно като предпоставка за изследване историческите рамки на Елинпелиновия реализъм. От съществено значение е да се добави, че проблемите на селския живот заемаха изобщо централно място в нашето недалечно историческо минало и следователно съвсем естествено и закономерно беше тяхното широко отразяване в литературата. Плод на контакта с тази действителност са и хуманистичните настроения на Елин Пелин, които имат подчертано самобитен и самороден произход. Хуманистичните идеи на Елин Пелин са лишени от теоретически и умозрителен подстъп. Бидейки сродни с общочовешките хуманистични начала, те дължат сродството си с тях не на заимствуване в сферата на отвлеченото, а преди всичко на личните наблюдения. Разбира се, тази особеност на хуманистичното виждане може да се обясни и като натюрел. Но за нас е по-важно да отбележим, че за този творец тя щастливо съвпада с големите проблеми на историческото време.

С естетическа свобода и напълно оригинален подстъп за изразяване усета към естетически и исторически значимото ни се разкрива творческата личност на Елин Пелин чрез разказа „Андрешко“. Изследователите на писателя с право посочват този разказ като класически за творчеството му, характеризиращ се с непринуденост и оригиналност на ситуациите, със съвършенство и динамичност на диалога в неговото развитие и завършек. Но все пак тълкуванията около историческата определеност на разказа, т. е. начина на отразяването на историческото време и мястото му в нашата литературна история се развиват в различни насоки и не всич-

ки са от естество да защитят сполучливо значението му на класическа творба.

Проблемите за красота и историчност, форма и историчност са от най-сложните в естетическата наука. Към тяхното обсъждане тепърва ще се пристъпва. Обстойното им и правилно проучване ще допринесе за изясняване обособеността на естетическото възприятие, ролята и смисъла на литературните стилове, направления и жанрове. Художествените и формалните качества на „Андрешко“ не бихме възприели като такива, ако не беше налице пределно точният усет за историчност у Елин Пелин, благодарение на който красотата в поведението на Андрешко ни действува чрез национално-историческата обусловеност и значимост на този образ.

Съображенията за историчност ще ни улеснят твърде много в подхода към този разказ. Както казахме, ние не сме единствените, които ще твърдим, че в разказа „Андрешко“ Елин Пелин постига голямо художествено обобщение. Но ето че заедно с признаването на художественото постижение на Елин Пелин си прокарва път и една методология, която търси да обвърже тясно образа с някакъв действителен прототип, стреми се да докаже, че стихийният бунтар Андрешко е член на Земеделския съюз, че, проучвайки и наблюдавайки живота и дейността на тази организация, Елин Пелин е открил своя герой именно в нейните редове (вж. Пеню Русев — Творчеството на Елин Пелин до Балканската война). Допринася ли такова гледище за изясняване смисъла и съдържанието на художественото обобщение, което този разказ ни носи? То има положителен смисъл чрез чисто историческата констатация, че Елин Пелин е писал своя разказ по времето, когато опитът на Социалдемократическата партия в политическата и икономическата борба е още съвсем малък, проявил се едва в няколко стачки, и че селските събития от 1901 г. и някои форми на съпротива у нашето селячество преди и след тези събития имат стихиен, политически неорганизиран и идеологически неизяснен характер. Разбира се, такива пояснения имат своето значение. Но анализът не може да спре до тук. Не е трудно да се открие, че такова автоматическо прилагане на историческите факти ще ни доведе до един напълно емпиричен подстъп към литературните явления. Използуването на подобни данни от историята ни дава две възможности: първата от тях — да приключим литературния анализ с историческата справка, като направим извода, че осъществени преди и извън организираните борби на партията против социалното неравноправие, тия стихийни бунтове, за които ни напомня разказът, имат случаен характер. А оттук и изводът, че образът на Андрешко е нехарактерен, нетипичен. Това са изводи, до които достигат някои от социологическите изследвания за Елин Пелин. Те разглеждат критическия реализъм не като самостоятелно литературно явление, а преди всичко като явление, гравитиращо към литературата на нашето съвремие — литературата на социалистическия реализъм. В най-добрия случай те поставят творбата в „ничия земя“.

Втората възможност е да използуваме данните от историята за общата характеристика на съвременността, като потърсим или се опитаме да отгатнем нравствения потенциал на такива проявления. Тогава ще заключим, че формите на съпротива срещу официалната власт са нови белези в процеса на самоопознаването на народните маси и следователно те могат да крият в себе си действен естетически смисъл, който Елин Пелин е възприел с усета на художник, неделим от усета за историчност.

Такава постановка в известен смисъл съдържа и отговор на опи-

тите да се търси адекватното покритие на образа в действителността. Създаването на образа не може да се задоволи с прототипа. Защото той не е образ на прототипа, а в една или друга степен образ на епохата. Поради това прототипът не може никога да изпълни целия обект на изобразяването, нито да съвпадне изцяло с неговите цели в тяхната съдържателност и обхватност. Прототипът е само един от моментите в художествения процес. Това е така, въпреки мнението на някои изследвачи, на които се струва, че ограничаването на художественото търсене с прототипа е най-късият път към осъществяване принципа за историчност.

Без да се спираме подробно на художествените качества на разказа „Андрешко“, ще подчертаем само една негова особеност. В първата му редакция Елин Пелин го е озаглавил „Случка“, подчертавайки по този начин изолираността и инцидентността на епизода. На по-късния читател разказът е известен със заглавието „Андрешко“. В тоя случай авторът е извлякъл заглавието на разказа си из средоточието на фабулата, из основния неин смисъл — свежия и гъвкав ум на героя, привлекателните положителни лични качества, които представляват предпоставката за изпълнената с обществен смисъл постъпка на Андрешко. Разбира се, сам по себе си разказът е останал същия. Но като е уточнил заглавието му, писателят ни е дал повод да видим последователността в изявяването на един от обществено-естетическите му възгледи — малкия човек от народа в своите обикновени дела, в делничната неизключителна обстановка, носи и изразява чрез себе си повелята на историята. За такъв герой се пише най-добре без украшения, без пищни дълбокомислени фрази. И наистина, у Елин Пелин гледната точка на писателя се е сляла с изобразяваното, за да протече събитието естествено, без пресилвания и преднамереност — тъй както обикновено се случва в живота. Разкриването на индивидуалните качества на Андрешко в диалога неусетно, без никакви ефекти и предупреждения преминава към действения и „геройски“ завършек, без за това да са били нужни някакви особено подчертаващи доблестта на Андрешко изрази и метафори. С този начин на изобразяване Елин Пелин най-добре е изразил характера на историческото време, което е още далеч от бурните конфликти и привлича вниманието преди всичко чрез общото икономическо и обществено-историческо състояние на масите. Сам писателят със своето творчество ни дава основания за подобно тълкуване. След Андрешко Елин Пелин написва друг, сроден по тематика разказ „На закъснялата нива“, отпечатан в сп. „Просвета“ в 1903 г. При писането на тази творба писателят също е бил вълнуван от идеята да пресъздаде положителен герой с чертите на една обществено мислеща, достигнала до идеята за съпротива личност. Това е образът на Дойно. Но той е останал да съществува само като идея на Елин Пелин, по която ние абстрактно можем да съдим за това продължение на линията на социален протест, съществуваща в другите му творби. „Главният“ герой на разказа „На закъснялата нива“ не остави трайни следи в литературата ни. Колкото и чудно да изглежда това, художественото внушение на разказа не е свързано със сюжетното действие, а с нарисувания в началото пейзаж, в който е получила звучение идеята за царящото в страната безправие, както и с образите на измъчената Дойнова невеста и на стареца.

Струва ни се, причината да не разработи Елин Пелин образа на Дойно е, че той не го е „видял“ истински. Казваме „видял“ в смисъл, че историческата действителност е още чужда на героичното в неговото ярко индивидуално проявление. Затова и писателят не е могъл да почув-

ствува образа в неговата пълнота и в естествената му обвързаност със средата и обстоятелствата, в неговото последователно обусловено отношение и поведение спрямо действителността. Всичко това е накарало Елин Пелин да преработи разказа до промяна на съществени моменти от неговото съдържание. В преработката той е изоставил мотива за политическата съпротива на героя, като се е опитал да го въведе в реалната обстановка на селското ежедневие. Наистина сполуката не е много по-голяма, тъй като при промените в съдържанието писателят запазва предишната композиция, която допуща въвеждане на героя само чрез диалога на другите лица. Но, изменяйки конфликта в епизода между Дойно и властта и засилвайки елементите на личната участ на героите си, Елин Пелин се е подчинил на правилото, изведено още от Аристотел — да се предпочита невъзможното, което изглежда вероятно, пред възможното, което се струва невероятно.

В първата редакция Елин Пелин описва бунта против селския чорбаджия. В него е вплетено водачеството на Дойно, белязано от своеобразния героизъм на индивидуалиста, който изисква от народа да освободи престъпника, за да може след това сам да го убие. Читателят е свидетел на странна и изненадваща развръзка, без тя да е достатъчно обоснована от някаква вътрешна логика на станалото. Епизодът с Дойно в първата редакция отчуждава героя от жизнената, битова, исторически определена среда, която писателят е имал предвид и която е отразил в останалата част на разказа си. Закъснялата, изкуствено внесена романтично-индивидуалистична трактовка на подвига на Дойно го прави идейно и сюжетно непричастен към съдбата на останалите герои. Зависимостта между едното и другото събитие е слаба. Те не произтичат едно от друго. Причинната им обусловеност не лежи в исторически сложили се необходими обстоятелства. Затова и писателят не е постигнал тяхната художествено-естетическа цялост. Преработката на разказа е била от съществено значение за последователността на реалистичния стил на Елин Пелин. Героят се сродява със средата. Неговото поведение изразява вече един реален конфликт между онеправданите, поставени извън закона бедни хора и властта на материално и политически силните. А мотивът на измъчения старец и без омощната жена, останали сами сред неожънатата нива, постига по-убедително внушението за враждебността на официалното общество към света на обикновения човек от народа.

*

Съществува мнение, според което годините 1904—1905 и дори 1903 от творчеството на Елин Пелин представляват отстъпление от реализма. За разкази като „Косачи“ (1903), „Нещастие“ (1905), „Хитрец“ (1904), „Спасова могила“ (1905) П. Русев например смята, че в тях отсъствува „фронталната атака“ — един измислен от него термин, който представлява главен критерий за реалистичност или недостатъчна реалистичност на Елинпелиновите творби.

Наистина, в началото на своето творчество, оформяйки се като творец, Елин Пелин се насочва към такъв кръг от явления, които съдържат моменти от съвременните обществено-политически проблеми. Това обстоятелство може да се отбележи само като достойнство на младия писател. Успоредно с такива творби обаче в творчеството му намират място разказите, в които Елин Пелин рисува човешко поведение, наблюдавайки го откъм неговата нравствено-етична страна, с постъпки и дела, които

нямат непосредствено със своята фабула отношение към някакъв обществено-исторически проблем. Наистина, в тях Елин Пелин се откъсва от острата политическа и историческа проблемност, но само в смисъл, че тя престава да бъде център на творческата тема Веднага трябва да отбележим, че тия факти не се нареждат в строга последователност. Хронологията на творчеството на писателя от 1901 г. до 1905 г. показва, че не е възможно някакво точно разделение, тъй като след „Напаст божия“ например, следва разказът „Ветрената мелница“, характерен с идилична жизнерадостност, твърде отдалечена от конфликтите на действителността. А скоро след този разказ, също през 1902 г,. се появява разказът „На оня свят“. След него се редуват „Изкушение“ (1902 г.) „Летен ден“ (1903 г.), „Задушница“ (1903 г.). А след тях следва сатиричният разказ-фейлетон „Душата на учителя“, представляващ непосредствена критика на царящото в страната безправие. Това е първият факт, който ни сочи, че не може да става дума за някаква нова насока в творчеството на писателя. На второ място заслужава да запитаме има ли сериозно основание прокарването на предлагания критерий. Под „фронлтална атака“ П. Русев разбира непосредствена, пряко изявена критика на обществено-политическите порядки в буржоазното общество с буквално изричане на присъда над обществения ред. Всички останали форми на отразяване на буржоазно-капиталистическата действителност в творбите на Елин Пелин представлявали отстъпление от реализма. Неправилността на такъв критерий се състои в това, че се придава самостоятелно значение на обществено-политическата идея в дадена творба, като се допуща за възможно противопоставянето ѝ на някаква друга идея, например — само нравствено-етична. А това означава да се свежда естетическият идеал на твореца до обществено-политическите му възгледи. Но този идеал е единен. Нравствено-етичното начало в него е неделимо от социалното и обществено-политическото. Естетическите представи също не са нещо откъснато от тия начала, защото в тях лежи основата и причината на естетичното. Всяко естетично в художествената литература съдържа в себе си в снет вид социалното и нравствено-етичното.

Но защо все пак е прието да се говори за социална тематика, за нравствено-етична проблематичност, за психологически реализъм на творчеството, щом като социалната тематика не може да бъде лишена от етичното и обратното? Тук трябва да се има предвид сложният път, по който действителността се оказва определител на художествения образ. Тази зависимост няма автоматически, мъртъв характер. Живото многообразие на действителността с нейните тенденции на развитие, които показват различни свои моменти в процеса на сложния човешки живот, изисква да бъдат отразявани едни или други страни, в зависимост от тяхната по-голяма или по-малка важност и значимост в определен исторически етап. Затова по-широките наблюдения на твореца го довеждат и до по-богатото и разнообразно отразяване на действителността. И естествено, тя не винаги му се разкрива от една и съща страна. Социално-политическото, морално-етичното, подчертано психологичното като проявления на човешкия живот, в зависимост от историческото време, добиват за реализма такова значение, че те стават необходимата призма, през която творецът успява да освети същността на живота.

В една значителна поредица от разкази в творчеството на Елин Пелин доминира стремежът на твореца да рисува живота в неговите морални корени, да рисува човешки съдби сами за себе си, без да ни разкри-

ва тяхната обвързаност с някакъв необходим политически ред. Но и при този подход на етично третиране на сюжета творецът е запазил усета си за социално заначимото. И ако трябва да оценяваме нравствения критерий на писателя с мярката на неговите обществени идеали, ние ще видим, че етическата му оценка за нещата стои на висотата на неговите обществени мечтания, от които са проникнати творби като „На оня свят“, „Андрешко“, „Душата на учителя“. Ще се опитаме да докажем това.

Нека се спрем на разказа „Кал“. Началото на този разказ ни отвежда веднага към психическите изживявания на героя. Това е един много порядко срещан прием на писателя. Обикновено той ни въвежда в сюжета с описание на случка или пейзаж. Новият подход на Елин Пелин тук е напълно оправдан, тъй като темата на разказа е „психологическа“. Случката и действието имат второстепенно значение. Писателят търси да постигне обобщението, предавайки ни преживяванията и възприятията на главния герой учителя Нонин.

Трябва да отбележим, че разказът „Кал“ има две редакции със съществени различния между тях. Като имаме предвид, че централният проблем за всяка от тях си остава нравственото терзание на главния герой, струва ни се, че тази преработка, с която Елин Пелин е включил разказа си в том първи от съчиненията си през 1904 г. не е най-сполучливата от гледище на основния смисъл на творбата. Това се отнася най-вече до завършека на разказа. „Кал“, отпечатан за пръв път в сп. „Учителска мисъл“ през 1903 г. завършва психологическите перипетии на героя с нравствено очистение, липсващо в останалите издания на разказа, в които писателят не дава никакъв завършек на душевните вълнения на героя. Затова ще се обърнем към първата редакция.

За Елин Пелин учителят Нонин не е герой. Чрез него той не търси да разреши конфликта между личността и обществото. Границите, в които се разгръват душевните анализи на учителя, по фабулното си развитие са ограничени в любовните му преживявания. От тях писателят е създали един малък свят, като че ли отчужден от острите проблеми на съвременността. Но в същото време Елин Пелин ни разкрива своя герой с душевни тревоги, чийто корен лежи дълбоко в порядките на цялото общество. Объркените и тежки размисли на Нонин са отглас на безизходицата и моралната поквара в това общество, с което по една неумолима логика е свързана собствената му участ. Образът на учителя е противопоставен на всичко, което е белязано от пошлостта и загрубяването на чувствата, тъй характерно за другите учители в разказа. Писателят ни ги рисува с техните съвсем принизени дребни интереси, като хора, чието любопитство стига само до чоплене на съкровените и чисти чувства на човешката душа. Докато колегите на Нонин са нахлули в стаята му, заети както винаги с любимите си клюки, учителят им е противопоставен с мълчаливата си вражда. Той не може да понася присъствието им, което го измъчва до физическа болка. В изтерзаното му съзнание се настанява нетрапчивото чувство, че всичко наоколо му потъва в някаква лепкава черна кал. Това е образ, който Елин Пелин въвежда като л йтмотив на разказа. С особена сила той минава през целия му мрачен пейзаж, за да бъде почувствуван от читателя като обобщение-символ на тежката и груба действителност. С каква неотразима сила буди представите ни рисуването на малкото селянче, което отивайки към училището и повтаряйки наизуст урока си, с мъка изтегля краката си от калта на селския мегдан. Това

е неповторимо нашата, наситена с българска мъка, картина на селото през есента.

В черната лепкава кал е потънала и обичаната от Нонин девойка, която му е изменила, за да се омъжи без любов за богат човек. Доминиращият в разказа образ на калта е внесен в личната интимна драма на героя и предапазва твореца от мелодраматична трактовка на такъв субективен и същевременно вечен проблем като любовните отношения. У Елин Пелин се получава така, че макар и вечен, проблемът прозвучава напълно определено със своята историческа и социална „обремененост". Благодарение на това обстоятелство Елин Пелин достига до широко и правдиво обобщение. Завършекът на сюжетното действие, където авторът внася отново контраста чрез образа на калта, разширява и обогатява естетическия смисъл на образа на Нонин:

„— У каква кал. . .

Той широк, тумбест важно и разкрачено вървеше и отговаряше:

— Собствено. . . пътеки няма. . .

Нонин чу това и се усмихна. Тая мъртва и глупава фраза на човека който отне тая, която той толкова е обичал и въздигал в мечтите си, дойде да я унизи и оневажи пред него. В сърцето му се породи една гордост. Той въздъхна с лекота и пред очите му стана по-светло.

— Съдбата ме е спасила, помисли си той.

И, като дръпна шапката си, слезе на портата. Там се спря усмихнат и дълго гледа, как Славка с мъжа си газеха калта към черквата".

Новото отношение на Нонин към собствената му участ изплува над основния лайтмотив на разказа, преодолявайки го с оптимистичната си, възраждаща интонация. Обединявайки рисунъка на мрачната действителност с идеята за нравствено очистение, Елин Пелин разширява художествените си позиции. А това са и позиции на хуманист, за когото отношението между творец и действителност не се изчерпва с простото естетизиране на действителността такава, каквато е, а предполага активното търсене по посока на човешкото, т.е. историческото осмисляне на отражението.

В разказа „Кал" Елин Пелин не е поставил своя герой в открит двубой със „злите сили" на обществото. Както казахме, разказът не задоволява някои от изследователите на Елин Пелин. В него те не намират посочен изхода от социалните противоречия и това ги смущава. Но трябва ли поради обстоятелството, че стълкновението на Нонин с обществото няма пряко политически характер, да се правят изводи, че разказът е отклонение от реалистичния метод на писателя, че жизнената правда в него е застъпена в по-малка степен? Подобни заключения ще са само в услуга на социологизма, който по правило търси това в художествената творба, което тя не съдържа.

В досегашните изследвания за Елин Пелин не се е обръщало внимание на своеобразния нравствен героизъм, както бихме могли да наречем поведението на героя на разказа. Освен новостта на сюжета, чрез който читателят може да почувствува суровия дух на времето от началото на века и трудната участ на интелектуалните представители на това време, внасянето на идеята за нравственото прераждане е свидетелство за развиването на естетическия идеал на Елин Пелин и неговото обогатяване с ново съдържание. Писателят е открил красота в борбата за нравствена и душевна чистота. За характеристиката на този разказ трябва да обърнем внимание на още едно обстоятелство, — съотношението, в което се осъществява връзката между действителност и идеал. Изведено „вън от

времето и пространството“, поведението на Нонин не би направило впечатление с нещо особено. Но свързано с нарисуваната действителност, поставено в ясните контури на определеното историческо време, то е добило смисъл на ново художническо обобщение.

Нравствено-етичната тема заема голямо и значително място в творчеството на Елин Пелин. Той обича да гледа на действителността именно от тази нейна страна. Образите, които създава,и естетическите обобщения, които постига по този начин, крият много мъдрост и проницателност. Изведени от многообразните явления на наблюдавания живот, те представляват не само обикновени съждения за него, но крият и предчувствието на твореца за нещо по-справедливо и по-красиво.

Усетът за историчност у Елин Пелин е много действен. Той се превръща в постоянен принцип на неговата естетика и й придава широта, която у малцина наши писатели ще срещнем. Със своята идейно-есетическа широта Елинпелиновото творчество влиза в конфликт с нормите на буржоазния ред и с неговите естетически идеали (или по-точно с това, което той представяше като естетически идеал и красота). Отречени от буржоазните институти явления, Елин Пелин утвърждава. Дълбоко вкоренени понятия за нравствено и безнравствено той превръща в тяхната противоположност. Със смел новаторски замах писателят ни убеждава в по-голямата човечност и хуманистичност на своя поглед за действителността.

В разказа „Хитрец“ творецът се любува на остроумието и находчивостта на дребния крадец Петко Лисичката, правейки го герой на един епизод, в който блестят неговите подкупващи качества. С тях писателят събужда у нас чувство за една вярна издънка на родния гений.

И забележете, че първото нещо, което Елин Пелин е постигнал, то е да внуши у читателя пълно безразличие към „особените“, „компрометиращи“ обстоятелства, които би трябвало да предопределят третирането на предмета на разказа. Няма да се спираме на майсторството на писателя, благодарение на което е постигнал „игнорирането“ на такова обстоятелство. В сферата на реализма това игнориране или както бихме го нарекли „преодоляване на факта“ има напълно определена функция с новаторско значение. Тук е налице характерното за Елин Пелин многопосочно рисуване на нещата и явленията, разкриващо тяхната вътрешна диалектика. Оттук произтича една от основните особености на Елинпелиновия реализъм — естетическата идея се ражда из тая диалектика, без да има нужда да се противопоставя на нещо външно, другородно Самият образ се развива като единство от това, което е, което не трябва да бъде и което трябва да бъде. Поради това, героите и сюжетите у Елин Пелин са тъй органически свързани с действителността и отговорът на въпроса за прекрасното не може да бъде откъснат от тая действителност. Той е пределно историчен.

Това трябва да се има предвид и при тълкуването на положителния герой в творчеството на Елин Пелин. Той е сложен и многостранен, но не във психически смисъл, а като отражение на тенденциите на развитието на действителността в тяхното настояще и бъдеще. Поради това, изследването на този проблем от Елинпелиновото творчество създава трудности, произтичащи не от неопределеността на положителния герой, а точно от това „навлизане“ на действителността с нейните противоречия в характера и нравите на хората.

Но тая особеност на рисуването не е свързана само с личния стил на Елин Пелин. Тя почива върху по-общия исторически обусловен реали-

стичен принцип, според който жизнената правда ни се представя в линиите на обикновената жизнена логика. Това ще рече, че нещата и явленията се рисуват в тяхната близка зависимост, последователност, произтичане едно от друго. Перспективите на развитието им също се откриват по естествени и понятни пътища.

Такъв начин на писане представлява една по-широка основа за творчеството на много писатели критически реалисти. Самата епоха със своите проблеми обръща погледа на съвременника към нея, „заставяйки“ го да мисли с реални понятия, произтичащи от нейния действителен живот.

Може би тук ще изникне въпросът, дали подобно тълкуване не ще ни доведе до нивелиране на творческите индивидуалности. Подобни опасения стават неоснователни, като се вземе предвид, че тук става дума за един принцип, отнасящ се до общия метод, и че жизнената правда е, ако може така да се изразим, предсюжет за творбата, че тя не е самият сюжет. Жизнената правда става основа за разкриване на различни естетически ценности чрез стила и индивидуалния почерк на отделния творец. Естетическият идеал е който осмисля художествено явлението, като намира зърното за неговото естетическо разкриване. При критическия реализъм това става винаги в мярката на времето и на жизнения исторически опит на човешките маси. Оттук произтича и особеното обаяние на това литературно направление.

Силата на Елинпелиновото творчество се заключава в това, че то отсъжда човешките дела с мярката на понятни за човека критерии. Многообразието на сюжетните решения извира от неговия свободен, но не и „абсолютно независим“ от неговото съвремие дух. Изграждайки своите сюжети като подражание на обикновената логика на нещата, Елин Пелин постига разностранни, богати по своето звучене естетически разкрития на действителността, от тънкото нюансиране на поетично-реалистичния рисунък на природата до категоричното посочване трагизма на бедните безпросветни маси.

Склонността на Елин Пелин да следва при своите обобщения логиката на живота не бива обаче да се абсолютизира. Защото това е само една предпоставка, но още не всичко в реалистичното творчество. И понеже това обстоятелство не изчерпва особеностите на сюжета, ние се опитваме да направим необходимото разграничение, като пишем, че сюжетите си Елин Пелин създава като подражание на обикновената логика на събитията. Оттук тепърва се гаждат авторовите обобщения, които са далече от това да бъдат адекватни отражения на действителността. Да рисува въз основа на логиката на делничната „сива“ действителност не е било самоцел за писателя. В този подход на претворяване Елин Пелин е намерил особен смисъл, който е възведен у него до една постоянна творческа идея: красота, естетическа ценност за изкуството могат да се извлекат от тоя живот и именно от тоя. По такъв начин образите, които се създават, смешното и трагичното, радостното и веселото в тях ще са просмукани от тръпчивия вкус на битието. Това е един подчертано реалистичен принцип, който Елин Пелин следва в цялото си значително разказно майсторство.

Другата страна на този принцип е реалистичната мяра. Употребено не във формален смисъл, това понятие ще оз ачава силно развит усет за естествените размери на нещата, за техните реални съотношения в даденото историческо време. Но всичко това не бива да се разбира като адекватно отражение на действителността „такава, каквато е“, дори

само поради факта, че такава позиция не предвижда избирателното отношение на човешкия дух при творчеството.

Разказът „Задушница“ е един от великолепните образци в нашата литература за вътрешната обусловеност и проникнатост на формата от реалистичната „мяра“. И този разказ представлява новаторско разрушаване на старото със средствата на обикновената житейсака логика. Героите на разказа включват своя брачен съюз в един от сивите дни на източно-православната задушница. Описанието на този ден в селските гробища не би имало своята естетическа пълнота и художествена достоверност, ако не беше противопоставено на религиозния смисъл на ритуала. Елин Пелин го е изпълнил с житейско съдържание, с горчилката на селския живот. Само една фраза на писателя звучи безразлично канонически: „Тоя ден е посветен на душите и всеки слива своята скръб с общата скръб за покойниците“. Но тя е употребена като че ли за да направи по-изненадващо, по-изразително, по-реалистично разказаното събитие.

Разглеждайки разказа в светлината на антитезата религия-виталност, ние сме длъжни да отидем по-далеч, да навлезем във формирането на образите и отношенията на героите. Елин Пелин показва своите герои в малък епизод. Но това не е попречило да се разкрие пред нас цял един живот, в който човешките желания и стремления могат да се движат само в съгласие с неумолимата жестока логика, допускаща твърде оскъдни човешки радости. И чудната сила на „Задушница“ се крие в това, че Елин Пелин пише с мярата на тази именно логика.

Мнозина биха ни задали въпроса нима Елин Пелин е разкрил някакви нови хоризонти за своите герои, за да поставяме толкова високо този разказ? Не чувствуваме ли ние с голяма сила, че всъщност нищо ново не е настъпило в живота на тия бедни селяци, малките хора от народа? Да, това е наистина така. Погледнато от гледището на социологията, разказът на Елин Пелин не сочи изхода от „социалните противоречия“. Неговата сюжетна проблемност няма нищо общо с такава задача. И все пак той представлява дълбоко естетическо разкриване на времето. Писателят рисува героите си в тяхната обвързаност с грубия и жесток живот и успява да ги пресъздаде като неповторима негова еманация. Всички черти, жестове и дори хитруванията в техния разговор се възприемат като отглас единствено възможен, единствено хармониращ с тъжния и безпросветен пейзаж на рисуваната действителност. Вечният стремеж към по-добър живот и щастие се изявява през физическата грозота и външната неугледност на двамата Елинпелинови герои. За известна красота ни напомня само споменът на Станчо за хубавите очи на Божана и сравнението за очите на Стоилка: „Той се вглеждаше като момък във влажните и сиви като мъглите очи на Стоилка. . .“ Обрисовката на тия герои е съпроводена и от комични подробности, които в образа на Стоилка ни напомнят бледи и далечни следи от женска кокетност.

И все пак какъв ще бъде критерият за реалистичната сила на разказа, щом критериите на социолигизма се оказват недостатъчни, и разкази като „Задушница“ остават извън тяхното мерило, т. е. ако не сме съгласни с твърдението, че писателите критически реалисти постигат своите художнически обобщения единствено по силата на това, че рисуват действителността „такава , каквато е“?

Има нещо друго, от което зависи изразителността и реалистичната многоречивост на художествената творба — сцеплението на художествената идея (разбирана и като естетически идеал) и жизнената правда.

Обаянието на „Задушница“ се крие в обстоятелството че Елин Пелин не надарява героите си с някакви изключителни радости, каквито не биха могли да се родят от техния бедняшки живот. Цялата образност, нюансите в поведението на героите, рисуването на душевните им движения са подчинени на тази формираща нещата истина. Тя е горчива, жестока истина и човечеството в близко бъдеще ще стигне до нейното отрицание. Творческата заслуга на Елин Пелин се състои в това, че той съумя да създаде творби и да претвори истината за живота в такъв аспект, от който се вижда колко са недостатъчни малкото радости и щастие, достъпни за човека „на този свят“.

В съгласие с такова естетическо верую е създадена и творбата „Спасова могила“, където изграждането на сюжета чрез следване логиката на самия живот достига до безизходни трагични разрешения. И тук творческото претворяване не се ограничава с логиката на самата действителност. Творческият дух на писателя се издига над обикновената действителност, за да открие по-добре кръстовищата на големите реалистични обобщения.

Дядо Захари и малкият Монка са герои близки до душата на писателя. Това са най-обикнатите от него образи на обикновените малки хора от народа. Той ги рисува с тънкото познаване на духовния им мир, без да внася в него изкуствена хармония. Старецът носи в себе си и житейска мъдрост, и елементи на религиозна вяра. С пълно примирение е поел той бремето на своето нещастие, възприемайки го като някакъв неизбежен закон на човешкия живот. Рисувайки шествието към Спасова могила, Елин Пелин ни дава представа за един потънал в мизерия и безпросветност свят, далеч от мисълта за някакъв бунт против бедняшката си съдба. С неговото пресъздаване писателят като че ли е слязъл в самите низини, рисувайки с пълна обективност.

В студията си за Елин Пелин проф. Г. Цанев обръща внимание на реализма на Елин Пелин в рисуването на религиозните моменти от бита на селянина. Той пише: „Реализмът на автора се проявява между другото и в това, че никакви молитви и литии не помагат против болестта и сушата. И това изрично се изтъква от автора. Би трябвало да се подчертае повече това реалистично изображение на моменти от народния бит у Елин Пелин. Така, в „Спасова могила“ детето,което е заведено на някакво „чудотворно“ целително място, умира“. Както виждаме, и тук ни се обръща внимание на антитезата „религия — виталност“. И наистина, в какво се заключава реалистичната сила на „Спасова могила“? Дали тя е свързана само със съчувственото отношение на писателя към нещастниците, търсещи изцеление чрез божията помощ, или с дълбокото проникновение и голямата човечна топлота, с която ни се рисува завършекът на злочестия детски живот? Колкото и да са ценни тези художествени моменти в разказа, с тях не се изчерпва неговата стойност. Те добиват своята естетическа пълнота и завършеност само в единство с многозначителния финал, който по новому моделира сюжетните ситуации. Със смъртта на Монката стремежът на тълпите към божественото изцеление е превърнат в нищо. Обикновената истина за живота се среща с голямата правда на твореца. Разказът би могъл да завърши без тази смърт. В случая тя не е необходимо следствие от логиката на показания откъс от живота. Но наличието на подобно сюжетно разрешение, сключвайки сюжетната верига, довежда твореца до един висок синтез на правдата. В него са се срещнали логиката на самия живот такъв, какъвто е, художественото светоотношение на твореца и най-хубавите традиции на демократичната народностна литература.

Разказът „Спасова могила“ ни дава възможност за графичното му представяне в два концентрични кръга — религията и човешкото щастие. И тук, както в разказа „Задушница“, истината на сюжетното действие се ражда от тяхното взаимно изключване. В това се изразява суровата правда на твореца, която до този момент е само отрицание — той е преградил пътя за търсене на щастието там, където то не се намира. Това е наистина една високо реалистична позиция на Елин Пелин. И ако намирахме само нея в неговия реализъм, ние пак бихме му били благодарни. Но реалистичните качества на „Спасова могила“ не се изчерпват с този момент. В разказа присъствува хуманистично-емоционалната оценка за нещата, която не е само сурова правда, но и болка и протест против жестоките закони на живота.

Образът на детето, което умира в началото на своя живот, е сам по себе си протест против нещо чудовищно несправедливо, неестествено. Тая пронизваща цялата творба емоционална интонация звучи у Елин Пелин в съпоставка с общочовешки жизнени норми, имащи за образец хармонията в природата. Смъртта на Монката е израз на несъгласуваността на обществените закони с природните, което говори за тяхната по-голяма жестокост. И тук е налице оригиналното художническо отношение към „грубата истина за живота“. Имайки я винаги предвид, Елин Пелин не утвърждава естетически тази истина. Неговите най-хубави творби постигат нещо повече от показването ѝ. Човекът в тях е винаги в конфликт с обикновената логика на живота. Той често става нейна жертва. Оттук се ражда и конфликтността в реалистичното му творчество. Тя преминава, естествено, и в областта на формата, при употребата на контрастите, например („Любов“, „Лепо“, „Сълза Младенова“, „Кал“, „Андрешко“.

*

Творчеството на Елин Пелин с всичко ценно в него засяга проблема за „издигането“ на твореца над действителността при нейното правдиво изобразяване. Както теориите за битовия реализъм на Елин Пелин, така и тия за интуитивността на творчеството му не са в състояние да обяснят силното естетическо обаяние, с което ни обхващат творбите на писателя. Защото богатството на неговото творчество не се ограничава само със сюжетните дадености. Ако се задоволим да говорим само за тая негова страна, бихме изпаднали в голяма несправедливост по отношение на големия художник на словото. От друга страна, колкото и да изследваме социалните конфликти и отражението на „работните съсловия“ в творчеството му, всичко това също не би ни дало представа за особеностите на твореца, даже ако правехме това, за да покажем неверността на твърденията за патриархални тенденции в творчеството му. Разбира се, подобна работа би била полезна и в някои случаи необходима. Социологичен и исторически поглед са винаги необходими на литературния изследвач, независимо от формата на неговите изследвания. Но никога само през него не бихме могли да си обясним оня духовен потенциал в творчеството на даден писател, който го прави да ни въздействува като самостоятелен и оригинален творец. Възможността на художественото мислене да се издига над действителността в процеса на творчеството, обуславя наличието на подтекста в творбите на художествената литература.

Въпросът за естетическия идеал на твореца и неговите раалистични качества е свързан с наличието на подтекста във всяка значителна творба.

Ако твърдим, че реализмът не е само историческа достоверност и рисуване на действителността в собствените ѝ форми на проявление, а същевременно изява на определен естетически идеал, не може да не вземем предвид наличието на подтекста при анализа на конкретното литературно творчество. Всъщност в опитите си да покажем реалистичните особености на Елинпелиновото творчество, ние това и правехме — ползувахме се от богатия подтекст в творчеството на писателя.

Подтекстът на дадена творба — това е сферата на творческите обобщения на писателя, на писателското откровение, действителният „текст“ на писателския естетически идеал. Разбира се, в творбите на писателя важно и определящо значение имат особеностите на нарисуваната действителност. Те не изчерпват съдържанието на творбата, но са предпоставка за нейната историчност, социална краска, демократичност, значимост. Бихме ли имали основание да говорим за определен естетически идеал въз основа на разказа „Летен ден“, ако той не се проектираше на основата на една конкретна действителност — бедното обезобразено от сушата село, с хилавите и окъсани деца и гушавите пожълтели жени? Нарисуваните от писателя сюжетни обстоятелства определят значимостта на художествения образ, тъй като ни дават да го почувствуваме като съпричастен на понятни за човека жизнени закони. Това условие присъствува във всичко значително, което Елин Пелин е създал. Неговите творби ни вълнуват, постигат своето въздействие благодарение на усета на твореца да се опира на човешки въпроси, в които да се чувствува пулсът на живота.

И тъй, безспорно важно условие за сюжета-събитие е то да има обществена и етична значимост. Но в същото време неговата естетическа страна като изкуство не се изчерпва само с тия белези, макар те да са нейна предпоставка. В обратен случай ние бихме съдили за ценността на дадено творчество само по мащабността на отразеното в сюжета събитие, по степента на възвишеност на претворената в нея етична норма. Но факт е, че те сами по себе си не определят въздействието на творбата. Това е така, защото заедно с обществената значимост на отразяваната действителност тук придобива голямо значение и формата. Въпросът за специфичността на изкуството е неделим от въпроса за формата. Нейната роля и значение се проявяват и в структурата на естетическия идеал.

За разказното творчество на Елин Пелин е характерно, че писателят открива човешките, значими въпроси в съвсем малки откъси на живота, които в сравнение с мащабността на нашата гражданска история могат да се нарекат мигове. Но всички значителни творби на писателя притежават тази голяма дълбочина, която подтекстът може да придаде на реалистичната творба. Можем дори да кажем, че в своето вътрешно творческо развитие Елин Пелин се стреми към постигане на подтекст. Пресъздаването на етичните и социалните проблеми у него върви успоредно с усилията му във формите на малкия разказ да разширява и задълбочава звученето на подтекста. По такъв начин творческото развитие на писателя ни се представя като развитие на естетическия идеал и неговото разливане в подтекста. Постигането на подтекста не се удава на Елин Пелин в самото начало на творчеството му, а дори в някои случаи и по-късно. Да си припомним разказа, с който обикновено се отбелязва истинското сериозно начало на Елинпелиновото литературно творчество „Напаст божия“. С този разказ Елин Пелин поема традициите на предходната му литература с нейния дълбоко народностен и демократичен дух. Не може да не се за-

бележи приемствеността с най-близката по време народническа литература. В това се заключават основните достойнства на тази ранна творба. В нея са се закрили някои от особените черти на твореца Елин Пелин и все пак тук далеч не е целият Елин Пелин. Ако погледнем на разказа от друг аспект, не може да не признаем, че естетически той не ни задоволява напълно. Липсва оная пълнота на чувства и мисли, чиято творческа завършеност не ни оставя при външната раздвиженост на нещата, а ни отвежда към тяхната вътрешна диалектика.

Подтекста като особеност на творчеството са схващали всички големи творци в търсенията на значителни образи и съвършенство в художествения език на творенията си. Един от съвременните на Чехов писатели, възхищавайки се от неговото майсторство, пише следното: „Чехов беше голям майстор на стила и сравненията. Голям майстор. Той например съвършено справедливо говореше, че това не е лека работа. Нужно е да се работи и да се работи. И не бива (т. е. по-добре би било да се постъпва иначе) черното да се нарича черно направо, бялото направо бяло. Той казва, лошо ще бъде ако, описвайки лунната нощ, вие напишете: от небето светеше (сияеше) луната, от небето кротко се лееше лунна светлина. . . и т. н. Лошо, лошо! Но, ако кажете, че от предметите лягаха черни, резки сенки и нещо подобно, работата ще спечели сто пъти. Искайки да опишете някаква бедна девойка, не говорете: по улиците вървеше бедна девойка и т. н., а намекнете, че връхната ѝ дреха е била износена или избеляла и картината ще спечели. Искайки да опишете избелялата връхна дреха, не говорете „тя носеше избеляла стара връхна дреха“, а старайте се да изразите всичко това иначе. („А. П. Чехов в неизданной переписке современников“, „Вопросы литературы“, кн. 1, 1960 г.).

Ясно е, че думите на Чехов имат предвид описанието на обектите не само с познавателна цел. Защото в такъв случай как по-точно бихме нарекли бялото — бяло и черното — черно, освен именно така. Писателят е имал предвид търсенето на художествено-естетическата атмосфера на разказа. Въпреки елементарността на примерите, мислите на Чехов отново ни навеждат на възгледа, че познавателната стойност на думата и фразата в художественото творчество не се покрива с естетическата. И именно в това обстоятелство се крие възможността за осъществяването на естетическия идеал.

От всичко казано личи, че ние схващаме подтекста и като форма и като съдържание на естетическата творба. Изследването на особеностите на подтекста като форма у Елин Пелин се отнася към сферата на майсторството на този творец. Тук терминологията и границата също не са достатъчно изяснени. Освен „подтекста“, срещат се понятията „подводно течение“, „втори план“, „двоен сюжет“. Последното е най-съмнително от гледище на точността и яснотата. Нямаме за задача да засягаме тази област. Спряхме се на нея дотолкова, доколкото изследването на историческата определеност на реализма не може да няма предвид особеностите на творбата с оглед качествата на нейния подтекст.

В противен случай съществува опасност от позицията за историчност да се изявят към изкуството претенции, несъответствуващи на неговите цели и специфика, като се изисква в пределна степен историческо съвпадение. А дълбоката историчност на реалистичното творчество се осъществява само в специфичните качества, форми и мяра на естетичното.

☆

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

ПОЕТ НА СЕЛСКАТА НЕСРЕТА

(ИДИЛИИТЕ НА ПЕТКО Ю. ТОДОРОВ)

От цялото литературно наследство на П. Ю. Тодоров идилиите и драмите му представляват най-ценната, най-значителната част. И в същото време — най-противоречивата, най-сложната за обяснение, защото в нея са се вплели всичките силни и слаби страни в светогледа и метода на писателя. Четеш „Несретник“ или „Змейно“ и се мъчиш да определиш къде свършва реализмът и от де почва романтизмът, мъчиш се да разграничиш демократичното от индивидуалистическите веяния, да отделиш нашенското от чуждото, купешкото, привнесеното. Напразни усилия — няма граница между едното и другото; качествата и недостатъците се преливат постоянно. Защото това са качества и недостатъци за нас, от наше, от съвременно гледище. За писателя и демократизмът, и модернизъмът са верую, неговите естетически разбирания представляват странна смесица от противоречиви елементи, някои от които ние ще приемем, а други ще отхвърлим изцяло.

Ние не бихме се оправили в тая сложна и деликатна материя, ако останем само в пределите на авторския замисъл, ако се задоволим само с очертаване на неговите намерения. Творчеството на противоречивия художник винаги е по-богато от собствените му естетически възгледи и декларации. Така е и с П. Ю. Тодоров. Поради това, че отразява действителността, жизненото съдържание разчупва рамките на литературната школа и често пъти ни поднася нюанси и внушения, каквито дори авторът не е имал за цел да даде. В такива случаи ние трябва да погледнем на произведенията по-широко, да ги оценим според вложените в тях идеи и образи, според тяхното въздействие върху съвременния читател, според обективните резултати, които се получават често пъти независимо от субективните намерения на автора. За идилиите на П. Ю. Тодоров това е особено нужно. Защото в много случаи ние ще оценим по-високо обективния резултат, отколкото замисъла на писателя, ще предпочетем относителната самостойност на художествения образ пред действителното намерение на твореца. За нас е по-важно какво е създал, а не какво е искал да създаде.

Значи ли, че с това се разкрасява и осъвременява писателят? За разкрасяване не може да става дума, тъй като няма да се замълчат слабостите, нито пък ще се изгладят противоречията в творческия път на художника. Колкото до осъвременяването, въпросът е малко по-сложен. Всяка епоха оценява от свое гледище литературното минало. Литературната история не е аритметика, за която през всички времена две плюс две е равно на четири. Тук се извършва една непрекъсната преоценка на ху-

дожествените явления. Историята на литературата не бива да се превръща в описателна наука, чиято задача се изчерпва с коментирането на фактите. Едновременно с това тя е и една оценка, извършена от съвременни позиции.

Кое от идилиите на П. Ю. Тодоров ще утвърдим днес и кое ще отхвърлим ще ни покаже конкретният литературен анализ. Разбира се, тук трябва да се има предвид и историческият критерий, а също и това, че писателят не достига изведнъж до своите идилии. Той извървява известен път на развитие — път, твърде противоречив и изпъстрен със завои. Започнал литературното си творчество като социален писател, свързан със социалистическото движение през 90-те години, той изживява дълбоки крушения и разочарования и в началото на века бива обхванат от ония центробежни сили, които отклониха от социализма цяла една плеада негови връстници (П. К. Яворов, А. Страшимиров, Ц. Церковски, Ив. Ст. Андрейчин, Д. Бояджиев и др.). Този прелом , който е изследван другаде[1], донесе и чувствителни изменения в творчеството на писателите. В какво по-конкретно се изразяват те ще ни разкрие пак подробният анализ на произведенията, в който ще изпъкне и какво ново придобива авторът и какво запазва от предишното си творчество.

1

В края на 1899 г. П. Ю Тодоров написва първата си идилия — „Певец“. Тя все още носи наименованието „очерк“ и П. Ю. Тодоров не без известни опасения я изпраща в редакцията на сп. „Съвременен преглед“: „Драгий Мутафов, — пише той на главния редактор — преди няколко дни изпратих един очерк „Певец“ до редакцията. Аз се помъчих да изтъкна един момент на творчество от живота на тоя автор, който през векове без перо и книга е наредил цяла литература — народните песни. Представих го с неговите жалби, сред самата природа и се помъчих да го съединя с тая последнята. . . Дали редакцията ще разбере туй или ще каже: това е изключителен случай, без социална подкладка и тъмен, като попа — остава нейна работа.“ В друго писмо от Берлин определя още по-ясно замисъла си: „Постарах се да опиша в творческия момент този непознат автор, който е създавал през цели векове крупни творения — народните песни. . . Съединих неговата болка с тъгата на есента, гласа му — с шумоленето на пожълтелите листи, песента — с цялата природа . . .“

В идилията са възсъздадени преживяванията на овчаря Стоян, неговата голяма мъка в деня, когато либето му Райна ще се венчава с друг. Защо тя го е напуснала след хубавата любов, която са имали, остава неизвестно. Авторът не се интересува от това. Случката за него е само повод да покаже художествено как от болната и ранена душа се ражда песен — едно прочувствено отражение на вибрациите на измъченото сърце.

Стоян страда, но не намира съчувствие — в тесните стени на селото той се задъхва и бърза да излезе в Балкана, на свобода, сам. Никой не вижда тежката драма в душата му. Но горе — в планината, „нему се иска да викне, да приказва, да лети, да маха с ръце на воля. . .“ В

[1] В статията „Идеен и литературен прелом на П. Ю. Тодоров“, сп. „Септември“, 1959, кн. 10.

главата му се раждат странни мисли и образи. . . езикът ги улавя и из устата му се изтръгват думите на песентта. . .

Изгрей, изгрей, ясно слънце,
изгрей, постопли ме . . .

Така незнайният певец е родил от своето страдание светлите песни за любов и мъка, за радост и обич. Това раждане не може да се докаже от науката — история, психология, етнография, фолклористика, лингвистика. . . То може само да се покаже чрез всемогъщото художествено слово. П. Ю. Тодоров е постигнал напълно целта си. Особена сила придобива неговият разказ в централния момент — раждането на песента. Тук всичко се слива в едно — болката на овчаря с тъгата на есента, гласа на певеца — със свистенето на оголелите дървеса, самотата му — с обаждането на осиротялата птичка, песента — с цялата природа:

„И песента му се подйема наокол. Засумтява Балкана, заплаква гората, зашушуква тревата и сякаш в тихия меланхоличен напев се слива гласа на цялата природа.“

Песента е попила живот и вълшебство от самата природа, в нея се е отразил трепетът на всеки пожълтял лист, на осланената тревица, на бледото слънце и мъгливото небе. В самото шумолене на пожълтелите листа, повети от вятъра, звучи нещо унило и тайнствено, „като песен без слова, като неясно възспоменание за блажени дни“. . . Онова, което думите не могат да изкажат, подема го свирката. . .

Така се ражда песента, за да тръгне после сред хората. Раждат я животът, планината, природата, действителността, от които черпи вдъхновение творецът. Това е важното за нас, то е основното в идилията. То трябва да се почувствува и схване, то трябва да се изтъкне. Останалото — самотата и скръбта — е само фон, а не същина и не то изразява замисъла на писателя. Вникнем ли в конкретното образно съдържание на идилията, ще разберем и оправдаем авторското третиране на героя. Има натури властни и сурови, които дирят отдих, като споделят мъката си с другари, с приятели, а има и мечтатели, романтични души, които предпочитат да я носят в себе си, защото са уверени, че не ще срещнат отзвук. Петкотодоровите герои са от вторите. Те са по един-двама в село и затуй може би тяхната драма носи почти винаги романтична окраска. Тя не се среща често и навсякъде.

Естествено, може с всеки селски момък да се случи да се омъжи либето му за друг. Но всеки не може да излее мъката си на песен. Петкотодоровите герои — могат. И не всеки ще намери утеха в своите страдания.

„. . . Стоян се унася в своите мъчения, като да усеща някакво наслаждение. . .“

Така завършва идилията „Певец“.

Някои не разбират и не приемат такова решение. На тях писателят е отговорил:

„От своите мъки аз вадя едно — наслаждение за другите, а може би първом за себе си. Можеш ли да проумееш, че аз намирам наслаждение в мъченията си? — Демонска изповед, но чудно нещо: аз от плътта на страданията си създавам най-красивите си образи. . .“

И продължава в писмо към своя другар Ив. Кирилов:

„Красота, да! Туй е моят бог и нему въздигам храм. И знаеш ли какъв неизчерпаем извор, каква неизгледна обител на красота и дълбо-

чина е българската душа?. . . Там ,гдето вековните понятия зреят, там в дълбоката провинция, гдето се е таила векове в себе си, работила е върху си българската душа, има нещо действително неизчерпаемо като вселената, величествено като вечността!. . .“

И в цялото си по-нататъшно творчество — въпреки някои лутания — П. Ю. Тодоров черпи теми и сюжети из българската душа. Това обагря национално дори негови общи, „европейски“ идеи и мотиви, които разработва върху български материал. В някои случаи те звучат нашенски и приемливо.

2

Идилията „Певец“ открива нов път пред младия писател. Той сам изповядва на едно място, че тя му отворила очите към нов живот. Големи и нестихващи са похвалите на познати и непознати, които слуша за нея. Разказът превеждат на немски и украински, в берлински студентски кръжок четат реферат за него. Официални критици правят не малки усилия да отклонят автора от пътя на преките обществени и социалистически прояви и от разработването на остри социални теми. Божан Ангелов му пише: „Добре си направил, че си изоставил на заден план социалния момент[1], за да развиеш нашироко психологичната и художествена страна на сюжета.“ Един професор, редактор на сп. „Български преглед“, му праща ласкаво писмо за идилията „Старци“, в която няма вече и следа от социалното жило на ранните П. Ю. Тодорови разкази, а обратно — чрез устата на единия герой се изрича узаконяване на общественото неравенство, без да се вземе определено и ясно отношение към тия думи и към този герой. Пенчо Славейков го насочва към Фолкелт и идеалистическата немска философия и естетика. Баща му се стреми да го отстрани от всякаква политика и от социализма. От „Ново време“ гледат на него с недоверие и спират безплатното изпращане на списанието, което значи, че не го смятат повече за сътрудник. В Търново следователят подготвя дело за обида на короната, което ще го застави четири години да се чувствува като политически емигрант, да не може да се завърне в родината. Окръжаващите успяват да му внушат, че той е „духовен аристократ“, че за него е „унизително“ да се приравнява с „тълпата“. Защото ако в Тулуза и Берн той живееше в руска и полска емигрантска среда и дишаше здравия климат на общуването със социалисти и революционери, в Берлин вече той попада в друго общество. Запознава се с немския преводач от български Георг Адам и между двамата се установява дългогодишна дружба. Той го въвежда в немския литературен кръжок „Die Kommenden“ („Идващите“). П. Ю. Тодоров посещава сбирките на този кръжок на модерните немски писатели, запознава се с много негови членове, като Йоханес Шлаф, Лудвиг Яхобовски, Хайман, Флаум и др. Естетическите позиции на „Die Kommenden“ са идеалистически. Те се основават върху естетиката на немските философи-идеалисти Фолкелт, Гроос, Ланге, Липс и др. Централна фигура в кръжока бил писателят Йоханес Шлаф, автор на идилии и разкази, от когото П. Ю. Тодоров заимствува форми и построения за своите идилии. В естетическите възгледи на „Идващите“ господствуват субективният идеализъм и естетическият формализъм. За тях изкуството не е отраже-

[1] В реалистичния очерк „Къщата“.

ние на действителността, а изразява субективния вътрешен мир на художника. То има само една цел — да доставя естетическа наслада чрез създаването на илюзорни и често фантастични образи. То няма социален характер, чуждо е на обществените движения и политическите борби. Негов предмет е „обожествената красота“, освободена от историческа и класова определеност, видяна през субективния поглед на твореца. Хора, природа, отношения — доколкото съществуват в идилиите — са символи на вечната красота, а не отражения на реалния живот.

Някои моменти от тая естетика могат да се съзрат още в разказа „Певец“, макар че там те не са основното и определящото. С този разказ П. Ю. Тодоров е издържал първия изпит за влизане в кръжока на модерните немски писатели. Освен това „Певец“ хвърля и един мост към групата на модерните български писатели — кръжеца „Мисъл“. П. Ю. Тодоров изглежда е разбрал тая близост или може би се е мъчел да я постигне, когато в едно писмо нот 25. XII. 1899 г. пише на Т. Г. Влайков: „Позволявам си да Ви обърна вниманието на два мои очерка, които след десетина дни ще се появят в „Б[ългарски] преглед“ и „Съвр[еменен] преглед“, „Светът му крив“ и „Певец“, особено за тоя последния аз бих много желал да чуя мнението на „Мисъл“.

Редакцията на сп. „Мисъл“ изпълнила желанието на младия писател — идилията „Певец“ е рецензирана лично от д-р К. Кръстев в една от близките книжки на списанието. Това е първият отзив на д-р Кръстев за П. Ю Тодоров. Той е твърде неблагоприятен и почти изцяло отрицателен. Но макар да бива посрещнат сурово от строгия ценител и критик, с идилията „Певец“ П. Ю. Тодоров обръща вниманието на кръга „Мисъл“. Дотогава той е бил само един обикновен сътрудник на списанието, напечатал в него два-три свои разкази, които очевидно не са се понравили напълно на редакторите. Нещо повече — те не са питаели никакви симпатии към автора на разкази и очерци от социалистическия печат. Но когато той започва да гравитира към естетизма, д-р К. Кръстев веднага обявява името му в списъка на редовните сътрудници. Оттук нататък писателят става постоянен сътрудник на сп. „Мисъл“ и малко по-късно — един от неговите редактори. Той възприема изцяло естетическата платформа на „Мисъл“ и е един от нейните най-пламенни защитници и пропагандатори. Три години след това П. П. Славейков пише възторжена статия за неговите идилии; не скъпи похвалите и д-р Кръстев. На едно място в статията си „Блянове на модерен поет“ Славейков се е опитал да обясни на какво се дължи тази промяна в отношението на „Мисъл“ към П. Ю. Тодоров. Той се взира в пътя на писателя, забелязва големия завой в него и като не може да го разбере или като не иска да го разтълкува, задоволява се с едно голословно обвинение, колкото наивно, толкова банално и изтъркано: Не давал никаква надежда П. Ю Тодоров, че „от него ще излезе нещо“, когато е бил свързан с българските марксисти и със социализма, а после, когато той се отделя от тях, изведнъж задминал всички, изведнъж придобил свой глас. . . В това „обяснение“ явно прозират ограниченията в светогледа на големия поет Славейков, който и до края на живота си не можа да се издигне в някои свои обществено-политически разбирания, а в изказванията си за социализма си остана в партията на малките и дребните отрицатели, които, без да имат определени икономически причини да се свържат с класовите интереси на буржоазията, без да притежават имоти и

богатства, та да ги бранят, не изпущаха случай да ръсят закачки срещу социализма, социалдемократическата партия и нейните ръководители.

Без да се горещим със стара дата в излишна полемика с тия закачки, не можем да не отбележим, че на тия дребни монети буржоазната критика даваше голяма цена. Тя ги осребряваше високо. От тях тя правеше големи изводи и обобщения, строеше теории, изграждаше определена представа за писателя въз основа на такива факти. Днес няма защо да се повтаря тази нейна методологическа грешка — макар и в обратен ред: да се отричат изцяло писателите заради техните увлечения и заблуждения в миналото. Критичното отношение към тия грешки не може да се превръща в безапелационно отрицание. И това се отнася еднакво както за П. П. Славейков, така и за П. Ю. Тодоров.

Известно е, че през втория период от своето развитие и той като П. П. Славейков е правил откъслечни изказвания против социализма. Не само това. Известно е, че философията на индивидуализма изпълва някои негови идилии и драми. Творческият му път е осеян с противоречия. Наред с хубави произведения, като „Овчари“, „Сенокос“, „Мечкар“, „Гусларева майка“, „Борба“, „Певец“, „Песен“, „Неделя“, Мечти“, „Под липата“, „Зидари“, „Първите“ и мн. др., писателят понякога ни поднася опоетизиране на книжни идеи („Сенки“), откъснато от живота и безпочвено романтизиране („Страхил страшен хайдутин“), несъобразяване с правдата заради естетски психологизации („Цар Симеон“) и пр. Всичко това ни представя П. Ю. Тодоров като писател, който на моменти изразява упадъчни и чужди на прогресивното изкуство тенденции. Към творчеството му ние не можем да се отнесем безкритично, не можем да приемем крайностите и увлеченията по индивидуализма. Те няма защо да бъдат скривани, пътят на творците не бива де се изглажда, но не бива заради отделните слабости и заблуждения да отречем цялата литературна и гражданска дейност на П. Ю. Тодоров и особено онова ценно и положително, прогресивно и демократично ядро в нея, с което е останал писателят в българската литература. То именно го сближава с днешното време и него ние сме длъжни да извадим на преден план и да опазим. Защото не с увлеченията по индивидуализма е останал в българската литература П. Ю. Тодоров. И ако индивидуалистичните проповеди са характерни за някои негови работи, като драмата „Страхил страшен хайдутин“ напр. или като идилиите „Сенки“, „Една“ и др., в останалото му творчество ще намерим ценности, които го представят в по-друга светлина и чертаят пред нас истинския му образ.

3

Той изпитва много и различни чужди влияния, но винаги усеща родна почва под краката си. Във всяка негова идилия има по нещо, взето от народната песен. Но той го разработва по своему, изпълва го с ново съдържание. Неговите герои произлизат от народните среди. Описани са в първобитните условия на природата. Но те са лишени от грубия практицизъм на еснафа. Наивни и простодушни в отношенията си, те са обладани от по-висши вълнения и копнежи. Малките герои на П. Ю. Тодоров имат големи човешки помисли и стремежи. Всеки един от тях се бори с условности и традиции, създадени от памтивека. Това придава изключителност на обстоятелствата и необикновен характер на героите, което прави повечето идилии да звучат като романтични приказки. Ли-

ричният стил на автора спомага да се създаде такова впечатление. Но нито една история, разказана от П. Ю. Тодоров, не звучи невероятно, нито в една съдба не се съмняваме. То е защото всичките си сюжети — до един — П. Ю. Тодоров е почерпил от живота. Нищо не е „съчинил", макар че някои (като П. П. Славейков) са го упреквали, че не измисля, а взема всичко наготово.

Неговите герои са в борба със средата и в изпитание със себе си. Авторът сякаш повече се интересува от второто. Няма за него по-любимо занимание от това да се рови из сложните гънки на човешката душа. И композицията на произведенията му е такава — следи се не развоя на действието, а най-тънките и едва уловими преживявания на героя; писателят тръгва с фенер из лабиринтите на човешката душа — както сполучливо бе определил един негов съвременник. Цялото му внимание е насочено към вътрешния мир на героя. И го разкрива синтетично, но подробно до изчерпателност.

Нейде героите му са саможиви особняци. Движат се в свой, фантастичен мир, далеч от обикновеното повседневие с всекидневните низки страсти и дребнави интереси. Често се ръководят от съвсем субективни съображения, които строгият разум не би приел. Но винаги те следват някакви интимни подбуди, макар и непонятни за околните, макар и в противоречие с установеното от векове.

Идеалистическата критика се мъчеше да ги изкара ницшеанци, свръхчовеци, които проповядват бягство от живота, от колектива, затваряне в себе си, в самосъзнанието си. Някои съвременни автори приехата трактовка на доверие, без дори да се запитат: о т к о й живот бягат П. Ю. Тодоровите несретници и де отиват, кои са п р и ч и н и т е за тяхната несрета?

А дори критиците-идеалисти, когато разглеждаха проблема за отношенията между общество и индивид у П. Ю. Тодоров — един от най-важните проблеми в неговото творчество — биваха принудени да признаят неопровержимия факт, че писателят рисува конкретно-историческа действителност, от която има свои лични наблюдения и за него е повече от ясно, че човек като духовно същество се е формирал и развил, защото е социален, че извън обществото той престава да бъде човек, а е небитие, пустош.

Замисляли ли сте се: кое кара Бойко от „Несретник" — една от най-хубавите и най-характерните идилии на П. Ю. Тодоров — да бяга от роднини и близки?

Писателят много ясно е казал кое: грубият егоизъм, страстта за земя, развита с развитието на частната собственост при капитализма, когато брат брата не познава, а сестра на брат си вдига ръка, за да разкъсат бащиния си имот. П.Ю.Тодоров подробно е описал низките страсти, породени от отвратителното сребролюбие. Сцената с разграбване на покъщнината и имота, възсъздадена силно и изразително в идилията „Несретник", е взета от самия живот. Тя е предадена сбито, но силно и изразително от писателя, обрисувана е със сурови краски. Незабравимо впечатление оставя в съзнанието на читателя и срещата на Бойко със сестра му, отишла на нивата, за да краде с магия братовия берекет на себе си.

Над ребнавите егоистични инстинкти е противопоставена възвишената нравственост на керванджията, чистотата на всеки негов помисъл, на всеки негов стремеж. Бойко напуща селото и братята си и тръгва да гони вятъра, понесен от своята несрета. Животът му, макар и труден,

е ведър и свободен — като на птичка. Погрешно е обаче да се твърди, че той се затваря в себе си, че той бяга изобщо от живота, изобщо от хората. Несретникът бяга от точно определени отношения и от точно определени хора — от порядките, породени от нахлуването на капитализма в село, и от хората, чиито души опустоши това нахлуване. Писателят ни е дал достатъчно указания (сцената с разграбването), за да направим този извод.

Де отива Бойко?

Той се стреми не към отшелничество, а към верни другари-керванджии. П.Ю.Тодоров много добре е предал техния задружен живот. „Ежби и приказки“ са прокудили несретника от бащин дом, но той е намерил верни другари. Другарството и колективността са здравите устои на волния керванджийски живот. Съприкосновението с Балкана или с полето пречиства и възвисява душите. В противовес на братята и сестрите си, несретникът носи благородно сърце — толкова широко, че може всичко да приеме: зли хули, лошо отношение, сватба на изгората му с друг . . .

Несретникът на П. Ю. Тодоров е волна птица, ветрогонец, пътник без цел и посока. Той е или поет, или гуслар. Оставил е незабравим спомен навсякъде, където е минал и там, отдето е излязъл. И първом — в нежното майчино сърце („Гусларева майка“). В тази кратка, но богата със своя подтекст идилия П. Ю. Тодоров е вложил цялото си писателско майсторство. Тя е картина, „озарена през пламъка на българската камина“ (Кръстев). Чудният мотив, взет от народната песен, е излян в една съвършено завършена творба. Оригинално и дълбоко е погледнато в душата на гусларевата майка. Баба Гина не иска да се прибере при снахи и при дъщеря, защото живее със скритата надежда, че нехайният ѝ син един ден ще прекрачи прага на бащиния си дом, снаха-отмяна да ѝ доведе. Но:

Цигулар къща не гледа,
цигулар свои не храни!
Цигулар пита-разпитва
де има моми хубави
и върла бистра ракия...

П. О. Тодоровият гуслар е първи, той е напред, той весели всички, но него няма кой да развесели; всеки го слуша, а той няма кого да чуе: покрай него вият хоро — той стои като стожер в средата и сам хоро никога не е люлял. . . Този дълбок психологически конфликт е заложен и в „Гусларева майка“, и в „Несретник“, и в „Негова син“, и в много още идилии.

В някои от тях — „Нехранимайка“, „Конекрадци“, „Негова син“ — той лежи върху определена социална основа. Стоян от „Нехранимайка“ страда от отмъщението на кмета, срещу когото е повел селото. Дядо Митровият син се е опълчил срещу кмет, големци и чорбаджии („Негова син“). Доко от „Конекрадци“ не намира работа след като излиза от затвора, защото всички бягат от него, и по неволя става конекрадец. И в трите идилии П. Ю. Тодоров третира социални проблеми — нужно е само да се проникне зад своеобразната трактовка, зад личния и оригинален стил. Тогава ще разберем, че писателят е отразил в общи линии вярно действителността, като не я е идеализирал, не е скрил нейните социални контрасти. Кметът в „Нехранимайка“ измамва селяните и си присвоява незаконно земя. Началникът и стражарите от града пазят неговите интереси, вземат неговата страна — „гарван гарвану око не вади“. Своеволничат големците

и в „Негова сина“. Чорбаджията ограбва безмилостно бедността („Нали той изяде сирашките пари. . . “ — „Дядо Градю Светогорецът“). Страшна е мизерията, която принуждава жената на Доко от „Конекрадци“ да даде детето си да го осиновят, а тя да се глави ратайкиня. Силно изобличителни са думите на Пенко от „Заговезни“, осъзнал обществената неравенство. А разказът „Мечти“ е направо едно обвинение срещу капиталистическото нахлуване, което донася разорение, глад и страдания сред низините.

Такава е действителността, която ражда несретниците. Те са непокорни, луди глави, нехранимайковци, но имат честно и неподкупно сърце. Нено от „Неделя“ все с чорбаджии си е имал разправии: „Кмет ли стори нещо, писар ли някого ще закачи — той всякога за село ще се застъпва“. Добри — на кмет, на чорбаджии на крака не е ставал, а после, когато ненадейно получава наследство — „и мястото си знай, и на сетния сиромах чест прави“.

Надмогнали рутината, П. Ю. Тодоровите герои не зачитат овехтелите традиции и влизат в конфликт с представителите на старото и назадничавото. Дядо Градю Светогорецът се оплаква: „Никой не помислюва вече и за черква — старите измряха, младите остави ги! Нямат вече хората страх от бога. А камо ли и да купи някой нещо за черкова. . . Ех, хаджи Иванчо като умря — син му, даскала, там за читалището дал хиляда гроша, пък за черкова и на ум не дошло. . . “ Разгневен и недоволен от младежта е и попът от „Неделя“, но среща присмех и подигравки.

За такава младеж не е никак неестествена и преувеличена (както смятат някои критици) постъпката на Калина от „Мечкар“ — да скъса с вяра и близки и да тръгне с човек, който ѝ е сроден по душа. Всъщност и бабината Ценина щерка, и циганинът с обицата на едното ухо са типични П. Ю. Тодорови несретници. Тям е противен застоят, тях не ги свърта на едно място. Те ламтят по необикновеното, по изключителното, тях ги примамва неизвестността. И тази им жажда е тъй ненаситна, че може да се окаже по-силна и от привързаността към бащин дом, близки и родно селище.

С какво мечкарят е покорил Калина? Дали с черните си засукани мустаци и пламналото си мургаво лице или със силата си, от която и мечката му се бои? Не, той я е пленил със своята съдба на скитник и ветрогонец, на човек свободен и необвързан с никакви връзки, които да го задържат на едно място. Само една среща е имала Калина с него на кладенеца, но това е достатъчно. Пламнала, цяла в трепет и възбуда, тя не е чула дори какво ѝ е казал той под зелените купни на липите. „Само от приказките му като да се отвориха очите ѝ и широк божи свят обзърна тя околоврът, незнаен от никого из село досега“ — отбелязва писателят с една единствена фраза, но тя е извънредно важна и богата със своя подтекст. Оттук разбираме защо е оживял мечкарят на сърцето на най-личната мома в селото и защо тя цяла година го мисли и чака. Той може да е циганин, друговерец, скитник, пройдоха, нищо-човек, но той е опознал един широк свят, неизвестен на никого от селските ергени и моми. Калина я влече натам, влече я властно и неудържимо, тя копнее да тръгне с някого, ако ще да е циганин, ако ще да е Змей Горянин, грозен и страшен, непознат и далечен. Тя е готова да иде с него накрай света и тъй

страстно се стреми към него, че никакви прегради не могат да я спрат, да сломят волята ѝ да заживее някак по новому, някак другояче, не тъй, както досега. Как — тя не знае, не си и дава сметка дори; за колко — тя и не пита. Тя тръгва подир мечкаря, макар че не след дълго може би ще усети първите пристъпи на разкаянието. „Посърнала, сбръчкала се", тя се „щура да продава кошници и вретена по Добруджа", изоставена, сама („изстинало им сърце един от други—мечкаря отишел въз една страна, тя въз друга"). Ала връщане назад няма. Затова е запустяла бащината ѝ къща, потънала в забвение и буренак.

С какво по-точно е отмилял родният дом на сърцето на Калина, защо у нея е прерязано всяко желание да се върне назад — писателят не ни е казал. Не е дори поменал къщни разправии ли са ѝ дотегнали — както на Бойко в „Несретник", — та ѝ се е обръгнала душата или просто някаква ненаситна неудовлетвореност я тласка към „широкия божи мир". За това трябва да се досещаме. За писателят е по-важно другото — действието, постъпката, полетът на душата, а не причината, още по-малко пък поводът. . .

Ако речем да излезем за момент из идилията на П. Ю. Тодоров, ще трябва да кажем, че в характера и в душевността на Калина има нещо от непреклонната твърдост на Бойка войвода и Йовковата Рада. И тя като тях върши неща, които смайват и учудват околните, водена от логиката на силните си чувства. Но тя живее в друго време и нейният своеобразен бунт не може да даде същия обществен и социален ефект и изглежда като красив жест, изпълнен пред глуха зала. Ала въпреки това, Калина е българка от главата до петите, а не е персонифицирана чужда идея. В нашия, българския живот я е видял писателят, в наше, българско село я е срещнал и там я е описал — между дружките по белянка, на кладенеца привечер, край реката, дето къпят мечката и пеят близката на всяко българско сърце песен за непраното руно на мецаната. . . Не само обстановката, пейзажът, битът са нашенски. Нашенска мома, както казах, е и Калина, макар че тръгва с циганина.

Но П. Ю. Тодоров не спира само до националното. В нашенското, в народностното, в българския характер той дири и изтъква общочовешкото. В простата селянка, а не в образа на някой чуждеещ се интелигент, писателят открива чертите на общочовешкото. В несломимото влечение на Калина по нови земи и слънца, в нейния полет да се изтръгне из обикновеното, всеизвестното, закостенялото, да опознае непознатото, в копнежа ѝ по волен живот, в твърдата ѝ воля да зареже всичко мило и драго в името на сърдечните си влечения П. Ю. Тодоров вижда изявени ония общочовешки черти на българина, които са характеризирали прогреса през различните епохи и столетия. Тъкмо буйните глави, непокорните, гордите сърца са заставили винаги начело на обществените брожения и масовите акции, тъкмо те са откривали новите светове, тъкмо те са придвижвали историята напред. А когато се случи да живеят в закъсняла епоха или пък когато са подранили да се явят, те ще дават случайни насоки на своите изблици и в това се състои тяхната трагедия. Обективно погледнато, малката идилия на П. Ю. Тодоров подбужда към размисъл съвременния читател с вложеното национално и общочовешко съдържание.

Макар че П. Ю. Тодоров игнорира твърде съществени страни на националния ни характер (привързаност към бащин дом, близки и родно място, стремеж да се образува семейно огнище и т. н.), тук, в тая иди-

лия той акцентува върху други, не по-малко характерни черти, които придобиват и общочовешки смисъл. Наивно е да се иска от едно произведение или от един писател да изчерпи всички черти на националния характер. Един ще подчертае любовта към родния дом („Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков), друг борческите чувства (Ботев), трети семейната вярност и преданост („Ралица“ на П. П. Славейков). П. Ю. Тодоров изтъква една съвсем нова черта, която идва може би от скитничеството на прабългарите и която е пръснала по всички части на света наши съотечественици. Тази черта е жива и в наши дни — тя кара хиляди млади хора да напуснат родните си гнезда, да се пръснат по строежи и скели, да почнат друг, нов живот. Разбира се, тук влияят и много обществени, социални, икономически и други причини, но не е без значение и националният характер.

Може писателят дори да не е помислял за такова широко звучение, но произведението само възбужда подобни асоциации в съвременния читател. П. Ю. Тодоров е доловил и възсъздал чертици от нещо много характерно и в същото време малко показвано в литературата ни. Затова образът на неговите несретници придобива особен смисъл. Става дума, разбира се, за ония идилии, като „Мечкар“ или „Ново село“, в които писателят не робува на преднамерени индивидуалистични тези, а долавя общочовешки черти в характера на българина.

Има нещо силно и неудържимо в характера на тая жена — в упоритостта и търпението, с което чака циганина, и после в нейната решителност да го последва. Образът на Калина израства в съзнанието като символ на новите сили, на младостта и живота, които не могат да бъдат обуздани. Нищо не може да преломи нейния стремеж да скъса с досегашното и тръгне към неизвестността. Противно на обичаи, на вяра и традиции Калина скъсва с близки и скъпи и заминава с циганина. За какво заменя тя всичко, което е имала? Погледнато меркантилно, тя върши безумие. Но такива като нея презират житейския практицизъм. Тях ги влече неизвестността със своите вечни загадки; зове ги мощно гласът на сърцето. Такива натури сега ще изразходят цялата си енергия в борба за мнимо щастие, но дълбоко в душата си те носят бунта на донкихотовците, които са готови да счупят с главите си ледената стена на условностите, пък макар и да загинат. Въпреки че живеят в друго време, те са замесени от същото тесто. Това са горди, непокорни души, с ненаситни стремежи и влечения, с безпределна любов към свобода и волност. Те са запазили в гърдите си огъня на вечния стремеж на човека към съвършенство, на вечното му недоволство от настоящето. Още в самия живот това са изключителни, а не типични герои, техните постъпки са необикновени, романтични. Да, романтични, защото романтизмът не е само литературно течение; той изразява у ярките личности втората природа на човека, както смяташе Белински.[1] Романтичният полет на душата не познава предели, руши прегради и условности, създава конфликти и възли от противоречия. Той съществува в живота и оттам е минал в литературата, а не е изнамерен по лабораторен път в епруветките на теоретиците.

В българската литература романтизмът също има своите представители. Напоследък, макар все още плахо, това вече се признава. Изживява времето си теорията, според която всички значителни български писатели

---

[1] Виж петата статия на В. Г. Белински за Пушкин в Полное собрание сочинений, т. VII.

от миналото са само реалисти и то все критически реалисти. В нашата литература има писатели, които са се възползували и от възможностите, които представя романтичният художествен метод за възсъздаване на действителността. Един от тях е П. Ю. Тодоров. Покрай реализма на социалните му разкази и драми, в неговото творчество — най-вече сред идилиите — ще открием типично романтични произведения.

Романтазимът, както е известно, предполага винаги известно „откъсване“ от достоверността на фактите в действителността, известно отклоняване от точното й пресъздаване, известно засилване на субективния момент в отражението. Тук се крие диалектиката на неговата сила и на неговата слабост. При романтизма писателят се извисява над изобразяваната действителност и я отразява не просто такава, каквато е тя, а от висотата на своя идеал. И тук съществуват две възможности: идеалът на писателя може да бъде революционен, прогресивен и демократичен, но може да бъде назадничав, консервативен, реакционен. А често той е смесица от разнородни и противоречиви елементи, както е в творчеството на П. Ю. Тодоров.

Тук трябва да се има предвид и още нещо. В чист вид у нас романтизмът не се е проявил почти никъде. Ние нямаме романтици от рода на Байрон, Мицкевич или Блок, нямаме определена школа със свой общ манифест и пр. Твърде мощен е бил реализмът в българската литература, твърде силни са били неговите традиции, твърде осезателно е било неговото влияние и твърде яки корените му в живота, страданията и борбите на народа, за да се очаква появата на равностойно романтично течение в литературата ни. А и друго: пълна е нашата гражданска история с тежки изпитания и революционни борби, а тук, в тяхното отражение, реализмът е най-силен поради своята по-ярко изявена социалност. Затова в творчеството на един и същи автор се появяват и реалистични, и романтични творби. И така е като че ли с повечето български писатели. Те не могат да бъдат определяни по едно единствено произведение. Когато се решава въпросът за тяхната принадлежност към едно или друго течение (метод), необходимо е да се има предвид цялостното им творчество и развитието им, за да може типологическото определение да стане по най-характерните им творби. Няма китайска стена между реализъм и романтизъм, в повечето случаи те се преливат взаимно.

Нужно е също така да се държи сметка и за друго едно важно обстоятелство. Както не трябва да се взема за критически реализъм критическото начало в литературата, характерно изобщо за по-голямата част от литературните произведения, тъй също не трябва да се бърка романтичното начало, присъщо на всяко изкуство, с романтизма. Трябва да се прави разлика между романтичен стил, романтичен метод и романтично начало в литературата, както се разграничават реалистичният стил, метод и начало. В такъв случай принадлежността на писателя към едно литературно течение ще се определя по характера на художественото съдържание в неговото творчество, а не по външни показатели.

5

Покрай другите романтични образи, създадени в българската литература, важно място заема образът на несретника. Обикновено той се свързва с името на П. Ю. Тодоров. И това е правилно, макар че и други

наши писатели са проявявали интерес към този образ. Основен мотив в творчеството на П. Ю. Тодоров наистина е селската несрета, видяна и опоетизирана по особен начин. Писателят, както е известно, сам се е считал за представител на оная група белетристи, които се занимават преди всичко и почти изключително със страданието на хората. Тук трябва да се допълни и това, че в най-добрите си произведения П. Ю. Тодоров не изобразява страданието и селската несрета абстрактно и откъснато от действителността, а ги показва с техните конкретни носители и причинители. Вярно е, че някъде той използува образа на несретника за индивидуалистични проповеди. Но там, където е верен на живота и правдата, той се е домогнал и до посочване на причините за несретничеството: не само естественият стремеж у човека към съвършенство, към разчупване оковите на старото, не само природната съпротива към застоялото, но и самата еснафска среда, сред която е душно и невъзможно на Петкотодоровите герои на живеят, ги прави несретници и страдалци. Да вземем невяста Боряна от едноименната драма. Коя е първопричината за трагедията на Боряна и изобщо за робската участ на жената в старото общество? Авторът сам я посочва: архидревните завети, останали от бащи и деди, от незапомнени времена и тормозещи всеки нов помисъл, всеки нов почин. Или — казано на съвременен език: установената обществена уредба. Героите на П .Ю. Тодоров от най-добрите му разкази и идилии са победили робството хора, в повечето случаи успели да се изскубнат из ноктите на старото и консервативното. Цена от „Змейова сватба“ въстава против традициите, които отреждат на жената жалко съществуване в семейството. Съдбата на Бойко от „Несретник“ е съдба на човек, решил да скъса с предразсъдъците и вековната патриархалност, както и с безмилостните опустошения на частната собственост върху душите на хората. Негови събратя са Косьо от „Змейно“, Калина от „Мечкар“, Нено от „Гусларева майка“ и др. Те създават около себе си една атмосфера, която е непоносима и отровна за еснафите, за какавидите и защитниците на ретроградността. Несретниците са обрисувани като пленителни романтични образи, носители на нови черти, изразители на непрестанния стремеж на човека към новото. В атмосферата на старозаветните понятия и уредба те страдат, те са нещастни. Някои от тях са опитвали да се борят, увличали са след себе си съселяните си (Стоян от „Нехранимайка“, синът на дядо Мито от „Негова син“ и др.). Но по природа те нямат вяра в организираната борба. И когато закостенелите и консервативни традиции и представи вземат връх, те напущат борбата, дирят други пътища за освобождение. Тук е и първопричината на тяхното страдание. Те забравят думите на един от Петкотодоровите герои, че „само между хората всеки може да си намери мястото и сети опора в себе си: само с хората ще познае доброто и злото и мисълта му ще знае как трябва да си отмеря мярката; защото всичко е от хората и за хората на този свят“. Те поемат пътя на несретничеството, на уединението и живеят с илюзията за освобождение от старото и за намерено щастие. Но там, дето П. Ю. Тодоров е верен на живота, той е подсказал, че такова щастие „не може да бъде дълго“. Илюзията на несретниците бива разбита от съприкосновението с действителността — и това е обикновено явление при героите на романтизма. Те не намират това, което търсят, защото го търсят там, дето не могат да го намерят — ето обективния извод, който ще си направи днешният читател, често пъти въпреки субективното намерение на автора. Несретниците у П. Ю. Тодоров не са свръхчовеци, намерили щастие в откъсването от обществото, за каквито

ги представяше буржоазната критика. Напротив — те не намират утеха, а страдат.

Собствено, те страдат именно и затова, защото са се отделили от хората. Такава е Калина например, която жадува за освобождение, но не разбира, че освобождението може да настъпи само чрез борба за него и свързва живота си с човек, който може да я откъсне от старото и да ѝ донесе щастие, но само временно, само за кратък период. И наистина — след женитбата си за циганина тя не постига нищо, затова се разделя с него и заживява немила-недрага по света, изоставена от всички. Такива са и останалите несретници — жертва на неправилната насока, която са дали на своя неудържим стремеж към съвършенство, към вкусване на невкусвани радости, към опознаване на непознати светове. Прекрасните черти на тези хора при по-нови условия биха намерили своя най-висок израз, биха се разгърнали в своята могъща ширина. До този извод достигаме обективно, когато четем разказите и идиилите на писателя. Изобщо, в изграждане образа на несретника, покрай някои неправилни разбирания, които теглят назад, и за които ще стане дума по-нататък, е намерило ярък израз ценното, демократично и прогресивно ядро в светогледа и творческия метод на П. Ю. Тодоров.

Има писатели, които след като ги прочетеш, можеш да си помислиш не без известна болка и завист: хубав е бил животът тогава! С дестилирана лъжеромантика, с подсладена идеализация или с отклоняване и центриране на вниманието върху живота на весели и безгрижни безделници — такива писатели ловко примамват понякога дори въображението на укрепналия и културен читател.

Не е тъй с творчеството на П. Ю. Тодоров. Ние го четем, харесваме го или не го харесваме напълно, но едва ли някому ще се прииска да зажи-вее в подобна на описваната действителност. Едва ли някому ще се прииска да подражава на по-голямата част от неговите герои. Никой не би се съгласил децата му да бъдат поставени на мястото на двете гладни дечица, които умират на улицата („Не ни ли виждат?“). Никой не би сменил своето положение с това на Пенко, чието семейство няма какво да сложи на софрата си, а той пък самият пости и без заговезни, но гащи не може да си купи, макар че работи денем и нощем („Заговезни“). Никой не би заламтял за дребното щастийце на пощальона Пенчо Урумов, прекарал дванайсет години непорочна служба и получил накрая държавна пенсийка срещу цената на премръзналия си и отрязан крак („Мечти“). А зачете ли човек „Невяста Боряна“, не може да не си спомни с облекчение, че неговата собствена майка наскоро може би се е отървала от робската участ на Боряна. И достатъчно е да види дори само първото действие на „Змейова сватба“, за да се ужаси издън душа от унизителното положение, в което е поставена в собственото си семейство Цена, и да приветствува радостно нейното решение да скъса със закостенелите традиции и замине със Змея.

Ако има нещо в творчеството на П. Ю. Тодоров, което читателят днес би взел за образец и норма на поведение и на което да би искал да подражава, това е тъкмо могъщият стремеж да се разкъсат с цената на всички и всякакви жертви веригите на закостенелите традиции и обществена уредба, които обвързват свободния полет на мисълта и запрещят естествения и закономерен настъпателен ход на човека към красота и съвършенство, към по-добър и по-щастлив живот. А този стремеж характеризира човешкия напредък и е във висша степен присъщ на днешния гражданин. Защото не ще спреш по никакъв начин насред пътя човека,

скъсал със старото и опознал новото. Не ще удържиш на неговия напор напред и нагоре. И в този смисъл романтиката на П. Ю. Тодоров от най-добрите му творби е близка на съвременния читател, защото е съзвучна с най-хубавите въжделения на човешката мисъл. Но упорито и настойчиво фалшифицирана и изопачавана, тази романтика и до ден днешен стои непозната.

6

Когато се оценява един писател, първо място се отрежда на неговото социално творчество. Несъмнено е, че социалната проблематика заслужава най-голямо внимание; тя най-първо привлича интереса на изследователя. Не е естествено обаче, ако някое произведение няма социален мотив, то изобщо да бъде изоставено извън нашето полезрение. Такова неправилно отношение е остатък от тежкото наследство на вулгарния социологизъм. Невъзможно е да се разкрият пълно ценностите в творчеството на един писател, ако анализът се ограничи само с изброяване на социалните елементи в него.

Толкова по-невъзможно е това за писатели като П. Ю. Тодоров, който има немалък брой творби, лишени от определена социална насоченост. Такива са например неговите песни за обич и вярност. Ако в „Мечкар“ все пак някъде дълбоко подводно, във втори план се усеща пулсът на общественото горене на писателя, в редица идилии като „Сенокос“, „Радост“, „Овчари“ и пр. любовта е възсъздадена просто като човешко чувство върху фона на природата, а не на обществените отношения. Това не ни дава право да ги отречем. Вижте колко хубаво, с какво вживяване е предаден първият моминski трепет в „Сенокос“. Нещо чисто и свято има в тази първа среща на чешмата. Сякаш в един миг се разтварят клепките на току-що събудено момиче в свежа утрин и очите забелязват за първи път цялото великолепие на пролетта. Така и Мита, едвам майци си отмяна станала, още неразделила се с детската живост и безгрижие, усеща в гърдите си полъха на моминството:

„Заруменена, тя сложи менци до брега, изстъпи се над извора и се загледа в кръшната си снага, що трепна над водата, избистрена под кривата хралупа на върбата.

. . . Че тя порасла — мома вече станала! Леки къдри засенили лицето ѝ, под тънки вежди светнали модри очи, а шити пазви трептят — наистина мома!“

Тя започва да се вслушва в подкършената песен на потока, в безмълвните думи на цветята, в тихите въздишки на перестите грани, които символизират хорските одумки. Досега тя нищо не е проумявала, когато е чувала да казват подире ѝ, че ще се замоми и ще изгуби детската си несериозност и палавост. Сега в един миг тя разбира всичко.

Първата среща! Тя е тиха и чиста, като планинската вода, и по детски непристорена. Само защо залудява сърцето, кой облива бузите с моминска руменина?

„ — Сама ли си, Мито?

— Сама, Динко, менци пълня. . . — се заозърта тя като плашлива птичка.

Колко пъти е срещала Динка, колко пъти по лозята му се е молила за зелени орехи, пък сега какво се засрами — не смей очи към него да вдигне. По нея и той като че се обърка и забрави какво щеше да рече. . .

Има нещо неуловимо в това състояние, което човек изживява един път в живота си. То се подсказва от сведения поглед, за него може да говори само взаимното мълчание — в човешката реч няма думи, които да го изразят. Но сърцето може да властвува само няколко мига над ума:

„Сепната, тя пръпна изведнъж и Динко загледа след нея засрамен.
— Кой я гони, та си изплиска менците да бяга? . . .“

Мита идва на извора като дете и си отива като мома — такава е композицията на тази малка песен. В отражението на водата тя вижда това, което малко преди нея са открили изпитателните момкови погледи. Сърцето е трепнало като птичка, пронизано от любовта — както се изразява поетът. И нищо вече не може да се противопостави на бликналото чувство. То е по-силно от условностите, от вяра и привързаност към бащино огнище. В един миг то може да даде енергия за преодоляване на всички връзки — Калина тръгва с циганин, Цена със Змея, а Златна Злата мечтае „сама Страхилу на крака да иде!“

Лесно вяра не се прежалва, лесно не се махва ръка на стари завети. Но няма преграда за силната любов („Над черкова“), макар че тя може да погуби и двамата. Защото, както го пее певецът:

Опустели са ми, майнольо,
опустели черкови,
онемели попове. . .
Дълбока вода брод няма,
хубава мома род няма!

Инородство („Мечкар“), роднинство („Над черкова“), дълбок вир („Овчари“) не са никаква преграда за влюбените сърца. Те търсят да се слеят въпреки всичко и го постигат. Кръстовете на гробищата и куглите — символи на старите порядки и вяра — могат само да злословят над живото в живота и в смъртта. Над тях, над преходното, отживяващото стои непоклатим, непреодолим и вечен великият закон на любовта.

Не са ли в негово име измислени тия седенки, тлъки, хора, белянки? А тихите срещи на кладенеца, напиването на котлите с вода, даването на китка за вярност? . . .

В творчеството на П. Ю. Тодоров присъствуват всичките тия „любовни обреди“, влезли там от живота и от народната песен. Като добър познавач на българското село и тънък сърцеведец той е възсъздал всичките нюанси на любовното чувство, всичките перипетии, през които то може да мине, защото сам е усетил и сладката радост, и горчивата болка на любовта.

Първата среща („Сенокос“) е светла и радостна. Тепърва идат грижи и кахъри. „Румена роза при първа слана клюмва, момина хубост от първа севда крее“ („Молба“). Ни знахари, ни врачки ще разберат болката ѝ, ни с баяне ще мине. Такава е участта на Златна Злата — тая горда и вярна българка, всичко отхвърлила заради Страхил войвода. Тя, както и останалите герои на П. Ю. Тодоров, е една, най-лична в село. Нейната хубост сякаш плаши от детството ѝ хората: „Що викаше едно време баба Ана: кой има ерген да го жени, кой мома да я врича — отърси ли се златна Злата да се промоми, — посгодени ще разгоди, залюбени ще разлъчи, години ще минат, сватба и мяна в село няма да стане, докато тя се не омъжи. . . “ Но — дълбока вода брод няма, хубава мома род няма. . Напразни са заръките и съветите на старостта; всичко младо немее пред

грейналата хубост и е готово ума си да загуби за нея: „Колкото момци срещнала, толкози мъгли на сърца легнали.“

Мотивът на тази малка идилия е взет от народната песен. Образът на златна Злата не е съчинен от писателя, той е израснал във фантазията на народния творец. Подобен мотив разработва П. П. Славейков в стихотворението си „Псалом на поета“. Ако се сравнят двете произведения, ще се види, че П. П. Славейков е дал съвършено различна интерпретация на народната песен, като е запазил само основната идея. П. Ю. Тодоров е съхранил и образите, и положенията, и идеята. В неговата идилия образът на героинята обладава някои от най-характерните черти на нашата селянка. Особено силно и изразително е предаден нейният моминski копнеж, мечтите ѝ да последва либето си в Балкана:

„. . . Златна Злата никому севда не хвърли и ни един момък не остави менци да ѝ напие, китка да ѝ вземе от чело. Търсеше си тя прилика: момък, що за нея през огън и вода ще премине и пак здрав и читав да остане. — Де бог да би ѝ дал що душа ѝ жали — крила соколови! Да литне пряко тъмно загорье, сама Страхилу на крака да иде! . . . Нека сетне кървави ризи да пере, сабли френгии да трие цял живот и с гората двамина да се раздумват. Нека. . .“

Тук изпъква на преден план патриотичното чувство на българката. За разлика от Калина и Цена, Златна Злата люби хайдутин, по него я тегли сърцето ѝ, по него тъгува и крее и никой знахар не знае лек за такава болка. Дори в смъртта си тя иска да бъде с него и затуй поръчва на връх планина да я погребат, а тримата ѝ братя три прозореца на гроба ѝ да изрежат — през единия слънце да я огрява, през другия вятър да полъхва, а из третия да слуша когато дружките ѝ подемат песента за Страхил страшен хайдутин. . . Тази песен е избликнала из глъбините на моминото сърце и в нея то дума по дума е изпяло своята сила и младост.

С богатото си поетично съдържание идилията „Молба“ се нарежда между най-хубавото, създадено от писателя.

7

Когато се заговори за идилия, някои веднага си представят теорията за безконфликтността. Може би за това има известни основания, ако се изхожда от етимологията на думата. Идилията (от гръцки: eid'llion — малко стихотворение) представлява жанрова форма на античната буколическа поезия, в която се изобразявал лекият и безгрижен селски живот в лоното на природата. В буколическите произведения (от гръцката дума bukolikos — овчарски) се възпявали измислени, нереални прелести в живота на селяните. Герои на тая поезия са овчари, земеделци, рибари и пр., които живеят без грижи и труд, сред песни и танци.

Не е трудно да се открие, че идиилите на П. Ю. Тодоров имат твърде малко общи белези с древната пасторална литература. Той не възстановява умрели жанрове в духа на класицизма. Подобно на немския писател Йоханес Шлаф той заимствува само външната форма и я изпълва с модерно съдържание. Някои от идилиите му третират сюжети от миналото, от библейските сказания и митологията („Касандра“, „Цар Симеон“, „В Гетсиманската градина“, „Песента на Бяла Бога“). Но и в тях писателят поставя съвременни нему проблеми, дава художествена плът — за жалост не винаги сполучлива — на своя естетически идеал, изявява своите собствени литературни позиции.

П. Ю. Тодоров има нескрито предпочитание към селските сюжети. В едно писмо до Ив. Кирилов той отбелязва: „Аз лично съм всецяло погълнат от селски сюжети и почти не пиша за интелигентите или ако пиша за тях, докосвам се до техния интимен живот — доколкото само те са хора . . .“ Творчеството му потвърждава тази декларация. Повечето от неговите идилии, разкази и очерци са из селската действителност. Героите са овчари, каруцари, рибари, гуслари, мечкари, иманяри и др. Описани са в лоното на природата, върху фона на определени природни форми и явления. Но техният живот не минава щастливо и безбурно. Те са в непрекъсната борба с окръжението, с предразсъдъци, дори със себе си. Те имат много грижи и сещат малко радост. Всекидневието им е изпълнено с болка и мъка, животът им е верига от тихо понесени страдания.

Каква е тая радост на несподелената любов („Радост“) или на вечно разделените Милчо и Янка („Над черкова“)? „Един за други родени“, „радост и милувки от този живот да сетят“, те стават жертва на клюкарства и хорска завист, на големство: „Досети лозина копнеж дъбът и колкото бе висок, още по се издигна“. В тая малка песен, която се казва „Радост“, би трябвало някоя точно противоположна дума да стои за заглавие. В нея има повече мъка и тиха скръб, отколкото радост. Като я чете, човек не може да не си помисли: колко малко радост има на този свят! Копнежът на младата лоза ще бъде срещнат като тоя на старата. Краят на идилията ни подсказва, че мъките и изпитанията се предават от поколение на поколение.

П. Ю. Тодоров естетизира страданието, опоетизирва несретата, като някъде достига до примирение със страданието. Има нещо дълбоко човешко и трогателно в самотата на старата мома, „останала сама в света, всички да се разсмиват с нея“ („Зимно слънце“). И душевната пустота, и огорчението от обидите на младите момци, които я вземат на подбив, и отчуждеността на хората от нея са предадени със съчувствен тон от писателя:, . . . като нямаше нито един, който да милее за нея, който да я закрили, всички я имат за смях в уста си“. Идилията е психологически уплътнена. Построена е също така, както и много разкази на П. Ю. Тодоров, върху едно състояние; композицията е насечена, разпокъсана, фрагментарна. Мислите на автора често се смесват с мислите и преживяванията на героинята, а някъде просто не могат да се разграничат. Този начин на изложение, характерен за идилиите на П. Ю. Тодоров, създава по-голяма близост между читателя и писателя, позволява да се почувствува по-осезаемо трагедията на героите.

Но въпреки че рисува хорското страдание, П. Ю. Тодоров не те изпълва с безпросветни мисли, не те разоръжава идейно, не те прави песимист. Той само иска да ти внуши своята концепция за перманентността на страданието. Понякога той дори не дири причините за мъката на героите си, не обвинява никого, не изобличава. Изследва психологическата и етическата страна на явлението. В такива случаи идилиите му не са социално заострени — те имат само едно острие: морално-психологическото. Обратната страна на ножа е тъпа. Ала и тогава съвременният читател не може да ги откъсне от времето, през което са писани. И макар че авторът не винаги разбира причината за страданията на героите си или пък не е поискал да я изобрази, в съзнанието ни изпъква действителността, която пораждаше конфликта между личност и общество.

Иначе този благ геолог на човешката душа не иска никого да засегне, никого да оскърби. Той, както и героите му, се задоволява с мъничко

радост, с мъничко щастие. Елена от „Зимно слънце“ е готова да забрави за момент всичките огорчения на своето старомоминство, щом само няколко слънчеви лъчи надникват в стаята ѝ и замилват самотното ѝ жилище.

Високо нравствено благородство, истински духовен аристократизъм обладава този писател, който има такова чисто, непристорено и искрено отношение към героите си, а значи и към читателя. С вярно чувство за мярка той се движи по тясната пътечка между розовата идеализация и черния скептицизъм и никога не изгубва равновесие. Той знае, че животът е труден, но в него винаги има минути на светла радост и утеха, на празнична почивка след пълните с грижи делници.

Различни са източниците на човешкото страдание, но най-вечният сред тях е един: любовта! И когато е споделена— поради завист и злостерство; и когато е несподелена — поради мъка и горест.

Но на любовта и мъките са сладки! — казва на едно място П. Ю. Тодоров. И го потвърждава с идилиите си „Радост“, „Овчари“, „Сенокос“, „Змейно“, „Мечкар“, „Над черкова“, „Една“, „Дрямка“, „Пленника на Калипсо“, „Несретник“, „От прозореца“, „На старото гнездо“, „Борба“, „Епилог“, „Молба“, „Слънчева женитба“, „Певец“, „Делия“, „Зимно слънце“ . . . Кажи-речи, с половината си белетристично творчество, с всичките си драми.

Любовта може да има трагични последици, но носи винаги едно сладко опиянение, което балсамира раната и притъпява болката Да вземем идилията „Змейно“, тая капризна смесица на фантазия и реалност, почерпана като мотив от народните фантастични и обредни песни Тя е характерна и в още едно отношение, тъй като разкрива и силните. и слабите страни в метода на писателя В първата част на творбата всичко е естествено и приемливо. Героят не може да преживее обидата на Неда и забягва в гората. Оттук обаче П. Ю Тодоров го води по пътя на индивидуалистическите представи за отношението между личност и общество. Косьо разбира езика на природата, но забравя живота на хората. Съприкосновението на отшелника с действителността — според замисъла и изпълнението — смутява душата му; той издребнява, явява се неговото любопитство за Неда и „омерзен“ от себе си, на сутринта той избягва от множеството.

Ясно е, че писателят се е отдалечил невъзвратимо от ранните си младежки идеали, когато не само не отричаше връзката между личност и общество, но сам участвуваше активно в политическите борби. Сега множеството различни влияния, които е изпитал, творческите и идейни крушения, които е изживял, са го довели до други брегове. Произведенията му — идилии, статии, драми — се изпълват с противоречия.

8

В едно писмо от 21. III. 1901 г. П. Ю. Тодоров декларира категорично новото си естетическо верую:

„Аз се явявам като реакция на всичкото фалшиво социално изкуство, като застъпник на религиозността в това позитивно време — и ето защо аз ще отида до крайност. Още повече, че там ме влече сърцето ми, натурата ми, целия мой мир. . .

Аз мисля, че всевъзможните социални ситуации са преходни и само красотата е вечна. . .

Аз не съм „полезен писател“.

И той наистина отиде до крайност. Възприе идеалистическата естетика и се помъчи да я обоснове с някои свои произведения. В тях той също е силно противоречив. От една страна, признава, че му е трудно да приеме, че „изкуството е една луксозна игра за наслаждение или да се изразя по-право: за забавление на една коремна аристокрация“.[1] Вижда му се безсмислено човек да премине живота си в игра „и неговите мъчения, неговите душевни мисли и блянове да служат само за да повдигнат възторг в опиянените от глупо и животинско щастие души“.[2] От друга страна, приема, че трябва да се създаде един илюзорен мир от душевни наслади, който да възпитава етически обществото, който да достави на интелигенцията повече нравствено удовлетворение, отколкото богатството и службогонството. И пише: „А ние знайме, че именно литературата може да създаде този чаровен мир на духовни наслади, за който, както твърдят Шопенхауер и Нитче, само струва да се живее.“[3] Тук той пряко е назовал новите си учители. Немската реакционна идеалистическа философия — твърде модна и разпространена по онова време — завладява ума на П. Ю. Тодоров и той се заема с неблагодарната мисия да я пропагандира в България. Плод на тези му усилия са някои статии („Нашата критика“, „Давид Койген“ и др.), идилии („Змейно“, „Една“, „Касандра“ и др.) и драми („Страхил страшен хайдутин“); влияния на индивидуализма се откриват в много други негови творби от това време, дори в някои от най-зрелите му произведения, като драмите „Зидари“ и „Първите“. Ето защо, когато се четат тия творби, трябва да се държи винаги сметка за времето, през което са писани.

Интересно е, че и в тия случаи П. Ю. Тодоров черпи мотивите си от народното творчество, като им придава „модерна“ разработка. Така напр. в края на 1902 г. той отпечатва своята идилия „Орисници“, написана през същата година в Елена. П. Ю. Тодоров я смята за своя програмна работа и затова я поставя на първо място в сборника „Идилии“ (1908), след като я преработва — главно езиково, без да измени основния замисъл. В едно писмо до Кирил Христов, чиято дата не е посочена, П. Ю. Тодоров пише: „Зная аз, казах го и в идилиите, че най-дълбоката трагичност, с която в основата си човек е орисан, [ ]: вън от кожата си да не мой да излезе“.[4] В това писмо, писано вероятно през 1903 г., П. Ю. Тодоров е посочил каква трактовка е дал на познатия народен мотив. Иван Кирилов, съгражданин и близък другар на писателя от детинство, свидетелствува, че П. Ю. Тодоров е слушал поверията за орисниците още като дете от сладкодумната баба Краса.[5] Те са се врязали в съзнанието му завинаги и по-късно му е лесно да възпроизведе някои от тях.

Трябва да се отбележи обаче, че П. Ю. Тодоров е използувал мотива за орисването съвсем безкритично. По този начин в неговата поетично написана песен са влезли и мистиката, и суеверието. Всичките си усилия той е насочил да одухотвори пейзажа, да заживее той „истински“, човешки живот. И в това отношение е успял напълно. От неговите описания блика поезия, обвеяна с приказна романтичност. Писателят умее да ни пренесе изцяло в света на фантазията; във въображението ни нахлуват образи,

---

[1] Писмо до Ив. Кирилов от Берлин, 7.VI. 1900 г.
[2] Пак там.
[3] Писмо до Ив. Кирилов от Вилмерсдорф, 22. II. 1901 г.
[4] В. „Литературен глас“, г. XIII, бр. 508 от 26. III. 1941 г.
[5] Ив. Кирилов — „П. Ю. Тодоров — биографични наброски“, Плевен, 1921 г., стр. 7.

позвати ни от песни и поверия, с които сме израснали, и всичко заживява някакъв таинствен, загадъчен живот. Това е романтиката на нощта в балкана — страшна и красива, примамваща и неизвестна, родила приказни образи и видения във фантазията на народния творец. Ето орисниците — костеливи старици, които вещаят съдбата на всяко новородено дете. И те като хората имат добри и лоши сърца и когато застанат пред люлката на отрока, го даруват с различни дари:

„ — Дай му, боже — спря се запъхтяна над люлка орисница, — ум и сръки. Дай му ширина в душата, цял свят в нея да вмести. И небо, и земя от край до край с ум да обходи.

— Дай му — пресече втората, — дай му крепки крила на духът: в миналото да се връща, в бъдещето да прехвърква — над всичко възмогнат да влада и реди. . .

— Нека! — прекъсна трета припряно. — Но едно сал да не може: вън от себе си да излезе. В кожата си да се пражи. И на небето да сеща пак земята. Кожата му дори да загние, пропука и се покрие в струпье, в нея да си остане пак и пак ветрове да гони.“

Не се ли тук определя съдбата на П. Ю. Тодоровия несретник? От идилиите, в които писателят е описал неговия живот, знаем, че той има ум и сръки и широка душа, способна да обеме цял свят. Той сам тръгва от край до край да обходи земята, всичко превъзмогнал, всичко отхвърлил, на всичко господар. Но—„всичко с време бива и с младост!“ Дори когато е най-свободен и волен животът му, той разкъсва душата си от съмнения и колебания. Влече го необятното и неизвестното, ала в гърдите му е жив и пламъкът на любовта. Той го зове към дом и семейство, а несретникът не е свикнал да живее под един покрив. Къде е тогава разрешението? Сам П. Ю. Тодоров не може да даде ясен и определен отговор, сам се измъчва с въпроси, търси решения, опитва различни варианти. Самата работа върху идилията „Несретник“ ни говори за неговото неудовлетворение, за непрестанните му търсения.

Идилията той замисля като разказ за живота на един керванджия. Започва да я пише в Берлин през 1899 г., като използува мотиви от народното творчество. После дълго работи върху нея. Отпечатва я през 1901 г. в сп. „Мисъл“, но тя не го задоволява. Той чувствува, че не е намерил най-правилното разрешение и за сборника „Идилии“ (1908) я преработва основно, но и новият вариант не го задоволявал. В запазените части от неговия литературен дневник намираме интересни указания за преработката, която е възнамерявал да извърши.

„. . . Зачетох „Несретника“ — отбелязва той на 31. XII. 1911 г. — боже, какъв чудно поетически сюжет и как детински, неумело използуван. Колко нещо още може в него да се внесе — и сочно, и поетично, и характерно.“ И горчиво заключава: „Но все пак с поправки ли ще се занимавам аз вечно? До кога?“[1]

От бележките в дневника на П. Ю. Тодоров проличават усилията на писателя да намери една по-реалистична интерпретация на образа на несретника. Той не можа да осъществи това си намерение. Но указанията, които имаме, са достатъчно ясни и изразителни. П. Ю. Тодоров е искал да приближи повече образа на несретника до действителността, като се е канел да създаде някои чисто битови сцени. Тъй както е маркирал замисъла

---

[1] Виж бележката към идилията „Несретник“ в т. I от П. Ю. Тодоров — „Събрани произведения“, 1957 г., стр. 508-511.

си, някои сцени биха обогатили идилията, но други звучат неубедително и неприемливо. Собствено, ние не знаем как щеше да ги разработи авторът, но мотивът за скъперничеството и богатството на Бойко напр. трудно би се съчетал с цялостното поведение и характер на героя. Това би бил един друг Бойко, не тоя, когато познаваме от идилията. Трудно е по тия схематични бележки да се определи дали и доколко би спечелила идилията от преработката.

От записите в дневника обаче личи, че П. Ю. Тодоров най-много се вълнува от въпроса как да се продължи „Несретник“. Той не пояснява защо е необходимо да се дописва идилията, след като тя завършва съвсем на място и с хубав финал. Очевидно писателят иска да разреши нови морално-битови въпроси с продължението, вече в строго реалистичен план. Него го вълнува по-нататъшната съдба на несретника. Ранната смърт на П. Ю. Тодоров му попречи да осъществи намерението си, но сред неговите идилии има една, която може да се смята за продължение на „Несретник“. Тя носи заглавието „Делия“. И тук героят е луд Делия, разпилейпрах, опълчил цялото село срещу си. Попът комка му не дава, на всички е известно, че Делия къща не храни и комин не пуши. И той като другите си събратя-несретници отсича: „Веднъж се живот живей, веднъж се младост младува. И волен да походиш, и моми да полъжеш, жал да ти не остане, че не си си взел пая от младини. . . “ Но чудна е силата на любовта! Тя е способна да го измени, да го вкара в хората, да го преобрази. Може никой да не вярва, може старите му акрани-ергени да се присмиват, но той е готов за либето си всичко да стори.

След като тя му пристава, той заживява друг живот: „загради си широки двори, стегна си стара къща — няма го вечер да късней по кръчми, няма го празник да се щура несретен. . . “. Всичко завършва благополучно в тиха семейна идилия.

Същото разрешение на конфликта дава писателят и в идилията „От прозореца“. По собствения му израз тук той е описал „един улегнал Делия“, който гледа света „от прозореца“[1]. И той в края на краищата се завръща в бащиния дом и стяга запустялата стряха, оженва се и заживява тих, спокоен живот, „забравил присмехи и ветрогонства по кръчми и кръстопътища“. От време на време гледа на света от своя собствен прозорец, но най-голяма радост усеща, когато се затвори сред покъщнината си.

От привързаността на българина към семейното огнище П. Ю. Тодоров се е опитал да почерпи материал за своите индивидуалистически проповеди. В идилиите, написани под влиянието на идеалистическата философия, героите или бягат от хората и скитосват по кръчми и кръстопътища, или се затварят до камината, създават си свой малък семеен свят, отделяйки се от всички. По този начин писателят сам не забелязва, че ги лишава от всичко, с което те можеха да спечелят нашите симпатии и най-вече от техния своеобразен протест срещу традиционализма, срещу закостенялото. В края на краищата излиза, че те се подчиняват на еснафството и сами стават едни от неговите най-добри крепители. Това се получава само защото П. Ю. Тодоров робува на своята преднамерена теза, че човек „вън от кожата си не може да излезе“, каквото и да прави.

---

[1] Из писмо до Кирил Христов от Берлин, 19. XI. 1902 г. (Виж в. „Литературен глас“, 1941 г., бр. 508).

Ние можем да приемем битовите картини, природните описания, романтичните образи и пр. от такива идилии, като „Орисници“ и „От прозореца“, но не можем да не отхвърлим тяхната философия, която е свързана със старото, с отживялото и назадничавото. Още повече, че тя не се носи от образите, не произтича от развоя на действието и от самите характери на героите, а е привнесена външно, механично, обикновено в края на творбата. В редица случаи, като напр. идилията „Несретник“, жизненото съдържание се оказва по-силно от преднамерените тези на автора и то побеждава, независимо от неговите субективни намерения. В други случаи обаче, П. Ю. Тодоров си е останал изцяло в плен на индивидуализма.

Такава е неговата идилия „Една“. Тук той въздига в култ индивидуализма, самотата, презрението към дом, семейство, колектив. Неговата кукувица се лута, „останала една-едничка“, „възмогната от суетний, забравила всичко отдолу“. Тя няма дом и не иска да си създаде, предпочита своята „несретна орисия“ пред семейното щастие. Нейната участ е въздигната едва ли не в подвиг — тя плюе презрително при предложението да заживее като другите и вдига гордо глава; надмогнала всички грижи, тя е по-волна и от вятъра. . .

Нейната участ е противопоставена на живота на гъргорицата, който си върви тъй, както е вървял от памтивека: труд, семейство, потомство, домашни грижи и радости. . . От някои детайли може да се заключи, че П. Ю. Тодоров има предвид еснафската ограниченост в обрисовката на гъргорициte. За тях кукувицата се отзовава с пълно презрение, защото те никога и на ум няма да се вдигнат от гнездото си на възбог и да видят „колко още е широк божия свят околовръст“. И писателят не сдържа симпатиите си, той просто възкликва: „Ой, свойта волност и ширине за най-топлото гняздо не би променила! — Тя не помни родно гняздо, нито е видяла майчината грижа над себе си, затуй людски завети не ѝ тежат на вратът и от вятъра е по-волна. . . “

В чуждо гняздо се е родила тя и в чуждо гняздо ще остави яйцето си. Една нощ щастие ѝ стига за цял живот. Своята самота и воля тя цени повече от всичко друго и ги поставя над всичко — досуш според философията на индивидуализма. И ето, става ясно, че тя не е против еснафската затвореност, а е изобщо против дом, семейство, колектив. Само в минути на слабост „гордите несретници“ от тая идилия могат да признаят, че „доста немили-недраги се реят по света“ и да мечтаят за семейно огнище. Дойде ли утрото, те отново поемат своя път, далеч от всички, всеки затворен в себе си. Защо става това — писателят не счита за нужно да мотивира. За него е важна схемата, тенденцията, канонът на Нитче или Шопенхауер, който се опитва да облече в художествена плът. Но така идилията не убеждава, на читателя е мъчно да приеме втората половина на творбата, той не може да симпатизира на нито един от героите — нито на гъргорициte, нито на кукувиците. Той е еднакво против еснафството и против индивидуализма, тъй като на дъното и на едното и на другото стоят субективизмът и егоизмът с техните разклонения. Затварянето от обществото или бягството от него е по същество едно и също отрицание на колективността. То е еднакво противно и неприемливо за съвременния читател. Той не може да се съгласи с автора, който сякаш алтернативно му сочи: трябва да приемеш или едното, или другото. Той знае, че има

трети път, трето решение, трета възможност, която писателят сякаш крие или не забелязва.

Характерно е, че на времето си идилията „Една“ на П. Ю. Тодоров е посрещната критично. Дори П. К. Яворов, който през 1906 г. се е приближил чувствително до идеите на индивидуалистите, се отзовава твърде неблагоприятно за тази идилия[1].

П. Ю. Тодоров преработва идилията „Една“ многократно. Сред ръкописите му се пазят шест различни редакции на тази идилия.[2] Множество поправки е направил върху коректурата на сп. „Мисъл“,а по-късно и върху коректурите на сборника „Идилия“. Последният вариант е печатан в Календар на Радикално-демократическата партия за 1910 г. Но в нито една от всичките тия редакции П. Ю. Тодоров не е успял да постигне убедителност, особено що се отнася до втората половина на идилията, не е успял да отстрани художествените й недостатъци. Защото, за да се отстранят художествените недостатъци е било необходимо да се измени идейната насоченост на творбата.

В идилии като „Несретник“, „Гусларева майка“ и др. П. Ю. Тодоров представя несретата като страдание, героите му дирят щастие, но не го намират. В „Една“ несретата е въздигната в подвиг, едва ли не в героизъм. Отречени са такива качества на българския характер, като трудолюбието, любовта към семейното огнище, привързаността към бащин дом и род и пр. В тази идилия писателят е платил най-тежка дан на индивидуализма

В последната редакция на „Сльнчева женитба“ — при внушението на д-р Кръстев — също е засилена индивидуалистическата проповед.

Основната идея и на тази идилия е взета от народното творчество, като писателят се е опитал чрез образа на сльнцето да предаде мъките на художника, на твореца. Той използува познатия народен мотив, но влага друго съдържание в него, почерпано от представата му за неосъществимия стремеж на художника към съвършенство. Героят бленува за свобода, която да го откъсне напълно от хората с техните грижи и занимания; мечтае да твори вън и независимо от обществото, да стои над всичко и над всички. „Приневолен от къщни грижи“ обаче, „нему липсва сила, любов“, той „бледнее безсилен“ и не може „да достигне съвършенство никога“ — отбелязва замисъла си сам писателят в едно листче, намерено сред архивите му.[3] Пълна възвисеност и съвършенство са непостижими; те се удават само на едного — на. . . бога! . . . Очевидна е упадъчната същност на проповядваните идеи. Затънал в етическите и естетически доктрини на идеализма, П. Ю. Тодоров се мъчи да даде „модерна“ интерпретация на народния мотив и така достига до противопоставяне на художника и обществото, на твореца и народа.

Още от самото начало на идилията Сльнчо е предаден като въплъщение на индивидуалистическите идеи на автора. Той е сторил „оброк пред бога“ — „да стои над всичко“; „един да грее над този свят, всичко да милва и да пробужда, него да не огрее никой, да не го погали по чело!“ Ето го гордият самотник от индивидуалистичната литература! Сльнцето е само един символ в идилията и то твърде прозрачен. Използуван е същият персонаж, както в народната песен, но вече с нови задачи. Майката

---

[1] Виж писмото на П. К. Яворов от 21. XII. 1960 г. до д-р К. Кръстев, отпечатано в сп. „Септември“, кн. 5, 1957 г., стр. 121.

[2] ЦДИА, ф. 126, оп. 1, арх. ед. 66-67.

[3] ЦДИА, ф. 126, арх. ед. 11.

на Слънчо в идилията му говори: „Самичък на себе си да се радваш, над всичко високо възйет. Долна земя грижи притискат, ти над тях трябвало да стоиш, мало и голямо да те познава. . . “ А че слънцето свети за хората — това сякаш никой не забелязва. Героят страда, че не може да намери радост и щастие, защото авторът разглежда всичко от позициите на субективизма. Слънчо е творец, художник; той носи пролет в душата си; един негов волен замах — и вкаменялата твърдина на земята се преобразява, разгръща се за нов живот. В идилията е предадена поетично и образно творческата стихия на героя:

„Замислен, блед, Слънчо се спря и гледа от висини, както запоен в своята замисъл майстор се спира с млат и длето в ръка пред мрамора, в който вижда как оживява блянът му. В работилницата наоколо е глухо, подът се белее засипан от люспи и парчета мрамор, а майстора привел глава над творението си намръщен и недоволен. Но миг — и мисълта сякаш сама му повдига ръката; млатът се отпуска полека, звеква длетото и из твърдия камък образа отвори широко очи.“

Ала вместо радост, Слънчо изпитва само мъка от творението си. Той не може да си отговори на въпроса: „Защо? За чия радост е всичко това?“ А отговорът е съвсем прост: за радост на хората, на долната земя, на живота. Но създаден по каноните на Нитче, героят не познава радостта да служиш на другите. Той не намира щастие и с Грозданка, защото „вижда през лятото целия й рабски дух, вижда, че тя не е и изстива“[1]. В края на идилията Слънчо преминава покрай мълчаливата си невяста, която отдавна го чака да се завърне, и дори не я съглежда. И само като ехо, като далечно и фалшиво ехо от долна земя достига песента, в която се облажава Слънчовата невяста и нейната световна чест. . .

А всъщност би трябвало да се каже, че самата идилия — по идейната си основа — е едно бледо ехо на мотиви и настроения, заимствувани от естетиката и философията на идеализма.

10

Въпросите за предназначението на изкуството и ролята на художника вълнуват живо П. Ю. Тодоров. Той е изказал своето гледище по тия въпроси не само в някои идилии (като „Слънчова женитба“, „Ръка“ и др.), но и пряко в своята публицистика и кореспонденция. Преди време, през първия период от дейността си той пишеше, че „писателят не е нищо друго освен една призма, върху която падат всичките лъчи на обществото, тя ги поглъща, дава им известна боя и пак отражава“[2]. Сега, разсъждавайки за мястото на изкуството в действителността, П. Ю. Тодоров достига до извода, че е необходимо да се създаде една нова религия — религия на красотата, на благородството, която да усъвършенствува и облагороди дивите страсти и инстинкти на съвременниците. Нека влезем в логиката на писателя, за да разберем това негово своеобразно богоискателство, тъй като тая му илюзия не е останала без следи в цялата му дейност до края на живота му.

Според П. Ю. Тодоров до първата половина на миналото столетие българската интелигенция — каквато и да била тя — я живяла чрез

---

[1] Според замисъла на писателя.

[2] Из статията „Еволюцията и нейният напредък в съчиненията на Толстоя“, поместена като предговор към брошурата „Времената са близки“ от Л. Н. Толстой, Варна, 1897 г.

душата и морала на религията. А когато България заживява самостоятелно, нашата интелигенция се вижда на кръстопът. Тя не може да живее с религиозния мир на старите, но няма сили и да създаде нов духовен мир и ясно определен идеал. Какво излиза? Тя започва да търси удовлетворение на духовните си интереси и сили или в политическите борби, геройства и авантюри, или в награбване на богатства. Започна да чака отварянето на рая от министъра. Това е свързано с появата на цяла редица отвратителни явления.[1]

От тия размишления П. Ю. Тодоров идва до заключението, че нищо не може да повдигне, да облагороди „едно вскърмено с робско мляко поколение“ така, както може да направи това литературата. Книгите трябва да създадат един духовен мир за интелигенцията, в който тя да намира подтик, подкрепа и вдъхновение към велики подвизи. „Един мир, който да замести вече изчезналия религиозен, който би ѝ дал повече нравствено удовлетворение, отколкото разни богатства и министерски слави“.[2]

И П. Ю. Тодоров се посвещава всеотдайно на тази нова идея. По собствения му израз, неговото изсушено от вестникарски разкази и научни анализи време търси сладка поезия, коравото и безчувствено сърце иска религия на красотата.[3] Той се мъчи да я създаде и написва „Овчари“. Отказва се от социалния разказ „За правда“, който вече му звучи натуралистично и от всякакъв вид „обществени трактати, макар в най-чародейна мантия“.[4] Нещо повече: той се обявява против метода на критическия реализъм, който изследва живота. Според П. Ю. Тодоров този метод се доближавал до науката, а изкуството, по негови разбирания, било една религия, която не се нуждае от аналитичен маниер.[5] В едно писмо от 1901 г., чиято дата не е обозначена, той пише: „Иде време, когато една национална религия ще стопли и съедини всички сърца, за да просветнат и лицата със собствена усмивка — да се възсъздаде потъпканата култура. За туй мечтая аз. . .“

Какви основания има П. Ю. Тодоров в тия си схващания? Доколко неговите търсения са справедливи, какъв е характерът на това негово своеобразно „богоискателство“ и къде е коренът на неговите заблуждения от това време?

С пълно право той отрежда видна роля на литературата в обществения живот. Историята е богата с примери, от които се вижда, че художествените произведения могат да окажат неотразимо влияние върху обществото с идеите, които провъзгласяват. От друга страна, П. Ю. Тодоров подчертава, че всеки човек, в това число и писателят, „трябва да живее с интересите на времето си, инак той би изпитал толкова наслаждение от своя живот, колкото от танца този, който стои в едно кюше и гледа как танцуват другите“.[6] Тази му мисъл влиза в противоречие с отделни неправилни негови изказвания в полза на индивидуалистичното бягство от обществено-политическите борби, но писателят я поддържа непрекъснато. Това ни дава основание да смятаме, че тя изразява основ-

---

[1] Според писмо от Вилмерсдорф, 22. II. 1901 г. до Иван Кирилов (ЦДИА, ф. 126).
[2] Из същото писмо.
[3] Писмо до Ив. Кирилов от 20. III. 1901 г.
[4] Пак там.
[5] Писмо до Ив. Кирилов от 3. IV. 1901 г.
[6] Писмо до Ив. Кирилов от Вилмерсдорф, 22. II. 1901 г.

ното и главното в неговите убеждения, а не откъслечните фрази с индивидуалистична или неопределена насоченост. В друго писмо той изповядва:

„Аз се откликвам на всичко, що ме задява, вълнува, пленява.

Аз пиша това, което обичам.

Ръководяща нишка, която свързва моето творчество, е моят дух — духът на един жаден за живот човек, който се лута, увлича, блуждае, съмнява, желае, бори, протестира. . . “[1]

Това е казано съвсем точно. П. Ю. Тодоров вижда крещящите противоречия в действителността, инфлацията на идеалите, настъпили след Освобождението и особено към началото на века. Неговата будна съвест се напряга да си обясни всичко, протестира срещу стремежа към лично обогатяване и службогонство, завладял умовете на съвременниците му, готов е да се бори с всички средства на словото срещу опошляването на нравите, срещу еснафството в неговите разнообразни форми. Ала често пъти неговата мисъл блуждае и се увлича, лута се в мъгла без цел и посока, не може да открие верния път, който би я довел до истината.

Неговите търсения са в неправилна насока и излизат безрезултатни, защото П. Ю. Тодоров откъсва нравственото от социалното, етичното от класовото. Той забравя, че винаги и във всички времена в антагонистическото общество моралът е бил и си остави класов. Той е изгубил вяра в социалистическите идеи, отдалечил се е чувствително от марксизма, който единствен може да му даде отговор на въпросите, които терзаят съвестта му. Привидната стабилизация на стопанството в големите капиталистически страни, които посещава, подхранва у него дребнобуржоазни илюзии. По същество той стига до крайности и в разсъжденията си за значението на литературата в обществения живот. Колкото и да е голямо това значение, то не е и не може да бъде решаващо. Битието определя съзнанието, а не обратното. П. Ю. Тодоров прави основна методологическа грешка в своите увлечения да приписва на литературата такива оздравителни функции в едно болно общество, каквито тя не притежава. Не изкуството ще измени живота; колкото и да е силно, внушително и популярно, то може само да съдействува като мощен фактор, като идеологическа надстройка в общественото развитие. Когато се определя онази тънка граница между функциите на изкуството като отражение на живота и като едно от средствата за неговото изменение и преобразяване, не трябва да се напускат никога позициите на детерминизма. А П. Ю. Тодоров прави тъкмо това. Той не разбира, че изкуството може само да подготви почвата, да наелектризира атмосферата, да завладее умовете, да възпламени сърцата, да подбуди към действия. Тия действия са революциите, които единствено са в състояние да направят решителни размествания в обществото, а основният техен двигател е икономическият. При това изкуството може да изпълни тая си роля само когато отразява правдиво действителността. А правдивото отражение е немислимо без проучването, без „обективното изследване“ на живота, което „се приближава до науката“. Защо ще се заобикалят язвите в съвременността? Защо литературата да не възсъздаде живота такъв, какъвто е той? С правдивите картини, с верните изображения тя ще спомага за самосъзнанието на обществото, а нищо не премахва порока така, както неговото осъзнаване — нали преди да се излекува, болестта трябва да се познае? А най-правдиви и истори-

---

[1] Писмо до Ив. Кирилов от Берлин, 7.VI. 1900 г.

чески достоверни картини на действителността дава методът на реализма, доведен до съвършенство през XIX век от големите майстори на руския и френския критически реализъм. Класиците на литературата бяха отлични рентгенолози на обществото. Те притежават проникновен поглед, който им позволяваше да надникнат до най-затулените глъбини на обществената структура. Напречният разрез на социалното деление, който дадоха те, има стойността на научните трактати по политическа икономия. Те дадоха съвсем точни и превъзходни описания на анатомията на капитализма и с това улесниха извънредно много ония, които изнамериха лекарството и написаха най-правилната рецепта: пролетарската революция.

П. Ю. Тодоров не намери вярната посока и неговите прогнози се оказаха несъстоятелни.

Противоречията в съзнанието, идейно-светогледната мътилка, както видяхме, не закъсняха да дадат своето отражение и в творчеството на писателя. Отделни мотиви в духа на индивидуализма и субективизма се срещат и другаде в идилиите и драмите на писателя. Във втория период от своето развитие П. Ю. Тодоров често се отклонява от вярната насока, робува на преднамерени тези, изпада под различни влияния, като субективизма, естетизма и индивидуализма и др., увлича се по идейната проповед на Достоевски за страданието и на Толстой за несъпротивлението и пр. В някои моменти той дотолкова се отклонява от реализма, че заживява с библейски и религиозен сюжети, като се мъчи да им даде ново тълкуване („В Гетсиманската градина“, „В сянката на Назарянина“ и др.). Ала съвсем неправилно би било да се вземат отклоненията за характерно, за същина. П. Ю. Тодоров е създал цяла редица хубави и издържани идилии, за които говорихме. Те именно характеризират неговото творчество, а не отклоненията и увлеченията по индивидуализма или толстоизма, които са негова слабост.

II

В своите идилии П. Ю. Тодоров се разкрива като самобитен художник с оригинално виждане и модерен слог. Неговите идилии са нежни скици, които ни пренасят в света на малките хора. Най-добрите от тях са искрени изповеди на самия им автор, художествен синтез на неговите мисли и вълнения. Щастливи или нещастни, примирени със своята участ или непокорни, неговите герои се налагат със силните су чувства и пориви. В това отношение, както бележи Яворов, има нещо общо между тях и босяците на Горки, въпреки различията в действителността, която ги е родила. П. Ю. Тодоров е изобразил несретниците си с много настроение, с подчертано лично, изживяно отношение към изобразяваното. Това придава емоционална топлота на описанието и превръща идилиите в кратки стихотворения в проза или в малки поемки с чести лирични отстъпления. В тях липсва обстоен психологически анализ — П. Ю. Тодоровата идилия е лирична, а не епична, тя е песен, изпята на един дъх и затова един намек, един щрих в нея говори повече, отколкото цели страници с психологизации.

Изобщо този начин на лирично повествуване е характерен за всичките идилии на П. Ю. Тодоров. Писателят има явно предпочитание към поетичния детайл, към емоционално наситената реч. В много отношения неговият стил се доближава до стила на поетите, отколкото на прозаиците. Някои идилии са направо поезия, песни в проза. Само рими им

липсват, за да зазвучат напълно като стихотворения — иначе те са лирично обагрени и са написани в ритмувана реч. Разбира се, ритъмът на П. Ю. Тодоров не се подчинява на правилата на ямба или хорея, но той съществува, той се усеща, той придава особена мелодичност на езика на идилиите, който и без това е близък до езика на народната песен, която също няма рими, ямби и четиристишия. Поезията не се състои в метриката и не всяка мерена реч е поезия. Прочетете идилията „Нощен вихър“. За какво се разказва в нея? Тя няма сюжет. Това е една импресия, едно стихотворение в проза. Особената организация на речта, насищането на фразата с еднакви съгласни или гласни изразява усилването или затихването на нощния вихър и с това се спомага за по-дълбокото художествено въздействие. Ритъмът на речта е в зависимост от съдържанието на идилията — той е или напрегнат (и тогава преобладават късите, насечени фрази) или успокоен (с дълги изречения, плавни и отмерени, без запетайки и паузи). П. Ю. Тодоров умее да използува и една друга възможност, която предоставя нашият език пред писателя и която малцина забелязват: изхвърлянето на пълния член дори от там, дето той би трябвало да се постави според законите на граматиката и изискванията на логиката. И всичко това в най-добрите идилии на писателя не е самоцелна игра, не е безсъдържателно маниерничене. То е подчинено на съдържанието. Идилията „Нощен вихър“ напр. не е един импресионистичен пейзаж; тя има по-дълбоко съдържание. Нощният вихър е един символистичен образ. Алегорично тук е обрисуван също така основният герой в творчеството на П. Ю. Тодоров — несретника. Това се чувствува в цялата идилия, още от самото начало вихърът е одухотворен, придадени са му човешки качества и черти. А в последното изречение писателят е разкъсал воала на алегорията, за да изкаже пряко, че в образа на нощния вихър са дадени преживяванията на „всички, които в тази дълга есенна нощ не ги сдържа край топло огнище, които ни на грижа, ни на радост марят“. Така че в най-сполучливите идилии на П. Ю. Тодоров символичната форма не измества и не забулва съдържанието, а го изразява по-добре.

П. Ю. Тодоров си изработва един стил типично негов, оригинален, неподражаем — не случайно той няма последователи в жанра, който създаде — идилията; той сякаш го изчерпа.

Стилът на П. Ю. Тодоров не е повествователен и белетристичен, а лирично приповдигнат. Нейде има крайности — изкуствен строй и сухота, — но не те са характерни. Звучна и музикална, красива и поетична, неговата фраза трепти с очарованието на същинската народна реч. Най-хубавото в езика на П. Ю. Тодоров иде от живата, говорима реч на народа. В неговите идилии българският език е разкрил цялото си богатство, звучност, изразителна мощ и величие. Интересни епитети (вита песен, *гарен злак*, *модри очи*, *кипри рамене*, *рудни брегове*, *газелеви очи*, *кръшна снага*, *петляно време*, *искрометно вино*, *момчана рожба*, *среброгрива вълна*, *пъстрополи*, *моми*, *кумудни девойки*, *сур елен*, *равни двори*, *тънки вежди*, *мала градинка*, *писана черга*, *дълга пътя*, *бяла Дунава* и др.), образна и красива фраза („Балкана, развял рунтав плащ по бърда и рътлини, изглежда гордо из висини полите си, завързани вече с златокласни ниви“), поетичен словоред („В тази къща баба Гена млада булка е дошла“, „Всред полето цигани катунари са дрипави катуни разпънали“), звучност на израза („тежка грижа си вържат на врата“, „и сухи листи засипаха стъпките му в есенната нощ“), нечленувани форми („трепетликина про-

коба ли се сбъдна“), поетични повторения (бля н бленува, друм-ник из друма, бухат бухали), пословици и афоризми („Топола сянка не прави“), диалектни думи (салмисвам, сропам се, припор, парапет, некин, разседлица, изпоприпонапотрепаха се), турцизми (икиндия, севда, сайбия, низами) и т. н. — всичко това сближава извънредно много езика на П. Ю. Тодоров с езика на народната песен.

Ала народностният колорит на речта не е самоцелно гонен, не е нагласен изкуствено. П. Ю. Тодоров знае: „Езикът не е цел в изкуството, а средство. Макар средство живо, както самата акорда на цигулката, но все пак мелодията е живот, а звучната струна — жица, от която могат да излизат вълшебни звуци и която може да служи за Радославов камшик.“

Неговият стил съответствува напълно на вложеното съдържание в идилиите. Той се определя от съдържанието, а от своя страна пък сам дава възможност на това съдържание най-пълно да се изяви.

Понякога въображението на писателя ни грабва и отнася в царството на орисниците, опирайки се на обредния фолклор, друг път — в света на животните и птиците. Но и тук, и там той разрешава едни и същи задачи и рисунъкът му е еднакво колоритен и образен. „Аз се ровя из дреболиите на живота — дреболии, които засега са клетките на нашето съществуване“ — казва в едно писмо П. Ю. Тодоров. И той извайва с чудно търпение всяка дреболия в идилиите си. Стилът му на места минава в сложна орнаментика, която въпреки своята пищност, не засенчва главното, а го подчертава. Всяка негова идилия е композиционно издържана, сякаш е написана на един дъх. Това не значи, че е написана набързо — известно е, че някои свои сюжети П. Ю. Тодоров е носил с години, всичките му произведения имат по три, по четири, по пет дори по 13 редакции. Всяка негова идилия е издържана в един основен тон. Тя представлява спонтанен изблик на едно единно чувство, което допринася за вглъбяване в душите на героите. В подбирането на сюжетите си П. Ю. Тодоров — по собственото му признание — взема и се интересува само от оная страна, която е в състояние да приведе читателя в известна емоция или настроение. „Разбира се, че животът, който е тъй широк — социалният бит, който в последно време дава тон и в идеи, и в душа, и в помисли — почти изпъква и съвсем изневиделица, но за туй аз не съжалявам — не го пренебрегвам“ — отбелязва писателят в едно писмо. Социалният фон уплътнява съдържанието и го конкретизира. Той е пренесен направо от народната песен или е плод на непосредствените наблюдения на автора над действителността. В писмо от 3. V. 1900 г. П. Ю. Тодоров съветва Ив. Кирилов да се взира в живота и от там да вади впечатленията си, защото от произведенията „живеят само тези, в които има живот“; от художниците съставляват интерес само тези, „които имат своите корени в живота, в каквато и форма да се проявява той“.

Най-ценното в творчеството на П. Ю. Тодоров има редица допирни точки с тия естетически разбирания. Когато не робува на преднамерени тези, писателят създава оригинални творби, които разкриват правдиво и поетично селската несрета. С тях П. Ю. Тодоров е останал в българската литература като самобитен художник, като лирик в белетристиката, като истински поет в прозата. Най-добрите му идилии продължават да оказват естетическо въздействие върху съвременния читател и с яркия си национален колорит, защото са попили от красотата на българското село и родната природа, защото носят аромата на свежата народна песен.

☆

ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ В ТРИ СТАТИИ*

Дебелянов има непосредно емоционално отношение към изкуството, една чиста интимна връзка с него. То го привлича предимно със специфично естетическите си качества и художествените творби той възприема повече със сърцето, отколкото с ума. Като творец той се вълнува от общите проблеми на естетиката. Обаче нему е чужда склонността да участвува чрез печата в литературните дискусии, да налага на публиката гледища и оценки. Изобщо литературно-теоретичната и критична работа не го привлича. Поради това всеки новооткрит литературен материал, излязъл изпод перото на поета, представлява сериозен интерес за изследователя.

Предлаганите тук три статии — „Около една стара песен", „Писмо от село" и „Последният хайдутин" — за сега са единствените известни разгърнати литературни работи и наред с „литературните бележки" в сп. „Звено" (1914) дават преки данни за естетическите възгледи на Дебелянов. В тях са изразени мисли и гледища, които с неопровержима сила разбиват легендата за „чистокръвния" символист Дебелянов и разкриват действителното му отношение към модернизма. В светлината на тези материали познатите от преди изказвания придобиват друг, истинския си смисъл. Написани на ясен и емоционален език, те разкриват съкровените идеи на поета, неговия естетически идеал.

Статиите, особено първите две, имат не само литературно-историческа стойност. Засегнатите в тях въпроси и днес запазват своята актуалност, защото са свързани с етиката на писателския труд и с отношението на изкуството към живота. Трактовката, която им дава Дебелянов, независимо от противоречията на мисленето, се налага с нравствения идеализъм и правотата си. И макар писани в друго време и от други позиции, те в много отношения звучат съвременно.

Централният въпрос в първата статия е въпросът за условията на творческия труд и за етиката на писателя при условията на капитализма, който по своята природа е враждебен на изкуството и обрича честния художник на мизерия и унижения.

Дебелянов съзнава необходимостта от сносни жизнени условия за плодотворна работа, вижда тежкото положение на писателя в буржоазното общество. Но той разграничава онези материални условия, които се изразяват в „обикновени жизнени улеснения", в „стремлението към обикновено благоденствие и самодоволство" от същинските необходими условия за творчество — принципиални отношения всред писателските среди, подтици към широта и дълбочина на търсенията, взаимно уважение и подкрепа. Острието на Дебеляновото перо е насочено срещу такива дейци в литературата, които непрекъснато се оплакват от липса на условия за работа и оправдават творческото си безсилие с материални несгоди. Многобройните примери, които се посочват, примери наистина убедителни, обосновават красноречиво гледището на автора. И той хвърля смел и нелицеприятен укор срещу литературните нрави у нас, срещу дребнавостта и безпринципността, без да се бои да засегне известни и любими имена.

---

* Първата статия се цитира в студията на Г. Цанев за Дебелянов (сп. „Лит. мисъл", 1957 г., кн. 2), а втората ми бе посочена от Ст. Великов.

Истинският талант, ако притежава силна воля, ясна цел и всеотдаденост на творческото дело преодолява и най-тежките материални несгоди. Патосът на Дебелянов се излива тъкмо в тази насока. Изкуството е свето дело и изисква да му се служи честно, с чисти помисли и всепоглъщаща любов. Поетът трябва да отдаде изцяло сърцето и ума си, волята и съществуването си на творчеството. Дори ако това бъде за сметка на големи лишения и жертви, дори, както казва Л. Леонов в едно интервю, да води до „увреждане на здравето". Тази всеотдайност към изкуството подхранва у самия Дебелянов своеобразен аристократизъм, който го кара да презира всякакво еснафство, духовна ограниченост и кариеризъм. Идеалът му е онази горда личност, която обича делото повече от материалните удобства и е силна да превъзмогне „трудностите на своето време".

Основният и решаващ подтик към творческа работа Дебелянов вижда в „устрема към изкуството като самоцел и самоценност". В тази мисъл откриваме и хубавото в отношението на поета към творческата работа, и ограничеността на това хубаво. Няма съмнение, че той не утвърждава самозадоволяващото се, откъснатото от хората и живота изобщо изкуство. Той иска главно да подчертае, че художественото творчество си има свои специфични духовно-естетически задачи и поетът трябва да гони тези именно задачи. Обаче в този израз, както и в цялата статия откриваме недвусмисленото влияние на символистическата естетика. Тъкмо най-изтъкнатите декаденти — Верлен, Маларме, Самен — той сочи за пример на всеотдайно служене на изкуството като самоцел и самоценност. По-интересното е, че той ги нарича „великани на мисълта и песента", а творенията им „велики". За него те са „писатели от първа величина, създали цели епохи в литературата и оставили неизличими бразди зад себе си". Дори за незначителен поет като Петер Хилле пише, че в стиховете и афоризмите му „ярко блести искрата на гения". И всичко това се говори през същото време, когато смята, че И. Вазов не твори „виши духовни ценности", а че Ботев и А. Константинов са „далече надживяни". Очевидна е принципиалната симпатия към декадентите.

Дебелянов има съзнанието на символист и това особено силно личи в статията „Около една стара песен". В модернистичното изкуство той вижда образец на истинско съвременно изкуство. В същото време редица факти подсказват, че налице е и нещо по-друго от онова, което се разбира под символистическо съзнание. Дебелянов има свои собствени разбирания за изкуството, собствени търсения. В известна степен те съвпадат със символизма и затова поетът го приема, свързва го със своите художествени цели. Но приемайки като идея, като нещо ново символизма, той влага в това понятие своеобразно съдържание, свързва го с изискването да се отразяват устойчиви и значими истини на о б е к т и в н а т а действителност. По този начин символизмът се трансформира в неговото съзнание и губи в голяма степен своята субективистична и формалистическа естетическа същност, т. е. тъкмо онова, което е най-характерно и важно за него. Най-ясно посочената вътрешна противоречивост в позициите на Дебелянов и „отчуждението" му от теорията на модернизма откриваме в статията „Писмо от село".

Никъде другаде Дебелянов не разкрива така откровено и пълно разбиранията си за основния въпрос на естетиката — отношението на изкуството към действителността, връзката на писателя с живота — както в тази статия. Доловил дъха на родната земя, наблюдавал отблизо богатия с психологически драми живот на обикновените хора, Дебелянов остро осъзнава колко несъстоятелни са представите на онези поети, които са се самозатворили в „кулата от слонова кост" и гледат високомерно на живота. Техните възгледи, е уверен той, са чужди не само на хората, те са в противоречие със самата същност на изкуството, защото стесняват хоризонтите, обезплодяват творческите усилия. В статията долавяме цяла гама от чувства и оценки. Той упреква и съчувствува, надсмива се и съжалява едновременно. Ала основният тон е иронията — тънка и притаена, а на места рязка и ядовита. Дебелянов иронизира ту неговото, на декадента, „гордо съзнание, че е надмогнал времето си", ту самолюбивото му съзер-

цание на „вечната красота“. Той припомня „високите му помисли“, за да го осмее сарказстично с израза, че се страхува те да не „въшсат“ от допира с народа, спомня си за него със „съжалителна и тъжна усмивка“, нарича отвращението му от действителността „предубеждението на маниак спрямо живота“.

Дебелянов иронизира формалиста от позициите на изкуство, свързано с живота. На издигнатия по това време лозунг от модерниста Гео Милев: „Не отразявай живота на своята съвременност, живота около себе си, не отразявай „живота“, защото ти ще умреш заедно с него“, той противопоставя друг лозунг: отразявай живота, търси образи и вдъхновение в непосредния допир с хората. Проблемите и идеите, темите и сюжетите, които ще осмислят поезията, ще ѝ придадат дълбочина и значимост писателят трябва да дири в обективната действителност. Празни са приказките за безсилието на живота. Без предубеждение и високомерие художникът трябва да го обхване с вглъбен поглед и да го пресъздаде в ярки поетични образи. Ето към този подвиг зове Дебелянов писателите, към него те трябва да направят „силни и верни стъпки“. Защото този според него е единствено правилния, широк и плодотворен път на литературата.

Разбира се, от тази статия не бива да правим извода, че Дебелянов стои последователно на позициите на демократическото изкуство. Съпоставим ли я с останалите негови изказвания, ще почувствуваме и ограничеността на естетическите му разбирания. Той отхвърля социално заостреното, свързано с обществените борби изкуство, смята, че в него трябва да се търсят „предвечните тайни“ на битието. Той противопоставя вечното на конкретно-историческото, общочовешкото на социално-класовото, общественото на естетичното и всичко това говори за несъмненото влияние на идеалистическата естетика.

Естествено, тук възниква въпросът: защо Дебелянов, който стои на демократични граждански позиции и изисква изкуството да отразява правдиво действителността, отхвърля социално заостреното художествено творчество? Отговор на въпроса до известна степен намираме в третата статия. За разлика от първите две темата ѝ не е литературно-естетическа. В нея поетът изразява преклонението си пред подвига на прочутия македонски революционер Яне Сандански. Тя е пропита със състрадание към поробения македонски народ и с уважение към простите трудови хора. Но в статията долавяме някои разбирания, които имат вътрешна връзка с литературата и отношението му към нея.

Подобно на мнозина от онова време Дебелянов мисли, че страната ни вече е преминала периода на обществените борби, на острите социални стълкновения. Новото време се характеризирало главно с мирно културно стоителство. Той няколкократно повтаря, че подвигът на Сандански прилича на „стара приказка за старо време“, тя говори за „другошни борби и борци“. Очевидно поетът намеква не само за приликата с хайдушкото движение, но и за това, че борбата за национално и социално освобождение на македонския народ не е типична вече за нас през новото време.

От подобно разбиране за съвременните обществени явления Дебелянов прави своите изводи за характера на новата позиция. Ботев и А. Константинов са живели в епоха, когато главната задача е била да се извоюва национална и политическа свобода и изкуството се е подчинявало изцяло на тази задача. Времето е изисквало пости-граждани и те са отговаряли вярно на това изискване. Тук е голямата им историческа заслуга. Обаче според Дебелянов техните условия нямали „нищо общо с днешните“. „Днес писателят у нас — подчертава той — си има особено място и борбата „за правда и за свобода“ е пренесена на друг терен“, т. е. чисто културния. Съвременният поет трябвало да създава „виши духовни ценности“, да се разграничи от общественика и да постига чисто естетически цели. И както говори за дейността на Сандански, че напомня други борби и борци, така мисли и за социалното и идейно-тенденциозно изкуство, че то не подхождало вече за съвременните условия и задачи на литературата.

Публикуваните три статии, особено като се съпоставят с някои други изказвания и с поезията му, говорят колко своеобразни са естетическите разбирания на Дебе-

лянов. В тях органически са се сплели разнородни тенденции, които характеризират и противоречивостта, и единството в естетическите позиции на поета. И все пак за нас най-важното е да изтъкнем стремежа му към близост с живота, отрицанието му към ония, които са се самозатворили в „кулата от слонова кост“. Статията „Писмо от село“ ни обяснява най-добре откъде извират жизнените сокове на поезията на Дебелянов, защото той, като приема символизма, създава творчество, което с основното си не се побира в рамките на упадъчното течение, а се свързва с реалистичната линия в нашата литература.

Дебелянов подхожда към въпросите на художественото творчество с трезв и честен поглед. Той е искрен в търсенията и чужд на естетското доктринерство. Разгледаните статии най-красноречиво говорят за това и разкриват още една страна от обаятелния образ на големия български лирик.

ГЕОРГИ М. МАРКОВ

ОКОЛО ЕДНА СТАРА ПЕСЕН

Песента за тежките материални условия, в които живеят и работят българските писатели, повтаряна от ред години на най-различни гласове, почна да става безинтересна и досадна. Без да я повтарям, аз искам набързо да набележа някои мисли около нея и около ония, за които тя тъй настойчиво се пее.

В истински културните страни, дето литературата е вече преминала своя период на оформяване, такава песен или отдавна е забравена, или е оставена да я използуват ония, които не искат да обясняват своя литературен неуспех с липсата у себе си на необходимите за един писател творец качества и добродетели. Причината на това обаче съвсем не е само във възможностите да бъдат винаги материално осигурени истинските таланти в тия страни. Защото могат се изброи стотици примери, от които да се види, че писатели от първа величина, създали цели епохи в литературата и оставили неизличими бразди зад себе си, биха могли много и много да завиждат на мнозина от своите малки събратя в България, ако е въпрос само за обикновени жизнени улеснения.

Набройвам в безредица само ония, които сега ми идват на ум.

Верлен живя и умря в мизерия, пред която биха настръхнали косите на някои „мъченици за изкуството“ у нас. А тази година Анри де Рение, най-благородният от неговите далечни ученици, почтително се преклони пред паметта му при влизането в Академията.

Петер Хилле умря на улицата до една пътна врата, като последен нищи. А стиховете и афоризмите си, в които тъй ярко блести искрата на гения, беше писал върху празните полета на стари вестници.

Ще кажат, че това са изключителни натури.

Но Маларме стенографираше, за да живее по-сносно. И се пак преди десет години Албер Мокел го нарече герой на новото време в поезията.

Жерар де Нервал, който очарова и самия Гьоте с превода си на Фауст и изтръгна из устата му най-голямата похвала за себе си: „Никога не съм се разбирал тъй добре, както в френския превод на своя Фауст“, умря на една парижка улица през мразовита зимна нощ.

Албер Самен беше обикновен чиновник в парижката община и пак стана един от основателите на „Mercour de France“, списание, което изнесе победата на символизма във Франция.

Юисманс чиновничествува до към края на живота си, а само с „Au Rebours“ отрази цяла епоха.

Скитничеството и службата по трамваите в Америка не попречиха на Хамсуна да ни даде и „Пан“, и „Виктория“, и „Мистерии“.

И — ако трябва да натрупвам още имена — аз бих споменал Достоевски, Диккенс, Мюсе, Хайне, Бодлер, По, Мултатули и колко още други.

От всички тия примери не може, разбира се, да се изведе заключението, че един писател е толкова по-велик, колкото е била по-велика мизерията, в която е живял. Но изпъква един интересен за у нас въпрос.

Всички тия великани на мисълта и песента наистина ли биха създали творения по-велики от ония, които са ни оставили, ако бяха се радвали на едно, даже сравнително доволство в живота? Къде лежи и какво подхранва най-силно подтика към творческа работа? Не стои ли устрема към изкуството като самоцел и самоценност над всички условности около настаняването на жизнения пазар и наистина ли материалните несгоди са едва ли не от решително значение за развитието на едно истинско дарование?

*

*

С известно стеснение, след като съм изредил толкова едри имена, заговорвам за у нас и за ония наши писатели, делничните жизнени условия на които могат да бъдат от значение за развитието на литературата.

И не считам, че прибързвам и че отивам много надалече, ако обясня недостойния хленч на някои от тях, не толкова с болката, че им се пречи да дадат на родната земя всички духовни ценности, които носят у себе си, колкото със стремлението към обикновено благоденствие и самодоволство, унаследено, може би, от деди и бащи, живели само с грижата за делничния къшей, лишени от всякакви по-висши интереси на духа. И затова тяхното окайване и вайкане пред несгодите, в които живеят, е често пъти една телена маска на мъченик, едва ли не на светец, през която прозира повече образа на безличен пазарски хитрец, отколкото образа на висока културна единица, увлечена в свето служене на един свет завет.

Не би ли било смешно да се твърди, че тежки материални условия карат един престарял наш писател да се стреми неприкрито и с всяка цена да наложи на публичното внимание, чрез списания и театър, една позната бездарност?[1]. . .

Нима от материална мизерия, като рецензира „На острова на блажените“, г. Антон Страшимиров смесва чисто литературния въпрос за ценността на тая книга с пенсията на една министерска вдовица?[2]

Какво кара г. Пенча Славейков да се забавлява и подиграва с родната литература, чрез издаването на цял сборник от автобиографии и автокритики?[3]

Та нима защото е останал на улицата г. Кирил Христов поднася свои сонети пред стъпите на българския корононосец, който награди някога г. Антон Дрангар за услуги към литературата?

Помогна ли Яворову настаняването му в театра да създаде повече от онова, което създаде като поет през едни много по-усилни години?

Аз бих споменал дори оплакванията на кръгли бездарности от низост в нашата литература — защото липсвали условия за работа, ако не рискувах да изпадна в дребнавост.

*

Истината е много проста и много ясна. Заветът за служене на изкуството — преди всичко — е още нероден завет у нас. Приказката за непоносимия кръст на българския писател е само приказка. Нашите писатели издребняват, защото ние нямаме писатели.

---

[1] Дебелянов има предвид помощта, която оказва Ив. Вазов на писателката Евгения Марс за поместване на творбите ѝ в печата и за поставяне на драмата ѝ „Божана“ на сцената на Народния театър (1912).

[2] В една бележка (сп. „Наблюдател“, г. II, кн. 1) А. Страшимиров подхвърля за връзките на П. П. Славейков с поетесата Мара Белчева, вдовица на убития през 1891 г. виден политически деец Христо Белчев.

[3] Отнася се за сборника „На острова на блажените“ от Славейков.

защото благочестието пред изкуството—и угодничеството, любоугодничеството, плоските редакторски хитрости, озлобеността до забрава, са неща, които се изключват.

И затова чакаме нови носители на писателския кръст у нас, достатъчно горди да обичат себе си и своето дело повече от просешкия хленч и достатъчно силни да се възмогват и презират трудностите на своето време.

[в. „Камбана“, бр. 1505, 22. III. 1912]

Д. ДЕБЕЛЯНОВ

ПИСМО ОТ СЕЛО

Не помня обещавал ли съм да ти пиша и не зная дали тъй отдалечени един от други не сме престанали вече да се разбираме. Се едно! Писмото ми ще те намери дето и да си, и, захвърлиш ли го с надсмешка или го скъташ, за да го препрочетеш някога, аз няма нито да се оскърбя, нито да се зарадвам, когато узная неговата участ.

Почнал бях без това предислове, в тона, на който мнозина млади хора у нас пишат стихотворения в проза, пълни с много красива празнота.

Оставих своя хрисим спътник да хрупа сочна трева край пътеката и се отбих на почивка върху малката могила наблизо, която ми се усмихваше през очите на всичките игличини и теменуги, обилно нацъфтели под неразлистените още храсти. Легнал по очи, аз се оставих да ме залюлее смътната мелодия на хилядите малки живота скрити в тревите наоколо, и ромонът на далечния поток. Небето, отскочило високо, високо, след тихата смърт на последните зимни облаци, сипеше над моята родна земя здраве, благодат и светлина. И тя, моята родна земя, разкриваше пред мене сега далече зад разтичалите се надолу хълмове прелестта на едно от своите най-дивни поля. Погледът опиянено целуваше всеки склон и всяка падина, спираше се по черните угари, освежаваше се в струите на реката, поела лъкатушен път през равнината, изгубваше се из далечните гъсталаци и се плъзваше волно по голите чалове на планината, за да потъне в бездънната синева над нея.

Аз гледах въплътената младост, аз дишах въплътената сила, аз тръпнех с пролетните тръпки на майката земя, сякаш намерена и позната след едно печално изгнание.

От моята цветна могила до крайния предел на далечината спокойно виеше пътят, по който бях изминал, за да спра изморен на почивка. Аз повтор тръгвах по него, спирах в селата, дето бях спирал вече, срещах срещаните из него, оставах сам, за да мисля за виденото и чутото, изгубвах се в планината и отново се завръщах — смаян и възроден. Защото аз наистина трябваше да мина по него, за да се сепна от тежкия сън, сънуван години в София, близо до тебе!

Така бях почнал, така мислех да завърша, ако не бях се сетил, че с възклицания най-малко можа те подкупи.

Зная, че ти, макар и още млад, минаваш за писател и мнозина възлагат надежди на тебе. В някои от твоите стихове и разкази, наистина е отразен един роден талант. Ти сам чувствуваш това и уверено гледаш напред, несплашван нито от несретите в своя живот, нито от апатията към твоите усилия, която ще срещнеш в живота на другите Ти живееш в София, само защото съзнаваш, че ти е необходима широка духовна култура, и затова с достойна настървеност купуваш и четеш книгите за новите руски писатели или на френските или немските, ако си сполучил да понаучиш езика им.

Всяко ново явление било в нашата, било в чуждите литератури, силно те вълнува, ти ходиш на всяка нашенска пиеса в Народния театър и водиш ожесточени спорове отпосле върху нейните достойнства и недостатъци. И когато се срещнеш лице с лице с обикновените нужди на живота, ти се чувствуваш отчужден и тогава у тебе се ражда гордото съзнание, че си надминал времето си и най-после си успял да се за-

ключиш в своята tour d'ivoire[1], от дето съзерцаваш образа на вечната красота. Аз зная твоите възтързи и униния, зная твоите желания, познавам образа на всеки твой ден. И затова когато седях на малката цветна могила и гледах едно от най дивните поля на моята родна земя, пътя, през който бях изходил, аз си спомних за тебе с една съжалителна и тъжна усмивка. Наистина, колко малък и жалък ще останеш ти, ако след като прегориш и отрезвееш в София, не дойдеш да подириш тук своя изгубен път! Да дойдеш не с предубеждението на маниак спрямо живота, който тука се живее. Да забравиш празните приказки на мнозина безсилни, за безсилието му. Да го погледнеш през очите на един успокоен съзерцател, който е научил много истини от чуждите жреци на художеството и да подириш средства и за въплътяването им в наши образи. Защото повярвай, почти никой до сега не е направил силна и вярна стъпка към този подвиг. Само тогава ти ще видиш грамадната безценност на много ценни за тебе сега, словосъчиненията по страниците на нашите списания или на сцената в Народния театър.

Може и ти да си писал в някой софийски вестник съкрушителна рецензия било за „Божана"[2], било за „Кърджалии"[3].

Много нерви си изхабил съвсем напразно! Ако ти дойдеше тука след като си ги гледал, па не само тях, а и всички други нашенски пиеси, но дойдеше такъв какъвто никой не дохождал до сега, щеше само да се усмихваш.

Зная, че ти си готов да наречеш наивност това, което ти говоря, но то едва ли ще престане да бъде истина, дори ако го наречеш недомислие.

Защото ти трябва да ми повярваш, ако ти кажа, че в едно малко село, през което ти би минал набързо, за да не въшясат високите ти помисли, мене ми разказаха една история, изживяна сякаш нарочно, за да се повтори „Коларят Хеншел".[4] И какво би казал след това напр. . . напр. за „Св. Ив. Рилски"?[5]

Още би могло да ти се пише. Това са само бегли редове, без претенциите на едно откровение, писани навярно и от други, много по-рано.

Но нали не беше излишно да ти се напомни, че един широк път, един дълъг път, около който кипи силен и пъстър живот, спокойно чака ония, които за своя щета, тъй нехайно са го забравили!

Гара Белово[6] Д. ДЕБЕЛЯНОВ

[в. Камбана, бр. 1541 от 6 май 1912]

ПОСЛЕДНИЯТ ХАЙДУТИН

Възлезохме на преслаба между Белмекен и Равни-чал и вдъхнахме с разширени гърди ведрината, която идеше оттатък границата. Нейде наблизо бяха постовете и нейде наблизо зад тях почваше Разлога. Това разлято българско име започваше с шепота на нещо много близко и много незнайно. Тук-таме в мъглявата далечност сякаш се съзираха поселища.

Погледът бързо прехвърляше хълмове, долини, далечини някакви лъки и колкото повече потъваше в земята, дето под друга власт шумеше живота на родни нам хора, толкова по-примамна израстваше пред нас тайната на тая земя. А далече, далече на самия хоризонт, отделен гордо от хълмове, като че ли изведнаж израстнал там в някакво величие, което презира, строен, с петте си кули на Ел-тепе приковаваше и по-

---

[1] Tour d'ivoire — кула от слонова кост.

[2] „Божана" — драма от Евгения Марс, играна на сцената Народния театър през 1912 г.

[3] „Кърджали" — драма от Ал. Кипров, играна в Народния театър (1912).

[4] „Коларят Хеншел" — драма от Герхард Хауптман, играна на сцената на Народния театър по това време.

[5] „Св. Ив. Рилски" — историческа трагедия от А. Страшимиров (1911).

[6] По това време Дебелянов е бил на гости у сестра си Мария в гара Белово, където е написал и статията.

гледа и ума Пирин! Още долу в полето аз копнеех по него и ето, че той е там, такъв какъвто съм жадувал да го видя — недоловим, призрачен като самата мисъл за него. Аз стоях прехласнат унесен на преслаба, под чистото небе на планината, сред вълни широка лятна светлина без зной и не откъсвах поглед от [това] море.

Там нейде в пазвите, в горите между стръмните канари на тая загадъчна легендарна планина живее нейния силен син и силен цар, познат във всяка клисура и на всяка предверна поляна, загадъчен и легендарен като нея, Царят на Пирина!

Какъв е той, как изглежда, как говори, каква е и де е неговата дружина. Не броди ли тя и сега из потайни кътища там в дълбоката гора отвека верна майка на хайдутите. Аз стоях и гледах и ме лъхаше лъх из далечни времена, сякаш близо някъде свиреше кавал стара песен за стари хайдути. Сякаш първи път аз вярвах на странната в детинство слушана песен на Страхил. Люлееше ме смътна мисъл за родна земя, за кървавия подвиг, извършен в нейно име, за нещо далечно, любено и разлюбено, умилило охладялата душа с някаква примирена жалба по младост и воля.

*

То беше отдавна, преди години в дни на кипяща сила, способност за опиянения и вяра в легендите, когато имаше родна земя за здравото сърце и родна песен за прекопнялата за скръб душа. Сега, вчера или завчера, нейде на път из своето царство, „Пиринският цар“, „Зандан-паша“, „Старикът“ е лежал прострелян в планината и може би тя, незнайно за никого е пожалила за своята горда рожба.

Ще бъде погребан в Роженския монастир. Как много прилича това на стара приказка за старо време. Колко много говори за другошни борби и борци, за страданията и за страшната мъст на едно здраво племе в планините, забравени сега от нас негови синове. Ще се стече множество прости планинци, ще тръгне печално шествие по стръмни и криви пътища из планината, погре[бал]ната песен ще звучи странно там, един гроб ще чернее, може би на някой цветен хълм, може би в някоя цветна лъка, ще стоят всички с отвалени калпаци и с наведени глави и ще се простят с „Старика“, добър и страшен като самата гора.

И подир години този гроб може би няма да заглъхне в бурени и забрава. Ще минават пътници, ще спомнят за оня, който се покои там, ще говорят за него, а може би и песен ще се подлови, а може би тя е подловена вече: тежка и протяжна като стъпките на стар харамия. И не в едно сърце Роженски манастир ще израстне като някакво оброчище. Как много прилича това на стара приказка за старо време, как много говори за другошни борби и борци, за страданията и за страшната мъст на едно здраво племе в планините, забравено и неразбирано до сега.

*

Не малцина ще бъдат и ония, които ще срещнат тази смърт с облекчение. Мнозина са ония, които са познали колко е била тежка ръката на страшния Пирински цар. И те ще бъдат прави за себе си. Но дори и те биха намерили сили да смирят радостта си в това време у нас, в което много трябва да се прощава, защото е много страданието. Даже и те може би ще намерят сили да опростят не безгрешната сянка на този последен хайдутин в нашите планини. Ще минат години на бури, на борби, на слави, на разгроми и в планините ще остане само песента, пълна с тъмна скръб по воля, по кървава жертва за родната земя. Не един връх и не една долина там шепнат на завърналия се у дома чужденец имената на ония, които със своя подвиг са изкупили срама и унижението на другите.

[в. „Народно дело“, бр. 57 Дупница, 5. V. 1925]

На 23 април се навършиха 10 години от смъртта на Яне Сандански. Препечатваме този лирически подлистник от загиналия във войната талантлив български поет Дебелянов, за да оживим две имена, на две скъпи народни загуби. (Бележка на редакцията на в. „Народно дело“).

☆

НЕИЗВЕСТНИ СТРАНИЦИ ИЗ АРХИВНОТО НАСЛЕДСТВО НА ЛЮБЕН КАРАВЕЛОВ

Архивът на Любен Каравелов съдържа интересни данни за идеологията и енциклопедичната деятелност на крупния деец на националното ни възраждане. Крайно нечетливият Каравелов почерк затрудняваше използуването на много ценни документи, писани в значителната си част на руски език, и оставяше в неизвестност интересни догадки, мисли, впечатления и произведения на писателя, общественика, журналиста. Разчитането на всички ръкописи, които ще бъдат издадени в подготвения том първи от архивното наследство на Каравелов, дооформя представата за цялостната личност на техния създател, като същевременно доизяснява някои спорни въпроси около идейно-творческия му път. Каравеловите „Мемоари“, съхранявани в Арх. отдел при БАН, съдържат множество сведения за един от най-малко изследваните периоди от живота на автора им — дейността му в Сърбия.

Ръкописът препечатваме автентично, като сме си позволили само осъвременяване на правописа, налагащо се при публикации от подобен характер. Писан приблизително 10 години след като Каравелов напуска Русия, когато новата езикова среда и всекидневната употреба на още два езика (сръбски и румънски) оказват въздействие върху част от лексиката и граматичната конструкция на усвоения преди това руски език, в посочения документ, а и в значителна част от останалите се натъкваме на неправилно употребени падежни форми, българизми и несполучлив синтактичен строеж на изречението. Привикнал към езика на великата славянска страна обаче, Каравелов си служи с него почти до края на живота си. Тъй като почеркът на редактора на „Свобода“ е крайно нечетлив, мастилото върху някои страници избеляло от въздействието на атмосферните условия и краищата на няколко листа са оръфани или скъсани, някои думи останаха неразчетени. Тях отбелязваме с многоточие, заградено в скоби (. . .) Думи, в разчитането на които не сме напълно сигурни, поставяме в ъглести скоби < >, а онези от тях, които Каравелов е употребил съкратено, даваме по два начина — когато са отбелязани само началните букви от думата, поставяме пропусната част от нея в скоби, а когато съкращението засяга средната ѝ част, отбелязваме цялата дума под линия.

На много места в ръкописите срещаме инициалите на Каравелов ЛК. Тях той употребява като знак за подсещане при едва загатнати мисли, факти и събития, които е възнамерявал да развие при по-нататъшната си работа, или в онези случаи, когато не са му били известни някои наименования и данни.

*

Намерените ръкописи в архива на Каравелов, озаглавени „Россия“ и „Румыния“, в които са отбелязани впечатления от живота в тези страни, както и неговите Мемоари ни карат да предполагаме, че авторът им е възнамерявал да напише произведение подобно на съчинението на Херцен „Былое и думы“. Докато двата ръкописа „Россия“ и „Румыния“ обаче имат сравнително по-общ характер, Мемоарите говорят за конкретни лица, с които Каравелов се е намирал в лични връзки и които са играли видна роля в обществено-политическия и културен живот на Сърбия. Имената на някои от тях са поосочени изцяло, на други с инициали, а на трети с произволно избрани букви от латинската азбука — *N*,*NN*, M — което затруднява или прави почти невъзможно откриването на действителните личности, описани или загатнати от автора. Данните за повечето от тях обаче насочват към учени и общественици, които е имал предвид Каравелов. Някои от характеристиките са по-обстойни, други — само щрихирани. Те засягат не

само нравствения и интелектуалния кръгозор на много от преподавателите във Великата школа, но и непосредствения им физически облик. От индивидуалната характеристика Каравелов преминава понякога към груповата и националната. Към нея той прибягва, когато говори например за сръбските студенти и част от офицерите, свързвайки определени черти от техния характер с абстрактния дух на обучението в учебните заведения. И тук, както и в публицистичните и белетристичните му творби проличава умението на талантливия журналист и писател чрез разнообразните похвати на художественото майсторство да предаде на преките си впечатления, макар набързо отбелязани и несистематизирани, интересна и заинтригуваща форма. Вероятно само за подсещане при по-нататъшната обработка на Мемоарите Каравелов споменава за своето изгонване от Белград и попадането в затвора по повод подозрението в убийството на Михаил Обренович, прави крайно лаконични бележки за сръбската омладина и някои от нейните водачи, като на известни места, прекъсвайки нишката на впечатленията, преминава към лирични отклонения. За смисъла и значението на някои от телеграфно написаните думи и изрази могат да се правят само догадки и предположения, значителна част от крайно синтезираните данни и мисли говорят сами по себе си.

Още в началната част на своите бележки мемоаристът се спира върху една от най-интересните фигури в революционното движение и литературата на Сърбия — последователя на руските революционни демократи, утописта-социалист Светозар Маркович. Независимо че отбелязаните данни засягат преди всичко отношенията между Маркович и видния деятел на сръбската либерална партия Владимир Йованович, те определят достатъчно ясно както програмата на сръбския утопист-социалист, така и мирогледните позиции на тогавашните либерали. Становището на Каравелов към Светозар Маркович не е получило пряка изява. То се чувствува обаче както в подбора и изложението на фактите, които характеризират мирогледа на сръбския революционер, така и в съпоставката с възгледите на либерала Владимир Йованович. Подчертана е литературно-критическата взискателност на последователя на Чернишевски, продиктувана от материалистическите му възгледи за изкуството, посочени са и допирните точки между него и представителя на либералната партия, за да се премине непосредствено след това към разноезичието между двамата, което фактически е разноезичие между две течения от обществено-икономическия живот на страната. Фактът, че сам Каравелов отбелязва като най-съществено различие равнодушното отношение на либералната партия към социалните въпроси, говори за трезвото му отношение към партията на либералите и е в противоречие със становището, че Каравеловата дейност в Сърбия трябва да се свърже изключително с целите и политиката на либералите. Поддържник и проводник на тезата за активното въздействие на литературата върху живота, мемоаристът с неудоволствие отбелязва и пасивното отношение на групата около Владимир Йованович в литературната борба.

Може би някои ще оспорят посочените от Каравелов данни с обстоятелството, че той изразява едно сравнително по-късно мнение към известни лица, събития и обществени явления, тъй като пише Мемоарите си през 1876 година. Трябва да се има предвид обаче, че неговата теоретическа и практическа дейност в Сърбия като общественик и литератор е в пълно съответствие с изказаните в Мемоарите мисли и изключва предположението за по-късното им зараждане и саморазвитие. При това поддържниците на тезата за неотменно развиващия се либерализъм на Каравелов биха изпаднали в противоречие със собствените си доводи — либералът Каравелов критикува основни моменти от дейността на своята партия и то през 1876 г., срещу които преди това се беше обявил и социалистът-утопист Светозар Маркович!

Централно място в Мемоарите обаче заема личността и дейността на преподавателя по история във Великата школа, активният участник в сръбския политически живот и омладинското движение Стоян Бошкович (1833—1908). Той е един от първите

обществени дейци, с които аравелов установява приятелски контакт още с пристигането си в Белград, както определено показва и писмото му до А. Котляревски.[1]

Бошкович привлича вниманието и спечелва уважението и любовта на българския общественик и книжовник преди всичко с обществената си отзивчивост, острото си социално чувство, богатата си ерудиция и безупречната си етика, качества, които по-късно Каравелов посочва с нескрит възторг в своите Мемоари. Виждайки в неговото лице един от неоспоримите представители на сръбската научна мисъл, в дописка до „Голос“ през 1867 г. той изказва дълбокото си огорчение, че на Московската етнографска изложба не е изпратен видният сръбския историк, „който се занимава специално с етнографията на славянските народи“.[2]

В обширната си статия „Српска књижевност“, отпечатана във в. „Србија, (бр. 51—52, 1867; бр. 1—6, 14—17, 1868) Каравелов намира естествен повод да спомене и за историята на Бошкович, за която неколкократно пише след това в своите вестници и мемоарни бележки[3]. Връзките си със сръбския общественик и историк Каравелов поддържа активно и след окончателното си установяване в Румъния.[4] Той високо оценява научната дейност на сръбския историк и особено ласкаво се изказва за съчинението му „Историја света за народ и школу“, излязло в две части. „Ние би посъветвале нашите учени да преведат тия две книги на български за нашите училища, за да не мъчиме децата си със Смарагдовия боклук. Историята на г. Бошковича е написана за южните славяни въобще:[5] Ласкавата оценка на Каравелов за историята на Бошкович достига най-високата си точка в неговите Мемоари. Тя е обоснована както от богатото съдържание на произведението, така и от увлекателния стил на автора, който, както отбелязва Каравелов, му придава своеобразна художественост. Не само в свободолюбивия мироглед на Бошкович обаче трябва да се търси причината за изключителната стойност на неговото съчинение. Широката му култура и подчертана ерудиция са му помогнали да разгледа в многостранен план развитието на човешкото общество и да даде на читателя представа, съобразена с нивото на тогавашната наука. Като изключим известни идеалистически отклонения, авторът, позовавайки се на естествените науки, социологията и достиженията на историята, разглежда твърде интересните въпроси за зараждането и развитието на живота и обществото, за появата на семейството, племето и държавата, за видовете държавни организации и др., като прави и исторически обзор на живота на гърци, римляни, египтяни, индийци, китайци, славяни, маджари и редица други народности.

Паралелът между Всеобщата история на Бошкович и петте компилативни Каравелови книжки под заглавие „Разкази за старовременните хора“ ни кара да виждаме известна зависимост между тях. По всяка вероятност, когато е оформял историческите си произведения, Каравелов е имал предвид историята на Бошкович. Очертал профила на Бошкович в мемоарните си бележки като учен и човек, авторът определя и неговото място между социално-политическите течения. Независимо че отбелязва различието в позициите на Стоян Бошкович и Светозар Марковић по известни въпроси, Каравелов поставя преподавателя от Великата школа сравнително по-близо до привържениците на сръбския утопист-социалист, отколкото до другите обществени групировки. Изключително ласкавото мнение на Каравелов за научните качества, етиката и обществените възгледи на сръбския деец прави напълно вероятно предположение, че Бошкович е послужил за жизнен прототип при художественото пресъздаване на главния герой на повестта „Крива ли е съдбата?“ Любомир Калмич.

Ако авторът на Мемоарите обаче отбелязва името на Бошкович изцяло, имената на много от лицата в бележките са посочени изключително чрез инициали и само ф-

---

[1] Вж. „Публицистиката на Любен Каравелов“, София, 1958 г., стр. 583.
[2] Пак там, стр. 199.
[3] Пак там, стр. 451.
[4] Вж. „Свобода“, I, 52, 1870; II, 31, 32, 1872; III, 1, 1872.
[5] „Свобода“, II, 30, 1872 г.

стично отбелязаните факти дават възможност да се установят или предположат личностите, които е имал предвид Каравелов. Инициалът В. например в контекста на единичните данни насочва към преподавателя по психология и логика във Великата школа, политика и книжовника Олимпи Василевич (1831—1911). За него в Мемоарите е отбелязано: „К одной категории с *N*, принадлежит професор В., воспитаник К. У." (Киевского Университета — б. м.). Същият факт от биографията на Василевич Каравелов посочва още през 1869 г. в една от дописките си до в. „Голос". Отбелязвайки преследването на онази част от сръбските културни деятели, получили образование в Русия, той пише „Олимпи Василевич, воспитанник Киевского Университета, был послан правительством в маленький городок Помаревац. . ."[1]. Името на сръбския философ е познато на Каравелов още в Русия. В „Южнославянская библиография за 1867 г." заедно с излезлите през годината сръбски книги той отбелязва и труда на Василевич „Историја народног образованьа код Срба. Кньига прва" А след пристигането си в Сърбия му посвещава и обстойната рецензия „Српска кньижевност..."[2] Името на Василевич фигурира и в някои от дописките и писмата на Каравелов.[3]

Не е трудно да предположим кого има предвид Каравелов и под инициала А, тъй като редом с единичните биографични факти са преповторени и оценки, срещани в някои публикации на Каравелов. А. е преподавател по философия във Великата школа, но влиянието му върху студентите не е в областта на преподавания от него предмет, а в обсега на ораторското изкуство и поезията, понеже сам той е поет. Затова в Мемоарите Каравелов отбелязва и началната буква от псевдонима му Абердар, с който е бил известен като представител на художественото слово, а не действителното му име Милан Куюнджич, с което е познат в средата на учените. Получил образование в Западна Европа, през 1866 г. Куюнджич възглавява катедрата по философия във Великата школа. На следната година обаче той е уволнен заедно с Гершич. В дописка до „Голос" Каравелов изяснява причините за незаконните мерки на правителството — Куюнджич е трябвало да напусне Великата школа затова, че е взел участие в омладинската скупщина и при изборите в сръбската народна скупщина е гласувал за основателя на либералната партия Ефрем Груич. Тази страна от обществената дейност на Куюнджич и любовта, с която се е ползувал сред студентите, намерила израз в цитирания в дописката адрес до двамата уволнени преподаватели, са представили в твърде благоприятна светлина сръбския деец пред Каравелов. Това не му пречи обаче да показва пълна обективност в оценката си за научната и писателска дейност на Куюнджич. В него авторът на „Крива ли е съдбата?" е по-склонен да вижда учения, отколкото поета. В статията си „Кньижевност. Критика"[4] например той взема отрицателно становище към неговата стихосбирка „Абердар. Први јек", като обръща внимание преди всичко върху стила на Куюнджич. „От наша страна лично молим г. Куюнджич, когато започне да пише следващите си книги да се въздържа от риторичните правила, цветистия слог и поетическите красоти". „А (бердар) б(ыл) человек с известной начитанностью — преповтаря по-късно мнението си в Мемоарите Каравелов — но его литературная деятелность на первых же порах показала страстный взгляд на вещи и страсть к высокопарному, фразистому изложению, при том за риторикою от него честа ускользала самая мысль".

Заедно с имената на общественици и учени в мемоарните бележки фигурира и името на артиста Лазо Телечки (1841—1873). Него Каравелов познава от Нови сад, където от 1862 г. до края на живота си е член на Сръбския народен театър. Телечки привлича Каравелов не само с актьорския си талант, какъвто той несъмнено е притежавал и изявявал особено в онези свои роли, в които е изобразявал различни представители от народните низини. Той прави впечатление на мемоариста и с идеалите и стремежите си,

---

[1] Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 368.
[2] В. Србија, 1867. бр. 51-52; 1868, бр. 1-6, 14-17.
[3] Вж. Публицистиката на Л. Каравелов, стр. 199, 577-578, 583, 614.
[4] Сп. Матица, III, бр. 13-17, 1868.

значително по-възвишени и сериозни от идеалите на редица тогавашни знаменитости. Затова Каравелов го включва в кръга на своите приятели и по-късно, установявайки се в Румъния, намира случай чрез главния редактор на списание „Матица“, Антонин Хаджич, да му израти дружеските си привети.[1]

За някои инициали, предвид на недостатъчните конкретни данни, могат да се правят само предположения. Инициалът Г. например, употребен на две места в Мемоарите, сме склонни да свържем с политика и публициста, професора по римско и международно право във Великата школа, Глиша Гершич (1842—1918), за чието уволнение Каравелов пише в дописки до „Голос“ и в писмо но Андрей Краевски.[2] В единия случай обаче мемоаристът е имал предвид друго лице, тъй като отбелязаното за безличното съществуване на характеризираната личност противоречи на посочените след това данни за Г., т. е. за Глиша Гершич. С инициала П. може би е обозначен Джордже Павлович (1838—1921), професор по гражданско право във Великата школа от 1864 до 1871 година. Не е изключено обаче Каравелов да е имал предвид и брата на жена си Настас Петрович, с който е бил в непосредствени приятелски връзки и чрез който се запознава с Наталия Петрович. Тъй като бележките за лицето К засягат преди всичко неговата физическа и психическа характеристика, впоследствие може да се установи дали те се отнасят за Милан Куюнджич или за някои друго лице, което не е изключено да бъде и писателят и активният деец на сръбската омладина Лаза Костич (1841—10191), който през 1866 г. е избран за професор в Новосадската гимназия. Специалистите по сръбските литературни и културни въпроси през епохата на Възраждането вероятно ще разшифроват и загадъчните инициали О, *N, NN*. В своите мемоари Каравелов споменава мимоходом и някои лица, пряко свързани със сръбските военни среди и администрация: Милойко Лепанин (1830—1896) — генерал, известно време професор във Военната академия и министър на войната, виден пълководец в Сръбско-турската война; Черняев, руски генерал, командир на сръбската армия по време на военните действия през 1876 г.; Михаил Барловац, началник на полицията.

Макар че не е отбелязана датата кога Каравелов нахвърля мемоарните си бележки, листите, върху които са писани те, ни дават възможност за сравнителното й установяване. Мемоарите са написани на шест листа: три по-малки, от леко пожълтяла хартия с големина 34 × 10.3 см. Единият от по-големите е също обикновен, изписан от двете страни, с размери: 42 × 14.3 см. Другите два, съединени по дължина, дават военен бюлетин, който Каравелов е разрязал наполовина, използувайки едната му празна страна. Размерите му са 43.2 × 27 см. Озаглавен е: „Београд, 9 октомбра 1876, број 38. Телеграфске вести с бојног поља“ и дава сведения за военните действия по тимошко-моравския и ибарския фронтове. Датата на бюлетина показва с положителност, че Мемоарите са писани не по-рано от 9 октомври 1876 година. Най-вероятно е Каравелов да е водил своите бележки по време на Сръбско-турската война, тъй като несистематизираното им изложение подсказва, че са били често прекъсвани поради постоянното движение на автора по бойното поле като кореспондент на руски вестници и представител на българските доброволци. Такова едно предположение подкрепя и фактът, че нямайки възможност да си набави хартия, той е използувал излизащите тогава военни бюлетини.

Мемоарите на Любен Каравелов, макар и само като скици, са богати с факти, мисли, предположения и загадки. Някои от тях водят към естествено налагащи се изводи, други ще се уточнят при по-нататъшните проучвания и аргументираните научни спорове. Но и като проект на обстойно замислено произведение те ще дадат на непредубеденият читател правдива представа за някои моменти от дейността и мирогледа на автора им.

ДОЧО ЛЕКОВ

---

[1] Публицистиката на Любен Каравелов, стр. 587.
[2] Пак там, стр. 304, 331-332. 582.

Несмотря на мое решение избегать всяких знакомств, я завел их бездну. Прежде всего я познакомился с N. Чрезвычайно теплый, добрый и честный, но отчаянно ограниченный человек; Он учился много, видел много, а вышел чорт знает что! NN очень добрый и добронамеренный человек, но (вытерся) светом и жизнью, и потому безцветен, как изношенные босанские красные шалавары.

Только в Белграде человек может узнать себя — человек он, получеловек или скотина: если будет страдать в нем — человек; если полюбит жизнь и пожелает жить— будет или безметежным чиновником или <кафаная> гусь. Публика— господа чиновники и офицеры. . .

Чем больше живу и думаю, тем больше, кровнее, люблю отечество, но начинаю сознавать, что это с его субстанциональной стороны, но его внешное, его действительность настоящая, начинает приводить меня в отчаяние — грязно, мерзко, подло, возмутительно, нахально, нечеловечески.

Неужели у нас только мне одному суждено б(ыло) добраться до тайны выхода, и носиться с ней среди вас, подобно Кассандре с ее зловещею тайною, осуждавшею ее на отчуждение и одиночество среди ликующего народа в светлом Итаке!

Очнувшись в грязной, одиночной камере, я нисколько не упал духом, а как будто даже обрадовался тому, что в острожные стены не проникает ни одна из тех плотоядных личностей, которые вчера еще осаждали меня, мучили и нахально залезали грубыми лапами в открытые раны моего сердца. . . „Спасибо тюрьме за эту первую, великую услугу!“ — думал я. Потребность остаться наедине с самим собою особенно сильно чувствуется после взрыва горючих материалов, годами скоплявшихся понемногу. Но спокойствия тут нет: возбужденная мысль работает в прежнем направлении, нервы раздражены, сон мучителен. Мысль моя зарывалась в безобразной груде материала, из которого сложилось настоящее мое положение, — но из этой кропотливой работы я никак не мог вынести цельного отчетливого представления о том что такое б(ыло) передо мною. Я слишком терялся в мелочах, и не умел овладеть смыслом целого; моему анализу недоставало объективности; везде, во всем на первом плане мне являлись торгашество, грошевой либерализм, рыночный патриотизм. ЛК. Везде б(ыла) видна грязь, которая покривалась тоненьким слоем напыщенности и самолюбием.

По знакомым улицам мимо меня шлялась будничная, убогая жизнь — шла лаковая[1] барыня с ридикюлем и такой-же лаковой моськой; рассыльный от кассации с повестками; чиновник торговал метлу; кляча везла бутылки, в которых когда то было пиво; старушонки—торговки ругались с девочкой, тоже торговкой; два еврея бежали на рысях, крича во все горло: ...; свинья обнюхивала забор; шпион калякал с бабой. . . „Да вот опять она — пошлая жизнь. . . Не больше смысля, чем во тюрьме... И на что тут свобода? Ради чего мы так дорожим ею?“ Я попал в серию таких маленьких вопросцев, к-рые[2] в самом деле кажутся имеющими какое-то значение, пока не разгонит их один острый луч здоровой, жизненной мысли, или закипевшая тревога; зовущая на дело. . .

Не говоря уже о том, что на С. М. смотрели косо и недоброжелательно, но и я сам (....) как например, Абердар, (...) и др., особенно последний, которого литературные призвания Св. сначало мягко, но потом весьма решительно изобличал; не говоря, наконец, о той вражде; которою навлекала С-ру его критическая строгость со стороны всяких задетых авторских самолюбии, в том числе и самолюбия очень крупных в то время, — Св. встретил не совсем дружелюбно и кружек В. И. Повидимому, он имел с критикою Св. много общего и в здравых экономических теориях, и в суждении о мно-

[1] Зачертано: древная.
[2] которые.

гих фактах соврем.[1] литературы, и в восторженном признании новой науки; тогдашние мнения Св. были таковы, что, повидимому, не должны б(ыли) вызывать со стороны либералов особенных возражений ни по экономическим, ни по общественным предметам; в литературном отношении Св. пытал такую же антипатию к компании NN., тем не менее, инстинкты были различны, и Св. не имел здесь сочувствия. Партия либералов б(ыла) равнодушна[2] к социальным вопросам. . . Но б(ыла) и другая причина несочувствия: в Владимировом кружке продолжали заниматься иногда совершенными пустяками; Владимир, с некоторым чувством самодовольствия отстранялся от литературной борьбы, а вместе с тем и по умственному складу своих членов не склонен был к тому беспокойному и страстному критическому духу, к-рый[3] не думал останавливаться перед какими-нибудь авторитетами; в кружке как будто предчувствовали, что эта страстная пытливость может некогда прийти и к таким смелым решениям, которые он уже никак не мог бы разделить. Так это после и случилось.

В этот год только что появилась история Б., дышащая новою, небывалою художественностью. Как действовал он тогда на все юношество, и в особености на омладину! Помню я то впечатление, какое она произвела. Что может равняться радостному сильному чувству художественного откровения? Как освежало, ободряло души всех! Как оно оживляло и двигало общество.

Белград и новосадские знаменитости принимали Телечкого с снисходительным вниманием, к-рое[4] только очень редко бывало и настоящей оценкой являвшегося перед ними дарования. Но у Телечкого не б(ыло) недостатка в уме, если и б(ыл) недостаток в образовании: предполагаемый простак и недоучка больше понимал вещи и людей, чем вероятно от него ожидали; он не ослеплялся авторитетными именами и догадывался о действительной их цели. Дело в том, что Телечки, при всей бедности своих познаний и темноте теоретических мыслей, пытал однако[5] стремления и идеалы, гораздо более серьезные и искренние, чем большинство знаменитостей, которые хотели ему покровительствовать. С другой стороны, воспитанный в слишком практической среде, он вынес из нее ту сметливость, к-рая[6] верно указывала ему реальную подкладку красивых фраз и научала не даваться в обман. Эта последняя черта ,б(ыть) может, была развита в Т. даже более, чем можно было бы желать — это б(ыл) след той школы, к-рую[7] он проходил с детства в своих делах.

К Б.вы едете—не только это хорошо, но вам нужно там быть, сказал он мне. Пусть он в первый раз вас не очень ласкаво примет, пусть многие будут смотреть на вас презрительно; пусть говорить будут и то и се — бог с ними: ничего не сделают.

Б. всегда являлся самым деятельным помощником в нуждах студентов, самым энергическим заступником в их бедах и напастях перед светом. N. принадлежал к числу ученых 30—40 годах; на тогдашнем миросозерцании он остановился и не пошел далее; с тогдашними возрениями на все он и остался. N. читал М. довольно сносно, а Л.К. уже совсем плохо. О. был человек добрый, а главное, какой-то забитый или надломленный, а потому и делом своим занимался спустя рукава. А между тем этот человек был и образованнее, и ученее современных ему, профессоров-словесников. Он опустился от растройства своих семейных дел. К чести Г. надобно сказать, что он, не принося пользы никому не делал ни малейшего и вреда, — достойнство, конечно, отрицательное, но все же достойнство, сравнительно с теми мелочными, нередко злобными придирками к учащейся молодежи, которыми любят высказываться люди, подобные N., или невежест-

---

[1] современной
[2] зачертано: чужда
[3] который
[4] которое
[5] зач: одного
[6] которая
[7] которую

венная посредственность и пустая бездарность, которой не мало встречается в учебных заведениях. К одной категории с N, принадлежит профессор В., воспитаник К.У., почему-то докончивший свое образование в Германии, по крайней мере в совершенстве владевший языком этой страны, что однако не мешало ему ничего не делать, быть плохим профессором и мучить студентов своими записками, переходящими из ряда в ряд, в которых определение логики и психологии излагалось на несколько страницах, и притом языком убийственным.

Г. обещал много, а работал мало. Но читатель ошибется, если на основание сказанного нами сделает такое заключение, что Г. был большой труженик, но мало даровитый, если только и совсем бездарный профессор. Напротив, человек этот был замечательно способный к научной, литературной работе. Он не мало написал, но мог бы написать десят раз больше, если бы не был ленив до бесконечности, или точнее если бы мог долго и усидчиво работать. Все свое свободное время (а оно было всегда свободным) он убивал на карты, предаваясь игре в преферанс с несвойственным ему энтузиазмом. ЛК.

Он был образцом труда, простоты, честности, добродушия, поистине редкого. Благодушный Б. помагал каждому, чем мог, всеми своими скромными средствами, материальными, научными, основанными на служебном положении и житейских отношениях. Я хорошо знал Б. как человека сблизившись с ним в 1867 году в Белграде, когда он был профессором гимназии. Его убивает смерть сына. ЛК. Мы коротали с Б. длинные летние дни и просиживали короткие ночи в беседах о том-о-сем, о том, что творилось в тогдашнюю всем памятную пору, когда прогрессивная мысль осуждалась на продолжительный застой и когда домашняя жизнь честных людей держалась на волоске. Меня, тогда еще молодым человеком, Б. дружески успокаивал и ободрял на житейский трудовой путь и советовал бороться честно и . . . ЛК. Некоторые молодые люди плакали, слушая эти слова (Омладинская скупщина). Речь Бошковича (. . .) и Куюнджич. (. . .) скупщины.

Слабые натуры возвращались назад. Вот почему кроме отдельных брошюр, заимствованных из чужих сочинений, почти всегда скромных размеров и еще боле скромных по внутренному достоинству, мы не видим ни одна военная книга, которая бы заслуживала сериозного внимания. Многие из более ученых офицеров по десятку и более лет все собирали материалу для своей науки, изучали народ и его потребности, изучали бог знает что, да и так отошли бог весть куда ничего не сообщивши; другие извлекали ЛК (. . .) из чужых сочинений, а не потрудились изучить топографию своей земли; третьи, в своих трудах не пошли дальше некоторых переводов. ЛК.

Сербский студент является крайним идеалистом, но с несколько сентиментальным оттенком; он постоянно мечтает о деле, а целый век остается без дела. Новосадские ученые даже гордятся своим идеализмом, ленью и пустотой, называя всех работников „чудными людьми“, хотя их идеализм большею частью вырождается в какое-то сентиментальничание, в фразерство, в неумение взяться за серьезную работу. И так, главный недостаток академии заключается в том, что давая своим питомцам разные сведения о французской, австрийской, прусской и русской армиях, не давала им главного, не приучала их к серьезной работе, т.е. мало заботилась о том, чтобы научить их прилагать к делу приобретаемые сведения. Оттого то в словах генерала Черняева, против сербских офицеров, по поводу их неприготовленности к делу, заключается, к сожалению, значительная доля правды. Я думаю, что если бы человеку не было сужденно есть и пить, если бы голод и холод не толкали его делать что-нибудь, то новосадские ученые бы преобразились в лежебоки и. . . Главная преграда, которая стоит между них и Гончаровского Обломова заключается в том, что последние не имеют двести душ крестьян и что имеют изключительную слабость к женскому полу. . .ЛК.

Чтобы действовать успешно против неприятеля, конечно, мало было одной ловкости и сметки. Мы можем решительно объявить, что Лешанин отличается живым и

бойким умом, в образованности и начитанности; но он не был полководцем и на войну смотрел как на аудиторию, а на солдат, как на кадетов. Один из офицеров, подполковник N., сидя перед кафе-ресторантом, рассуждал, что главнокомандующий не знает своего дела, что офицеры негодны, что солдаты оставлены без дисциплины и что за все это нужно отвечать перед народом. „Да, господин подполковник, вы имеете полное право, и если народ когда нибудь осудит Лешанина и его офицеров на хлеб и воде, вас непременно повесит“, — сказал Васич. Своим образом жизни, своею пуританскую честностью и обширною ученостью N. заслужил уважение студентов и имел на них громадное влияние.

Путь реформы становился все более и более невозможным, разразилась революция.

Если в Шафарике существует частица „духа, а не только одно тело, то в Стояне Бошковиче непременно должно быть какое нибудь тело, а не только одно тело“.

Борьба Бошковича против ретроградства не осталась безплодной: еще в 1867 году большая часть студентов преобразилась окончательно. Весь преданный своему предмету, очень плохой знаток житейской мудрости, пламенный поборщик добра и непримиримый враг зла во всех его видах, больной и довольно часто раздражительный на всех и на вся, Бошкович однако всегда был ровен со студентами и справедливо назывался „добрым и честным человеком“, что редкие на свете могли приобресть такую завидную титлу. Хотя, порою он и обращался к некоторым студентам с горьким и даже суровым словом, но всегда бывал прав в подобном отношении. Мы встречали не раз первых учеников Бошковича уже, как говорится, под вечерь их жизни.

При имени этого профессора самое суровое лицо оживлялось, самые молчаливые уста высказывали благодарные, теплые речи — такова была нравственная высота этого замечательного человека, этого **учителя** в полном смысле слова идеальный образ, образ которого вы не найдете ни в одном романе. Каждый трудящийся, каждый занимающийся студент находил в скромной квартире Бошковича дружеский прием, а в самом нем — опитного, искреннего и разумного помощника и советника, предлагавшего к его услугам и свою библиотеку, и все свои обширные ученые средства, даже и своего кошелька, который наистине был очень тощ. Но Б. косился на студенческий дилетантизм и преследовал в студентах шарлатанское отношение к знанию, преследовал откровенно, хотя и не ожесточенно, не с тою неумолимостью как это он делал по отношению к некоторым профессорам, напр. к (...) <Б>, бездарному и жалкому педанту. По этой причине, всякая бездарность и всех видах шарлатаны ненавидели Б., как живое воплощение совершенно противоположных свойств. Студентов боящихся его было не мало, но ненавидящих — ни одного.

В противоположность сосредоточенности Б., натура К. была в высшей степени экспансивная, страстная, если угодно, — широкославянская, ибо он любил и общество, и живую беседу с людьми, любил, кажется, и хорошо пожить. На его вечеринках, которые, сказать правду, бывали часто, бывало множество людей всех сортов и убеждений, без малейшего национального, вероизповедного и партиистического различия. В эти дни обикновенно молодежь, в шумных манифестациях, высказывала свою преданность любиму профессору. Популярность О. была очень велика и вполне заслужена, но он ее не искал и не популярничал: он заслужил ее своими дарованиями, лекциями, симпатичностью своего характера и возвышенным образом своих мыслей. О. был едва ли не даровитее П., хотя и уступал ему в эрудиции, в средствах которыми он располагал, как ученый, и в трудолюбии; впрочем ученые средства О. были все еще замечательно велики.

При очень малом росте, К. был отлично сложен, красив собою и владел необычайно сильным и симпатичным голосом, переходившем от мягких звуков альта в густой баритон; во всей его маленькой фигуре замечателен был лоб и хотя желтые, но бросающие искры глаза.

А. ничего не сделал: слушатели его выходили из в. школе такими же плохим, психологами и логиками, какими б(ыли) и при вступлении. А. был не толька оратор, но и поэт. На студентов А. влиял не-как ученый, но как поэт и оратор. ЛК. Как бы то ни было, но Г. был более любим чем К. Б. не любил чтобы ему кланялись, и сам никогда не кланялся.

Я никогда не обижался критикой, лишь бы она б(ыла) добросовестна. Брань константинопольских газет меня никогда не тревожила; я презирал глупцов. Не умолчу, что я, как человек, немножко самолюбив; но самолюбие мое никогда не ослепляло меня до того, чтобы беситься за указание моих погрешек, лишь бы это б(ыло) сделано добросовестно, не оскорбляя моей личности.

Это потому, что бог покарал меня самою задорною охотою высказывать свои мнения о литературных явлениях и вопросах жизни. Но, по моему мнению, не только лучше молчать и нуждаться, но даже и сгинуть со свету, нежели говорить не то, что думаешь, и спекулировать на свое убеждение.

А. б(ыл) человек с известной начитанностью, но его литературная деятельность на первых же порах показала страстный взгляд на вещи и страсть к высокопарному, фразистому изложению, при том за риторикою от него часто ускользала самая мысль. N. утешался тем, что сущствует в Б. еще один человек, „около к-раго[1] собираются люди с предрассудками, т.е. не соблазняющиеся золотым тельцом и имеющие глупость смотреть на искуство, как на святыню."

— „Я знаю, что меня назовут льстецом, подлецом и низким человеком, — говорил Б. — что, я кувыркаюсь перед властьями. . . Пусть их, я не боюсь открыто и прямо высказывать свои убеждения, что бы обо мне не говорили. . . Да, это мои убеждения и моя вяра. Я не откажусь их, я горжусь своим новым положением. И что мне дорожить мнением — то чорт знает кого? Я только дорожу мнением людей честных и друзей моих. Ни один честный человек не заподозрит меня в лести и подлости. Против моих убеждений никакая сила не заставит меня сказать „да". . . они знают этого. . . Посмотрим кто меня подкупит? Если кто нибудь скажет вам противное, тот меня не знает". Лицо его б(ыло) бледное.

„Клянусь вам, что я ни в чем невинен. Вот вам мою оставку. Ее не приняли. Мне легче умереть с голоду, я и без того рискую. Этак умереть каждый день, чем затоптать свое человеческое достойнство; унизить себя перед кем бы то ни было, или продать себя. . ." „Хороши же и мои приятели!" — сказал он с ожесточением и с болью на серце.

При всем крайнем несогласии с мнениями кружка Св. Марковича, Б. был однако гораздо ближе к нему, чем к старым глупцам-педантам. Когда последние стали проповедывать крестовый поход против так названных „комунцев" для Б. не было возможности идти рядом с <водителей>, хотя он прежде и написал своих обличений.

Я в этот день вел себя очень неприлично, возбуждал студентов быть энергическими, говорил им о обязанностях человека и славянина и пр., которые для ужас полиции звучали государственной изменой, и только что я возвратился домой, напевая песенку, добрый мой соотечественник цинцарин Стефан из Адрианополя уж дожидался меня и объявил мне со стороны г. Барловца, чтобы я оставил город в продолжении 24 часов. ЛК. Я не имел времени ни собраться в путь, ни проститься с моими друзьями.

Властвовать в теории — не дурно, но когда на практике приходится не властвовать, а подчиняться другим для достижения своих целей, то, право, придешь к тому заключению, что лучше оставаться в тени, но быть свободным.

Эти агенты разносили по всей Сербии злость и желчь против всего священного и честного. Глухое, лукавое и мстительное раздражение этих людей имело источником ту же причину.

---

[1] которою

Министр внут(ренных) дел N. в частной жизни совсем не глупый и очень честный человек, доказывал своими беспрестанными бестактичностями, в какое безвыходное положение б(ыло) поставлено правительство. Так как это положение б(ыло) совсем нелепо, то министр не терпел, чтобы о нем рассуждали. Поэтому он ничего лучшего не придумал, как терроризировать газеты, пользуясь и злоупотребляя... Я нисколько не преувеличиваю, говоря, что печать б(ыла) не свободнее в его время, чем в самые суровые времена. ЛК. Критика . Военный суд, хотя и вовсе не расположенный к снисходительности, вынужден б(ыл) освободить множество лиц, арестованных ни за что, ни про что. Другие б(ыли) осуждены.

Когда какое-нибудь правительство рухнет совсем внезапно, при взрыве всеобщего негодования, как это случилось с министерством убиенного князя, то превышение власти со стороны различных должностных лиц бывает неизбежно. Но мне казалось жестоким, по истечении четырех лет, подвергать строгой каре законов людей за поступки, совершенные в минуту увлечения и без всякой преднамеренности.

Было бы вполне несправедливо назвать его человеком бездарным, однако из тех дюжинных посредственностей, к-рым[1] удается, выкупая нравственными качествами умственную ограниченность, приобрести довольно видное место в истории. N, напротив, необходимо признать необикновенно умным и талантливым деятелем трудившимся всегда с бескористным стремлением принести посильную пользу обществу, и при том чужим тех мелочных, эгоистических побуждений, которые кладут много темных пятен на память самых гениальных исторических личностей. Все несчастие N заключается в том, что он не всегда верно угадывал истинные потребности общества, и что в своей политической деятельности он проявил слишком мало смелости, энергии и самоуверенности. Никто еще не думал отрицать в нем способности и доброй воли, но никто также не думал придавать им большого значения.

В теории самая совершенная форма есть круг, самое твердое направление — прямая линия. Но попробуйте заковать жизнь в заколдованный круг или прорежьте через ее живое тело прямую линию к какой бы то ни было высокой цели, вами задуманной: в итоге, вы или погубите жизнь, или не найдете вашей цели на той точке, к к-рой[2] двигались. Точка эта отодвинется далее или унесется движещеюся волною жизни куда-нибудь далеко в сторону.

Интерес общества состоит не в том чтобы правительство непременно уступило свое место другому, а в том, чтобы оно не делало ошибок. Общество не может и не должно разыгрывать роль прекрасной царевны, обязанной решить которого из двух соперников ей следует сделаться рабою. Обществу нужны не женихи, а слуги, и чем более соревновании между соперниками, предлагающими ему свои услуги, тем для него лучше. Пусть они ревнуют, наблюдают друг за другом, пусть каждый из них старается затьмить другого блеском и ловкостью услуг — все это послужит на пользу общества, лишь бы только дело не доходило до потасовки. По несчастию, общество устроено так, что дерущиеся слуги его суть в то же время живые члены его собственного организма. Каждый клок волос, вырванный друг у друга, каждая капля крови, пролитая ими за прекрасную царевну, все это берется из ее же божественного тела. Нельзя не сознаться, что в подобные минуты положение этой общей возлюбленной становиться весьма неприятным и даже критическим: ее русые косы треплются без милосердия, ее платье забрасывают пылью и грязью, ее белое тело точит алую кровь: но ей говорят, что все это делается для ее же будущего благополучия — для того, чтобы иметь право зачесать ее головку по последней, най-лучшей моде, умаслить ее тело благовонейшим елеем мира, одеть ее члены в найболее мягкие и удобные одежды[3].

---

[1] которым
[2] которой
[3] Следва зачертан пасаж

„Для того, чтобы хорошо управлять, говорит Курсель Сенейль, надобно имет ясную идею и цели, к к-рой[1] стремишься, и о средствах к ее достижению; надобно иметь энергическую волю, **большое знание жизни и людей.** Чтобы хорошо испольнить общественные обязанности, надобно обладать здравым рассудком, умом возвышенным, тонким, терпеливым, способным понимать и хорошо схватывать чрезвычайно сложные отношения и законы общественного механизма; надобно б(ыть) деятельным, бодрым иметь силу характера и наконец, более всего, надобно обладать живым чувством долга, заставляющим общественого деятеля **служить интересам других точно так же как люди служат своим собственным интересам“.** Большое знание жизни и людей нужно, и готовность служить общественным интересам, как своим собственным! Где же эта школа, к-рая[2] может дать будущему администратору то знание и то чувство долга?[3]

Что же я такое? — размышлял я. — Службу не имею и не искал ее никогда.. Куда же идти, за что приняться? Умел бы я пахать — ушел бы в работники; имел бы здоровье несокрушимое, да силу нечеловеческую — на пристань пошел бы, за лямку бы взялся; а то — ни сил нет, ни умения нет. . . Ведь я хуже каждого нищего. Нищий спросит, потому что это, так сказать, его искусство — из любви к искусству, а на мне вот — пальто модное: мне совестно просить. . . разве, когда уже нечего кушать будет, взвалю на плечи шарманку, тешить публику стану. . .

Что, например, низкого в том, что чл-к[4] возымел надежду занять видное место, благодаря к-рому[5] представилась бы ему возможность полезной для страны деятельности, особено если этот человек сознает, что он обладает именно теми свойствами, к-рые[6] необходимы государ(ственному) мужу. Давно уже, при помощи публицистики, он приобрел ту самоуверенность, к-рая[2] необходима человеку, облеченному сильной властью, и знает безошибочно, что надо предпринять для благосостояния своих соотечественников. Все это чувства высокие и благородные; в чем же можно заподозрить и упрекнуть его? И он сам не только не упрекает себя, но, ставя себя на высоту, недоступную для мелкого люда, пророкует оттуда будущие судьбы своего народа. Не есть ли прямая обязанность публицистов указывать на те энергические меры, к-рые[6] должны быть предпринимаемы для уничтожения этого умственного пролетариата.

---

[1] которой
[2] которая
[3] Зачертаният пасаж завършва
[4] человек
[5] которому
[6] которые

☆

„СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С ЙОРДАН ЙОВКОВ“

От частичните публикации, които бяха направени в периодичния печат през изтеклите две десетилетия, ние вече знаехме за литературните разговори, които покойният проф. Спиридон Казанджиев е водил с Йордан Йовков, и в общи черти имахме известни впечатления от тях. Обаче тези впечатления се основаваха на частично запознаване с текста и естествено имаха откъслечен характер. Ето защо излязлата напоследък книга „Срещи и разговори с Йордан Йовков“, която съдържа почти изцяло дневника на проф. Казанджиев (казвам „почти“, тъй като от него все пак са отпаднали отделни пасажи), иде сега да задоволи нашата любознателност и да ни въведе в духовния свят на един от големите български писатели.

Йордан Йовков, както се знае, не беше нито от особено приказливите, нито от особено достъпните. Той не изпадаше лесно в откровения и не обичаше литературните изповеди. Затова трудно беше да се проникне в неговата творческа лаборатория и да се узнае каква е преценката му за хора, събития и книги. Тъкмо това определя и стойността на дневника „Срещи и разговори с Йордан Йовков“: той говори за факти и настроения, които не можем да почерпим от никой друг източник — факти и настроения, които осветляват някои много важни страни от живота и делото на твореца.

Проф. Казанджиев е бил един от близките приятели на Йордан Йовков. Той е започнал да дружи с него още по време на Първата световна война, когато бъдещият автор на „Старопланински легенди“ е служел като офицер на фронта“. Тази дружба обаче, както се казва в предговора към книгата, става близка значително по-късно — през 1927 г., когато семействата на двамата започват да живеят под един покрив. От този момент нататък между тях започва едно духовно общение, което продължава до самата смърт на писателя (1937). При това общение проф. Казанджиев, както сам се изразява, започва да „открива“ Йовков — започва да прониква в своеобразната душевност на един творец, който се е отдал на своето изкуство и живее изключително с проблемите на българската литература. Тогава именно у него възниква мисълта да си води записки за по-характерните изказвания на писателя. Така в продължение на повече от девет години (от май 1928 до октомври 1937) той прави стенографско резюме на всеки значителен литературен разговор, който е имал с него. Тези бележки именно съставляват книгата „Срещи и разговори с Йордан Йовков“.

„Разговорите си с Йовков — казва проф. Казанджиев в предговора — съм записвал непосредствено след срещите си с него, като съм гледал да ги предам по възможност с негови думи. Той не знаеше и не подозираше нищо за това. Аз не съм „изпитвал“ Йовков, не съм му „задавал въпроси“, защото това би го усъмнило и изместило. Всичко записано е било казано спонтанно, самоволно и непринудено. Тъкмо затова може би то има и по-голяма цена“. И проф. Казанджиев е прав: тази книга привлича нашето внимание тъкмо с това, че ни дава възможност да се приближим до писателя непосредствено и да съдим за него въз основа на собствените му мисли, въз основа на свободната му лична изява. Тя има стойност тъкмо затова, защото ни позволява да проникнем в неподправения вътрешен свят на човека и твореца чрез използуване на онези мигове, когато той не е обременен от заплахата, че създава свидетелства за своята личност. Оттам и нейната достоверност, за която добросъвестността, старанието и добрата памет на проф. Казанджиев са само допълнително условие: тя не е написана под влияние на каквото и да било предвзета мисъл, затова е еднакво далече и от възхвалата, и от порицанието — тя е документ от първа ръка за един художник на словото.

Книгата „Срещи и разговори с Йордан Йовков“ е богата с фактически материал и дава възможност да се правят изводи и много насоки. Обаче тя е ценна преди всичко с това, че улеснява читателя да проникне в лабораторията на писателя и да си изясни по-добре някои страни от неговата творческа биография.

В една от сравнително ранните срещи

(21. IV, 1929) Йовков изповядва: „Не съм написал нито една работа, в основата на която да не стои действително преживяване. Имам добра памет, помня всичко. Почти всеки мотив отнасям в тоя пейзаж, дето съм бил, в тая среда, в която съм живял и която познавам. Вън от тях нищо не бих могъл да напиша“. На друго място (9. XII. 1930) той се доизяснява: „излизам от свое лично преживяване, наблюдение или слушан разказ, но не оставам само при него. Търся след това друг, чужд опит, който стои в аналогия към моя сюжет, който е негов вариант или който допълва моя сюжет с нови подробности или изяснява някои моменти от него, и тогава го разказвам със сигурност и с правда във всяко отношение. . . „Така като излиза от преживяното и го обогатява с опита на другите, чрез творческа преработка Йовков изгражда образи, които създават впечатление, че у него, както се изразил веднъж Елин Пелин (3. IX. 1930), „зад всяко лице стои жив човек“. Елин Пелин обаче казва това не в ласкателен смисъл и пояснява: „у него няма нищо измислено, създадено. А според мене това не е истинско изкуство“. Разбира се, авторът на „Гераците“ в случая отива много далече: или е преувеличил значението на някои особености в творчеството на своя събрат, или се е поддал на лични увлечения. Това се потвърждавада и от едно изказване, което Йовков прави по друг повод. „Разправяха ми — казва той, — че един добришки критик в някакъв си журнал в Добруджа, разглеждайки книгите ми, писал, че бил познавал дядо Давида (от едноименния разаказ) в селото, дето съм бил учител. Описал съм го бил много вярно, същият бил и тъй нататък. Вятър! Нищо подобно. Такова лице не съществува. Друг един ми разправяше за турчина-каруцар в „Песента на колелетата“. И там героят не е действително лице“. Ще рече, в творбите на Йовков наистина „зад всяко лице стои жив човек“, но този човек не е снет от натура в една готова жизнена обстановка, а е обобщен и опоетизиран, което значи — оформил се е в резултат на едно творческо пресъздаване. И ако все пак той създава впечатление на човек, когото сме виждали някъде, това показва, че авторът е постигнал онова внушение, белег на всяко добро изкуство, което одухотворява художествения образ и го прави по-убедителен и по-близък на нас от реалните живи хора, които ни заобикалят.

Има обаче отделни случаи, когато Йовков наистина се придържа по-близо към реалните ситуации и у него могат да се търсят живи първообрази. Това, както показват някои страници от „разговорите“ му, се свързва главно с онези негови творби, които са разрешени в хумористично-сатирически план. В случая става дума преди всичко за „Приключенията на Гороломов“.

Проф. Казанджиев казва, че единден (25. III. 1931) заварил Йовков в накягашното кафене „Цар Освободител“, в компания на непознат провинциалист, с когото разговаряли оживено и се смеели. След това провинциалистът си отишъл и те си тръгнали за дома. По пътя Йовков му казал, че непознатият бил бивш учител в едно добруджанско село и е същият онзи Петър, зетят на Арнаутина (кръчмаря), за когото се говори в „Приключенията на Гороломов“. След това, като се връща на разговора в кафенето, той добавя: „Разправя ми смешни работи. Получило се в село списанието от града, чели го и се познали всички тъй, както ги нареждам в кръчмата. Арнаутина (бабалъка му) бил още жив и сега, като тръгнал зет му за София, поръчал му: „Кажи, рекъл, на Йордана, да не се подиграва с нас“. Тук обаче толкова категоричният преди Йовков не оспорва приликата с първообразите — напротив, той говори за нея като неоспоримо и в думите му личи един тон на весела закачка.

Проф. Казанджиев обаче не се задоволява с твърдението, че Йовков излиза от преживяното. Като изтъква това вярно положение, той го оглежда от всички страни и забелязва в него една много характерна допълнителна особеност. За нея той говори на няколко места в своите бележки. „Йовков — казва проф. Казанджиев — е влюбен в своя живот, в образите на спомените си. Тях съзерцава в своите епически унасяния и към тях го носят лирическите му чувства. И защото в основата на всяка негова работа стои действителен спомен, то всяка негова работа носи сладкото чувство на спомена — все едно дали той е радостен или тъжен. . . Бягайки от настоящето, той е готов да отиде по-далеч и от своя спомен — към легендата на миналото“. И в един разговор с Йовков върху неговите усилия да мине върху драмата, той открито му говори: „Ти си винаги в миналото си, при спомените си. Когато речеш да се отвърнеш от тях, не се връщаш в настоящето, а отиваш в далечното минало, посягаш на неговите легенди. Също такава дистанция поддържаш в твоите работи и по място: всичко отнасяш в Добруджа, в един пейзаж, на едно място, в една околност. Тези разстояния по време и по място определят съзерцателното ти отношение към нещата и хората и те държат в оня епичен, примесен с примирителна лирика на миналото тон, който носят всички твои работи. . . И изведнъж искаш да минеш към драма. Разбира се, ще е трудно“ (12.

IX.1930). На тези думи Йовков не отвръща нищо — очевидно, той е имал съзнание за тяхната правдивост.

Твърдението на проф. Казанджиев, че по начало Йовков черпи от своя личен опит, като излиза предимно от „сладкото чувство на спомена“, сиреч като подчинява жизнения материал на една поетическа условност, намира потвърждение в най-характерните творби на поета и не подлежи на съмнение. И то обяснява не само трудностите, които писателят е срещнал в усилията си да се насочи към драматургията, а и редица други особености в неговата творческа изява.

Известно е, че Йовков е имал голямо желание да посети Добруджа селед нейното присъединяване към Румъния, но се е боел. И се е боел не само от тогавашните румънски власти, а и от нещо друго, което в случя е по-важно. За това именно говори и проф. Казанджиев. „Бои се — казва той, — че ще намери земята и хората съвсем други — не такива, каквито ги знае. Всяко негово вдъхновение го носи нататък — там е пейзажът му, там са героите му, там е битът, работата и съдбата им. Цялата негова творческа личност, спомените и вдъхновението му се коренят там. Какво ще стане с тоя свят, ако сега го види друг? То ще бъде като да се събужда от някакъв сън, с който заедно ще пропаднат всичките му видения. Йовков се бои, че в такъв случай не би могъл да се върне към своето творчество“ (6. VI. 1929). И това опасение, че може да се накърни поетическият образ, който писателят си е изградил чрез спомените, се проявява не само по отношение на Добруджа — то е по-трайно и по-общо явление за него.

През 1930 г. Йовков обмисля един разказ, в основата на чийто сюжет стоел образът на негов дружинен командир от Балканската война. Според набелязания план, за да се разкрие основната идея налагало се покрай другото героят да мине през военнопленическия лагер. И ето че един ден Йовков случайно среща на улицата своя бивш дружинен командир, вече човек в напреднала възраст, който тогава живеел в провинцията. Като се излиза от това, което обикновено става, всеки ще помисли, че той се е възползувал от случая, за да обогати своите наблюдения и своя жизнен материал от самия първоизточник. Нищо подобно обаче не се случва — Йовков не пожелава дори да му се обади и обяснява защо. „Боях се — казва той, — че една среща с него може да тури кръст на целия ми разказ, в който той ще е героят. Аз искам да го нося в съзнанието си такъв, какъвто го помня и какъвто вече съм го съчинил. Цялата тази илюзия може да се разруши от живия човек, от гласа, от разговора му“ (20. XI. 1930).

И цялото поведение на Йовков е насочено към усилието да не прекъсне потока на спомена, да не накърни целостта на своя представно-емоционален свят. Той чистосърдечно признава: „Моят начин на писане е такъв, че всяка друга работа отстрани би ми попречила“. И по-нататък: „Аз си живея с нещата и героите непрекъснато, не мога да се откъсна от тях и всяко изместване ме туря в тревога“ (15. VII. 1934). А тревогата, както твърди той на друго място (10. VII. 1932), за него не е духовен подтик, а спънка в творческата му работа.

Все във връзка с този проблем проф. Казанджиев споделя с читателя едно свое наблюдение.

Йовков обикновено нямал охота да разказва онова, което му предстоело да напише. Случило му се обаче няколко пъти да наруши това свое правило и тогава творбите му по-късно излезли твърде външни и не оправдали първоначалните очаквания. И проф. Казанджиев си спомня по този повод за едно признание на Йовков, че в такива случаи при писането се явявала задръжка: не бил много отдаден на работите си и някои моменти оставали „неродени“. Как да се обясни това? Много просто. „Когато после седне да пише разказани вече работи — пише проф. Казанджиев, — той не е в истинско творческо състояние, а сякаш си припомня разправяното вече“ (15. VII. 1930). Ще рече, тук един външен елемент (в случая разказаното) се натрапва на съзнанието, възпира свободния поток на творческото въображение и се получава онова изместване, за което говори писателят. В такъв случай, за да се освободи от външната намеса, Йовков се връщал към същия сюжет по-късно, когато устно разказаното е било вече забравено — когато е могъл да се позове необезпокояван на своя представен свят.

Проф. Казанджиев казва, че Йовков мъчно пишел отделни разкази, самостоятелни по сюжет. И във връзка с това той привежда неговите думи: „Моите разкази са винаги свързани“ (1. IV. 1936). Същевременно Йовков признава: „работя едновременно най-малко над 10 теми“ (28. VIII. 1930). Очевидно, и тук, макар вече от друга страна, се натъкваме на онази особеност, за която беше дума. Увлечен от „сладкото чувство на спомена“, за което говори проф. Казанджиев, Йовков поемал на сюжети, които му са еднакво мили и същевременно са обединени от една причинна и емоционална връзка. Затова той заживява едновременно с всичките и тях

разработва като звена от една поредица, а понякога и като елементи от едно композиционно цяло („Старопланински легенди“, „Вечери в Антимовския хан“).

Йовков се изказва открито против „копирането“ в изкуството и по-специално против натурализма в театралните постановки. „Аз съм се отчаял от нашите артисти, от тяхното отношение към нашия селянин — казва той. — Щом ги облечеш в потури, те мислят, че трябва да се сеpсемосват, да се правят на смахнати, да загубят човешкото си достойнство — другояче не могат да си представят селянина“ (4. IV. 1937). Инак казано, той е против емпиризма в изображението, който робува на видимостта и подражава, вместо да претворява. Същевременно обаче той критикува някои писатели като Константин Петканов (18. X. 1930), които изобразяват нещата „отвън навътре“, сиреч, които привнасят в повествованието свои предвзети идеи и предубеждения, когато не остават просто „отвън“. Според него, за разлика от едните и другите истинският разказ е там, където „авторът вдига завесата и оставя читателя сам да следи живота, който става пред очите му“ (18. IX. 1930). Ще рече, като критикува едновременно и натурализма („отвън“) и нормативизма („отвън навътре“) той защищава онова изображение, което излиза от жизнения материал, което върви „отвътре навън“ — инак казано, защищава реализма.

Един ден, като отговаря на поставен въпрос от проф. Казанджиев, Йовков се оплаква, че разказът му за офицера от военнопленническия лагер не върви. Ако искаш да напишеш нещо хубаво — казва той, — трябва да заживееш със своя герой, трябва да го заобичаш. Но как можеше да се заобича един бивш военен по онова време: запасните офицери, както обяснява той, се бяха опартизанили (ние бихме казали — фашизирали) и не можеха да оправдаят някогашната му представа за тях. Да кажеш другото — значи да измениш на правдата. Поради това Йовков бил изоставил разказа си. „Ще ти гледат работата под особен ъгъл — казва той. — Ще искат от теб да бъдеш не патриот, а патриотар — да рисуваш военния не като човек, а като понятие и той ще излезе, разбира се, като манекен. Аз си мисля например за дружинния командир от Балканската война. Той беше комарджия, циник, но и храбър офицер. Когато се касае за чувствата му към отечеството, народ, клетва — твърд като скала, съвестта му там като отвес без какво да е колебание. Но и той е човек с различни слабости, понякога доста карикатурни. Ще ти позволят ли да говориш за тях? Не. Затова предпочитам да чакам“ (1. XI. 1936).

В дневника на проф. Казанджиев намираме някои изказвания, много характерни за тогавашните идейно-политически настроения на писателя. Преди всичко Йовков не си е правил илюзии за състоянието на тогавашната ни официална култура. „Страшен упадък — казва той, — вече ми омръзна и литература, и всичко... Няма вече никаква перспектива. Всичко се нарежда в една плоскост. Страшна нивелация, която завлича все повече и повече и вкус, и език, и всичко“ (28. IX. 1930). Обаче още по-характерно е едно негово изказване за фашисткия преврат от 9 юни 1923 година. „Аз и сега се дразня — казва Йовков — когато прославят тая дата и особено когато я свързват с някакъв подвиг, сторен за България и за българския народ. Какво общо собствено има цялата тая прослава с действителността, която настъпи след девети юни? Нищо!... Интелигенцията няма достатъчно време да се покае и прочисти. Същата, която докара катастрофите на България, пое държавата отново и я поведе по старите пътища“. И на края той меланхолно заключава: „Не знам само дали народът ще намери сили в себе си за нов подем — иначе всичко е загубено...“ (16. I. 1931). Разбира се, народът намери такива сили, за да осъществи един подем, какъвто той нямаше предвид. Рожба на друго време, възпитан в друг дух, Йовков нито беше сигурен в едното, нито можеше да допусне другото. По-важно е обаче, че той беше честен човек и остава един от големите художници на българското слово.

Книгата „Срещи и разговори с Йордан Йовков“ изобилствува с богат фактически материал, който позволява да си изясним по-добре някои прояви на нашата нова литература. Същевременно тя е написана сърдечно, засяга въпроси от общ интерес и може да се препоръча на всеки културен читател. Аз обаче се боя, че някои редове в нея, които пряко или косвено засягат живи съвременници, могат да се изтълкуват зле и дори могат да причинят известно раздразнение. Не беше ли уместно тези редове да се отстранят, както частично е направено, без да се засяга книгата по същество? Според мене, такава редакционна намеса се налагаше и тя щеше да предотврати една нежелана възможност: да се възбуди спор с един покойник. Редакцията обаче се е отказала от своето право. За щастие всичко това не засяга нито честта на Йовков, нито книгата на проф. Казанджиев, която обладава ценни документални и литературни качества.

БОРИС ДЕЛЧЕВ

☆

РАДОСТНО ЯВЛЕНИЕ В ТЕАТРАЛНАТА КРИТИКА*

Грешат тези хора, които считат работата на критика лека или повече или по-малко достъпна всекиму: талантът на критика е рядък, пътят му е хлъзгав и опасен. И наистина, от една страна, колко условия се събират в този талант: и дълбоко чувство, и пламенна любов към изкуството, и строго, многостранно изучаване, и обективност на ума, която е източник на безпристрастието, способност да не се поддава на увлечение; от друга страна, колко висок е дългът, който поема!

Белински

В областта на литературната критика се появяват много повече трудове. Поне така е у нас. Много по-оживен е и бойният терен на литературната критика. Ако надникнем в миналото, ще видим, че тя има и далеч по-богато наследство в сравнение с театралната ни критика. Научно-естетическото равнище на литературната критика у нас е също по-високо.

Разгърнем ли страниците на нашия печат, ще установим, че рецензентството е било главната проява на театралната критика. Естетическата проблематика е била доста често пренебрегвана заради социологични констатации за темата и образите в пиесата и повърхностни, занаятчийски или дилетантски оценки: „Еди кой си вярно предава образа, но еди кой си не играе добре". Ето защо появата на книгата — сборник от статии — „Драма и сцена" от проф. Любомир Тенев е отраднo явление. Наистина, тя е вече проява, и то от редките, в действителната област на театралната естетика.

Главната отлика, която придава естетическа зрялост и целенасоченост на статиите в този сборник, е стремежът и умението на Тенев да изхожда от спецификата на изкуството като самостойна човешка дейност, да зачита драматургията и театъра като „творчество по законите на красотата" (Маркс). Умението на критика се изразява в „усещането", долавянето и разбирането на естетическото явление като неделимо, органически взаимообусловено единство от идейно съдържание и изразни средства — в противовес на механистичното им съпоставяне и противопоставяне при илюстративния разбор. В естетическия анализ на автора „формата е съществена", т. е. тя се търси в самата природа на художественото отражение и възпроизвеждане на действителността. Това е труден, но верен път в марксистката естетика, защото е съобразен със специфичния, сложен диалектически процес на творчеството. Той е антипод както на вулгаризаторската, на опростителската, така и на естетската критика. Като следва този път, Л. Тенев ни доказва убедително, че проблемът на конфликта стои все още открит пред нашата драма, че не се създава значителен конфликт само с набелязани образи и с противопоставяне на обществените сили, ако той не премине през човека, ако не обхване неговите идеи, мисли, чувства и действия. Затова намираме справедливи присъдата му на постановката „Когато гръм удари, как ехото заглъхва", тъй като режисьорът К. Илиев е подпомогнал външното поднасяне на текста, търсенето на отвлечена психология и вечни истини. Взаимстването на средства на театрална изразност от друг театър или на елементи от едно решение за сценичното разрешение на друга пиеса, съвсем различна по характер и стил, съвсем не е белег за новаторски път. „Когато всичко се върши не за цялото, а за отделното, в такива случаи се получава демонстрация на изразните средства без вътрешна връзка и органическа обусловеност, а това именно води и до формализъм. . ."

Тенев вниква не само в сложното своеобразие на художественото творчество въобще, а и в своеобразието на театралното изкуство, което има свои собствени закони. Ние искаме да изтъкнем особено това качество в статиите на сборника. Защото ще срещнете културно написани рецензии, с верен естетически усет, но с преобладаване на литературната оценка на пиесата и спектакъла. В такива статии не се чувствува театрално виждане.

Театърът е сложно изтуство, защото използува изкуството и на литературата, и на сцената, и на живописта, и на пластиката, и на музиката, защото е колективен художник, който съчетава хармонично творческата работа на автор, артист, режисьор, музикант, танцьор, статисти, декоратори, електротехници и др. Режисьорът например трябва да обхване и осмисли художествения свят на творбата, която поставя, след това да я пречупи през своя художествен свят, да се съобрази с раз-

---

* „Драма и сцена". Театрални статии. 1959. Л. Тенев. Изд. Български писател.

личните творчески индивидуалности на изпълнителите, като подчини всичко на една самобитна концепция. А колко тежка е задачата на театралния критик, който трябва да оцени компетентно участието на всички изкуства в едно представление. Не случайно Станиславски поставя толкова високи изисквания пред театралния критик: „Преди всичко критикът трябва да бъде поет и художник, за да съди едновременно за словесното произведение на поета и за образното творчество на артиста... На критика са нужни чувствителност и въображение, за да може да отгатва и разширява творческите замисли на поета и артиста, за да умее да разграничава тяхната съвместна работа... На критика са необходими обширни научни и литературни знания, за да може при разбора на произведения на всички векове и народи да съди за хората и техния живот, изобразени от поета и артиста. Нужен му е изпитателен ум, анализиращ и различаващ творчеството... Критикът е длъжен да знае до съвършенство техниката на литературата и техниката на сценическото изкуство във всичките й подробности, започвайки от психологията на актьорското творчество, завършвайки с външните условия на неговата работа, механиката и устройството на сцената и условията на театралното дело“.

В критиките на сборника „Драма и сцена“ от Л. Тенев личи едно богато и проникновено театрално виждане. Много често неговата оценка за спектакъла ти открива това, което не си видял, когато си бил в зрителната зала. Видяното добива по-ясен смисъл. Статиите в сборника показват способността на критика, от една страна, да разкрива точно и сбито най-съществения — положително или отрицателно — на това, което оценява, а от друга страна — да улавя най-тънките нюанси, различия, преходи. Колко вярно посочва той характерните постижения и слабости в драматургията на К. Зидаров („За някои въпроси на най-новата ни драматургия“), положителните и отрицателните страни в режисурата на Мирски, новото, особеното в постановката на „Егор Буличов и другите“ на режисьора Б. Дановски („Постановката на „Егор и Буличов и другите“), погрешното изходно начало в постановката на „Големанов“ („Смехът на победилия народ“). И същевременно авторът анализа дълбоко в детайлите, в тяхното разграничаване и съпоставяне. Как тънко и прецизно той определя драматическото произведение „Гарвани“ от Бек: „Идейно тази пиеса не е едно отрицание на буржоазното общество, а едно предупреждение към него!“ Или играта на Ирина Тасева в ролята на Шура от спектакъла „Егор Буличов“: „Цялата тази сложна противоречивост на ролята — пише той — Ирина Тасева не изрази в достатъчна степен. Тя ни представя повече образа във външното му разнообразие, а не в неговото дълбоко противоречиво съдържание. В първата сцена тя е по-скоро пряма, отколкото дръзка и разобличаваща. В сцената с баща си е по-скоро капризна и нежна дъщеря, отколкото развълнуван, мислещ и загрижен човек, потиснат от заобикалящата го среда, който иска да знае как трябва да живее. В разговора с Яков Лаптев повече се чувствува някаква романтична унесеност по революцията с много младежки наивитет и непосредственост, отколкото вътрешна, макар и не напълно осъзната устременост на цялото й същество, намерило внезапно изход от потискащата действителност“. А колко лаконично и живо е изразил съществената разлика в изпълнението на Големанов от тримата актьори: „Когато гледате Големанов на Димитров си казвате: „Колко е противно, че такива хора са ни управлявали!“... Когато гледате Н. Попов в Големанов си казвате: „Колко жалко, че такива хора са ни управлявали!... „Когато гледате Големанов на Атанасов си казвате: „Колко смешно, че такива хора са ни управлявали“...

Именно с това рядко умение на тънко разграничаване и обобщаване е свързан подчертаният аналитичен маниер, в който се изявява естетическата мисъл на критика. Тенев не квалифицира, не констатира; той непрекъснато разлага, последователно разлага, отсенява дадена своя мисъл, постепенно проникайки в предмета, който изследва, докато естествено стигне до неговата сърцевина, до траен извод за него. Ярък пример в това отношение е статията „За някои принципи и недоразумения“, особено там, където почва разборът на пиесата, режисурата и актьорското изпълнение в спектакъла „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Критическото анализиране съвсем не обезцветява неговата естетическа мисъл, а напротив — разкрива едва забележими оттенъци. И всеки преход към нов оттенък, към друго мисловно звено е ново доказателство за естетическата му концепция. Авторът до такава степен е изчерпателно аналитичен в критиката, че ви се струва невъзможно друго, различно мнение върху дадения театрален факт. И в същото време чувствувате как напират още многобройни мисли на автора, неизречени поради липса на място.

Статиите на Л. Тенев не звучат еднотонно, въпреки подчертаната аналитичност на творческия маниер на театралния критик. Те са обагрени от въображението му, от трептенията на личното му естетическо чувство. Защото в края на краищата

акто за твореца, така и за изследователя а художественото творчество важи според нас мисълта на Станиславски: „Да разбираш изкуството, значи да го чувствуваш. . .“ За да се убедим в това, достатъчно е да прочетем например този пасаж от рецензията на Тенев за спектакъла „Отело“ на съветския театър „Моссовет“: „Улица във Венеция. Една от онези улици, където се чувствува мраморното величие на дворците, прекрасните паметници на ренесансовата архитектура. Сред тази бяла чистота и строга внушителност на ренесансовата колонада Яго домъква Родриго. Те идват от другата част на града. Може би димът на кладата, където са изгорили вече някои учен-хуманист за магьосничество, е опарил очите им и в тях сякаш блестят сълзи. Те са дошли тук от някоя задимена кръчма, минали са през криви и мръсни улици, където леко поклащани от вятъра са се люлеели телата на обесените, и сигурно са се спънали в трупа на някой нещастник, в миг виждайки как се отдалечава силуетът на убиеца, който е отмъстил на своя враг за коварството или поруганата си чест, и са стигнали сред спокойното величие на тази улица пред богатия дом на Брабанцио“.

В оценките си авторът на сборника започва обикновено от литературния анализ на творбата, но не спира дотук. Това е неговата изходна база, от която той преминава към анализа на режисурата и актьорската игра, за да изтъкне доколко са успели да пресъздадат тази творба на сцената. А в анализа на режисурата и актьорската игра той не се спира само върху литературното, идейно-психологическото тълкуване на образите и съдържанието на пиесата (с което нерядко се задоволяват театралните критики). Тенев пристъпва към анализа на зримата режисура и актьорска игра, към зримото изпълнение на замисъла. Затова от неговите рецензии узнаваме не само крайните резултати на представлението, но добиваме представа за неговата зрелищност, неволно се опитваме да конструираме външния му облик, отделни сцени и ситуации. Точно това се мъчите да направите, когато четете следния пасаж от рецензията за „Егор Буличов“: „Устремеността на събитията, вътрешната напрегнатост, разобличителната стихия не са намерили достатъчно наситена външна изразност. . . Преди всичко конструктивното разрешение на сцената не е удачно. Умъртвяването на предната половина на сцената, поставяне развитието на действието високо, в твърде тясно пространство, всичко това отдалечава действието от зрителите и изисква излишно напрежение от страна на публиката за неговото възприемане. . . Конструкцията на самата сцена налага един статичен, лишен от разнообразие и неизразителен мизансцен. Опитът да се даде известна живописна симетричност на мизансцена с пъстрите фигури на жените, които свалят палтата си, застанали от двете страни пред масата, не допринася нищо за намиране на вярната обществена характеристика и разобличителен акцент на тази основна група в пиесата.“ А когато четете „Шекспир — наш съвременник“, рецензия за спектакъла „Отело“ на Моссовет, вие заедно със зрителя се наслаждавате не само от обяснения, но и от нарисувания, оживелия в описанието на критика образ на Отело, въплътен от Мордвинов. Да се спрем само на един монолог: „Жестоките думи на Брабанцио, който обвинява Отело в магьосничество, събуждат щастливеца от неговия сън. С отривисто движение той закрива със златния кръст на своя меч щастливото си лице. Този меч, с който той е воювал за Венеция, за нейните ценности, за свободата на човека, за изкуството и науката на Ренесанса. Но това е само миг и Отело-Мордвинов е наново спокоен, той започва своя монолог. И като подтекст на първата половина на монолога е „Спомнете си миналото“. Отело-Мордвинов действува със слово, с движение, говори прямо на Брабанцио, на Дожа, на сенаторите. Говори с онази енергия на своята деятелна и добълестна натура, която бележи целия му живот. И сякаш соленият вкус на бурните вълни, дъхът на далечните земи, чудното разнообразие на природата, опитът и знанието, неговите лични изпитания, тревоги и борби, блясъкът на мечовете, радостта от победите нахлуват в залата на сената. Спомнете си. . . онова, което сте забравили, величието на подвига, на жертвите в името на утвърждаването на човека и неговото светло бъдеще, вие, потънали в дребни грижи и користни сметки знатни сенатори, собственици на злато, причинители на човешки страдания. Протест звучи в думите на Отело-Мордвинов, и ето той споменава името на Дездемона и в неговия глас прозвучава такава топлота и нежност! Усмивка на блаженство и дълбока радост оживява лицето му. И в тази усмивка има и спокойна увереност, и щастие, и благородство, и вяра. Неговият тон е станал друг. Топлота и поетичност сгряват всеки стих, всяко слово“.

След години точно такива театрални критики ще помогнат на бъдещите творци и изследователи на театралната ни история, не само да разберат каква е била в миналото идейно-естетическата трактовка на дадена художествена творба или представление, но и да видят конкретния художествен образ на миналия спектакъл, на миналот товрческо лице на театъра.

Повечето от статиите в сборника са

написани по конкретен повод — нови пиеси, нови премиери, гостувания на чуждестранни театри. Но Тенев никога не се ограничава само с тълкуване на дадената постановка, на даденото изпълнение. Те сякаш са само поводът, за да стигне с голямо чувство на професионална отговорност до сериозни и принципни заключения за постиженията и слабостите на нашата театрална практика и премине след това към теоретическа постановка на важни, належащи за решение проблеми на театралното ни изкуство. От конкретната критика на образа на Жейна в „Усилни години“ от К. Зидаров той преминава към проблема за положителния герой в нашата социалистическа драматургия; от конкретната критика на актьорските изпълнения преминава към проблема за правдивите жизнени отношения на сцената; от конкретната критика на филма „Септемврийци“ той стига до проблема за мястото на човека, на индивидуалния образ в българските филми и в изкуството изобщо; от конкретната критика за псевдоноваторството в постановката на „Когато гръм удари“ той преминава към новите проблеми на театъра, свързани с въпросите на сценичното време и пространство, в които се осъществява театралното изкуство. В това отношение са особено характерни заключенията в повечето статии от сборника. За да обоснове например критическия си извод, че времето на сценичното действие за режисьора Мирски е по-скоро средство за внушаване на готовите сценични образи, отколкото възможност за постепенно и последователно разкриване на сценичния характер, Тенев прибягва до дълбока естетическа съпоставка между сценичен образ и драматически характер. „Сценичният образ — пише той — е резултат, той се очертава в своя завършен вид едва след последното действие и заживява в рефлективното съзнание на зрителя след спускането на завесата, докато драматическият характер е едно органическо развитие на сценичното лице и се създава и твори в сценичните събития и взаимоотношения. В този случай имаме процес на изграждане. От него се извлича резултатът, завършеният сценичен образ“. Теоретическата обоснованост на неговия анализ е тясно свързана с богата култура, със солидни знания за родното и чуждестранно изкуство и с вещото боравене с тези знания. Точно затова говорят далечните екскурзии на критика в историята на даден образ („Майка на своите деца“ от Афиногенов, постановка на режисьора Филипов); изчерпателната характеристика на дадена историческа епоха (Ранесанса в „Шекспир — наш съвременник“) и т. н. Широка е основата на неговата критика и оттук може би тая пълнота на естетическия му анализ.

Всичко това му дава възможност успешно да се прехвърля и върху терена на други близки на театъра изкуства, като киното и рецитаторското изкуство („Стилът на рецитатора и стилът на автора“, „Някои общи проблеми на киното и театъра“). И навсякъде, където прониква вещото критическо око на автора, той поставя висок прицел за художествени постижения. Когато Тенев отсейва строго, но компетентно, с доброжелателство хубавото от лошото на художествената продукция, която анализира, той изхожда от високите изисквания на нашата социалистическа съвременност, от великите цели на социалистическия естетически идеал. И затова, без да изпада в менторски тон и суха дидактика, той неотклонно, последователно, с голяма любов към изкуството критикува в повечето статии на сборника, които отразяват различни етапи от развитието на театъра у нас след Девети септември, най-често повтарящия се недостатък както в драматургията, така и в театралното изкуство, а именно — опростителския елементарен подход, примитивното пресъздаване на действителността, на драматическото произведение. Тенев е враг на принизеното, на жизнено анемичното, на делничното изкуство. Той ратува за изкуство, тясно свързано с живота, пропито с партийна страстност, отразяващо правдиво, с голям художествен замах цялото сложно жизнено многообразие, величавите перспективи пред нашето ново общество. Той ратува за изкуство на голямата вдъхновена мисъл: „Ние искаме — пише той — мисли обобщени, ярки мисли, мисли, които оценяват. . . Нам са нужни не само живи, но и умни герои“. („За някои въпроси на най-новата ни драматургия“).

Но високият мерник на неговата критика не го прави абсолютен в изискванията си. Като критик, който се отнася грижовно към развитието на родното изкуство, той умее да оцени положително всяко постижение, колкото и относително да е то. И оттук ще почнем нашата критика върху критиката. В желанието си да поощри Л. Тенев прибавя понякога повече от необходимото плюсове към някоя относителна сполука и после, когато преминава към критическата й оценка, се получава едно несъответствие между утвърждението и отрицанието. Такова ни е впечатлението от анализа на пиесата „Щастие“ от О. Василев, „Моята тайна“ от П. Вежинов и др. Освен това в някои статии, писани в последно време и преди всичко статията „За някои въпроси на най-новата ни драматургия“ се забелязва известна сухота на езика, даже употреба на шаблонни изрази, повторения. Чувствува се някъде,

особено в тая статия, известна емоционална и интелектуална равност или по-точно някакво ограничаване полета на мисълта.

Но най-големият ни упрек е свързан с творческия капацитет на критика. Възможностите, които показва Тенев в областта на театрално-естетическата мисъл, не съответствуват на неговата творческа продукция. Повечето статии в сборника са свързани, както казахме, с конкретни събития в културния ни и по-специално в театралния ни живот. Основният материал в сборника са рецензии за спектакли. Наистина, ние казахме, че той умее от конкретния анализ по повод да стигне до големи обобщения, до проблема. Това прави жива връзката между теорията и практиката. И все пак това не е най-активната и плодоносна изява в областта на театрознанието. Все пак, колкото и да намаляваме степента, това е позиция на р е г и с т р а т о р на естетическите явления. Теорията, за да се развива, изисква обстойно изследване, разработка на самостоятелни и значителни проблеми. Това изисква и състоянието на нашата театрална естетика, нашето време. Данните, които има, и качествата, които Тенев проявява в този сборник, говорят, че той не само може, но е и длъжен да дава по-обособена и по-обилна теоретическа продукция. Ролята на инициатор, а не на регистратор, му подхожда повече.

Теоретическата активност на такива критици като Тенев безспорно ще обогати театралната естетическа мисъл на социалистическия реализъм, ще помага по-действено на творчеството на режисьори и актьори, ще помага по-резултатно и за развитието, за шлифовката на художественото чувство на зрителя. А това всъщност е една от най-благородните задачи на естетиката. Защото естетическото чувство е неделимо от нравственото, защото по неостарелите думи на Белински (който посочва естетическото чувство в основата на доброто) цивилизацията, народното богатство, техниката ще се развият, но „ще има ли нравственост — ето къде е въпросът! Ще бъдем и дърводелци, и шлосери, и фабриканти, но ще бъдем ли хора — ето къде е въпросът!“

Нека да създаваме такава естетика, която да помага на нашето социалистическо изкуство, да ни прави хора, нови хора на новото общество — обществото на комунизма.

СВОБОДА БЪЧВАРОВА

☆

МИСЛИ ПО ПОВОД НА ЕДИН РОМАН

(ЗА „САМОСТОЯТЕЛНИ ХОРА“ НА ХАЛДОР ЛАКСНЕС)

Има преводни книги, които бързо се забравят. Има и такива, които остават в нашето съзнание, създават пред нас нови светове и трайно ни завладяват. Тези бележки ще се опитат да обяснят едно обаяние, тъй свежо и тъй хубаво, тъй силно и тъй светло — обаянието на Халдор Лакснес, големия исландски писател, създателя на „Самостоятелни хора“.

През 1902 г. в Рейкявик се ражда едно момче. То проявява големи дарби и дълги години се блъска в каменните стени на много философии и вери, докато излезе един ден на широкото поле — с лице към мрачното северно море и исландската пустош. Преди това момчето е обиколило много страни, зяпало е със страхопочитание многовековните паметници на цивилизацията, отричало е непроходимо изостаналата си родина, за да се върне един ден и открие знаменития скалд Егил Скалагримсон, за да се влюби в саги и предания, за да види суровото лице на грубите житейски истини и изпита божествената жажда да ги превърне в изкуство. Момчето вече е станало мъж, в чужбина е обикнало родината си, защото я е видяло в истинските ѝ размери и величина. И мъжът може да каже с твърд, уверен глас:

„Народът спеше в планините, населени с приказни същества и елфи, и на тази девствена земя, където всяка долина напомня за нашата история, всяка пустош е символ на най-съкровените ни чувства, ние днес живеем като че ли отново родени деца на природата, надарени с искреност, които говорят на божествен език, а над нас се разтвая утринното небе, в което горят предсказания и знамения. . . В най-отдалечените места живее непоколебим стремеж към духовно развитие. В сегашното поколение няма чувство на задоволство, този чумен бацил на глупостта и застоя. Всичко се намира в брожение. Хората искат по-дълбок, по-богат духовен живот. Във всяко младо исландско сърце живее радостно предчувствие и очакване на нещо велико и чудесно.“

Халдор Лакснес е видял колко далеч стои големият буржоазен поет Ейнар Бенедиктсон от съвременния живот, почувствувал е неизмеримата разлика между старите естетики и естетиката на живота. Това е време, в което захарта става вехта

на социалната пътека, йорето и кроната — герои на всекидневието, социологията и политиката разбутват картонените стени на поетическата кула, а икономическата криза от 1929—33 г. изхвърля в морето милиони тонове исландски херинги и заедно с тях и всички стари успокоителни теории, проповедите и псалмите в Армията на спасението. Падат овчите маски на спекулантите-вълци, скрити зад уставите на потребителните кооперации. Вярата в Христос пълни ушите, но не и сърцата, тъй както миризмите на агнешкото печено от господарската къща не пълнят стомаха на бедния. Нови думи са проникнали от юг и от изток, отначало смешни и чудати, а след това по-правдиви и правдиви — за пръв път в исландската история тези думи наричат нещата с истинските им имена.

За пръв път от времето на Златния тринадесети век исландската литература прескача мистиката, но не с героичния патос и стоманената неизменност на човешката съдба от времето на родовите саги, а с оръжието на новата красота, на новите идеали, които търсят във всяко човешко същество елфа. Кумирите са свалени на земята, но не стъпкани и поругани, а наименувани и реабилитирани чрез ново рождение.

Халдор Лакснес създаде един нов елф — Бияртур от Лятната пристан. И ако в Съветския Съюз майсторът от Вешенская показа революцията в една огромна страна и създаде поезия от женската подмишница и конската попона, то неговият събрат от северната страна роди чрез овчаря Бияртур един нов пасторал, който сложи кръст на традиционната идилия и фалшивите въздишки от красотите на селския живот, изнамери неподозираната красота на безрадостния живот и страданието. Бияртур от Лятната пристан — това е хиперболизиран, сгъстен израз на един идеал, за който исландският народ се бори повече от хиляда години и все още не може да го осъществи напълно — самостоятелността. Едва ли ще се намери в световната литература по-целенасочен и по-определен герой, който да премине през толкова нещастия, да изгуби двете си жени и четирите деца, да работи дванадесет години, за да добие право на арендувана земя и след като още толкова години е работил като животно да я изплати, да пропадне и пак да започне наново. Бияртур изгубва Лятната пристан и отива на ново стопанство в Урдарсел, но ние знаем, че след като пропадне и там, скоро ще запретне ръкави.

Каква опасност за залитане по хлъзгавата стълба на евтиния социологизъм! Каква опасност за филантропични романтизирани въздишки по бедността! Каква опасност за мистифициране на съдбата чрез така богато наторената с предания и легенди исландска почва!... Но нищо подобно! Лакснес изгражда композицията на своя роман чрез антитезата на едно народно предание за вещицата Гунвер, помощница на дявола Колумкили, съчетано с простия, хронологичен сюжет на Бияртуровия живот в Лятната пристан. Дали романът „Самостоятелни хора“ е напълно реалистично произведение? — ще запитат някои. Не е ли прибързано обявяването на Лакснес за социалистически реалист? — ще запитат други.

Любопитно е, че един автор от капиталистическа страна дава изход на своите герои в комунистическата борба, след като е разбил илюзиите им за единоборство със стария свят успоредно с разгромяването на едно народно поверие. Дълбокият, искрен реализъм на Лакснес няма да задоволи много фотографи, северните традиции към одухотворяване на природата ще смутят някои ортодоксални атеисти и едноплоскостни естети. Лакснес напълно доказва старата истина, че голямо произведение се създава само на базата на голямата искреност, големия талант и голямата идея, а условностите на литературната специфика са позволени на оня, който може да ги използува докрай, като сам наложи границите на мярката.

Твърде умело писателят борави с преданията и легендите, с епоса и поверията, с псалмите и религиозните желони, забити от векове върху снагата на Исландия. Лакснес не ги изтръгва с безотговорна ръка, той не се подиграва, не разобличава като публицист сложната и противоречива национална психология, формирана сред бедност и простотия. Неговите герои са суеверни, религиозни, той ги оставя да бъдат такива и чрез съдбата им разкрива истината за сляпата, остаряла вяра в спасителя, за магичната сила на нереалните същества и магьосниците, а атеистите му са груби, още по-противоречиви, защото те не са намерили оправдание на нещата в научното материалистическо разбиране. Те са прости хора, свикнали да разчитат само на себе си. Бияртур вярва само в себе си и в природата, той изпитва нежност към слабия човешки род при вида на малката Бьорт или пред един живот, започнал под корема на кучето Титла, който впоследствие ще стане „цветето на неговия живот“. Бияртур вярва на своя идеал за самостоятелност и е готов да принесе в жертва всичко, дори собствените си деца. Но голямото майсторство на Лакснес не му е позволило да изсуши в един догмат красивия идеал на Бияртур. Той минава през сблъсъка си с големите сили на капиталистическата стихия до прозрения и това, че техните плодове не остават за него е съвсем справедливо и естествено — плодовете на

прозренията на едни поколения трябва да ползуват новите поколения, защото старите са вече на края на своя път. Приемствеността на идеалите е една от пътеките, по която се движи човешкият прогрес.

Ако Бияртур стига в своя живот до идеала за единичната самостоятелност на човешката личност в пустошта на капиталистическата социална уредба, то неговият син Гвендур, който не заминава за Америка, ще продължи търсенето заедно със стачкуващите работници от Вик, в борба за една друга самостоятелност. Защото дори титаничната решимост на Бияртур да завоюва самостоятелност не може да му попречи да разбере, че той сам може да победи много вещици като Гунвер и Колумкили, но в единоборството си с капиталистическия строй никога няма да излезе победител. В тоя смисъл и контрапунктовата задача на преданието за вещицата Гунвер Лакснес е изпълнил с голяма вещина.

Много планове се разкриват зад заглавието на романа „Самостоятелни хора“. Ако Лакснес се задоволеше да прави социални дисекции на своето време, щеше да остане един скучен натрапник на мнения за несъвършенството на капитализма. Но той се нарежда в редицата на големите световни майстори именно заради това, че запълва всички свободни валенции на читателската душа — и валенциите на познанието, и на науката, и на красотата, и на любовта, и на смъртта и живота. Той разширява възможностите на литературата за разкриване на човешките чувства, засяга незасягани от нея глъбини на човешката психика.

Много западни автори дължат многотиражната си слава на сексуално изградени романи, евтини коментарии и доказателства на фройдовите постулати, на съчинени истории върху хомосексуализма и сексуалните извращения. Спомнете си глава тридесет и втора, наречена „за света“, където Лакснес описва как Бияртур и Ауста Соулиля отиват във Вик и пренощуват заедно в кръчмата сред пияните мъже. С изключителна чистота Лакснес е нарисувал безмълвното влечение на събуждащото се момиче към мъжа, станал олицетворение на силата, мъжеството, на всичко прекрасно и сурово, сигурно и красиво в тоя свят. И ако писателят никъде повече не задълбочава изясняването на този психологически мотив, ние горим през цялото време на действието заедно с неговите герои от искрата на едно потиснато, но велико чувство, което осмисля суровия и див исландски овчар, за да го превърне от скалд на самостоятелността в поет на една невъзможна, но съществуваща любов. Да си спомним трите строфи, продиктувани от Бияртур на сина му Гвендур, с поръката да ги каже на изгонената Ауста:

Обхвана не една страна
пожар чудовищен — война.
Там хора гинат всеки час,
ала за тях не жаля аз.
Друг бой е някога кипял.
За него песен бих изпял.
Избухнал той за цвят един
от синьото небе по-син.
С цветеца, от беда сломен,
умря стихът ми вдъхновен.
Сълзи в очите ми блестят.
Къде си ти, прекрасен цвят?

Тези стихове, изтръгнати от дълбочината на една душа, са съчинени в мъглявите, дрезгави утрини, когато Бияртур рине на овцете. Защото той е поет и то привърженик на стиховете с предни и вътрешни рими, в противовес на другия прочут скалд в околията — Ейнар от Ундирхлид, който предпочита стихове с прости рими и погребално значение.

Любовта на Бияртур не се налага при четенето на романа с цялата си сила. Тя остава у читателя като ехо на могъщ, абсурден акорд, който сме чули, но не можем да повярваме. Тази любов започва своя истински живот след като затворим последната страница и се опитаме да видим Бияртур със спуснати клепки, защото Лакснес никъде не ни е нарисувал неговото лице. И наред със силата на чертите, с коравата облицовка на този непроницаем човек, ние виждаме един поглед, пълен с тъга, с оная проста, човешка тъга по неосъщественото, която ражда най-върховни прозрения, която ни кара да вярваме в безсмъртието на щастието след най-големи разочарования.

Какво е щастието за Бияртур от Лятната пристан? Нима само икономическата независимост, която в него стига до фетишизиране? Нима самостоятелността, преклонението пред овцете и стопанството, пред купите с мокро сено, от които Бияртур обича да пада в локвата, за да се събуди след кратката обедна почивка. Нима студената къща, свърталище на ветровете в пустошта, детската представа за щастието на бедния селянин. . . Неуяснени външно, но дълбоко доказани вътрешно са другите представи на Бияртур за смисъла на неговата борба. Немислим е животът без любов, без нежност към мило, любимо създание, а силните, истинските мъже имат много повече нежност от другите. Никога, освен в тежките минути на самота и във финала на романа, Бияртур не признава истинския смисъл на своята борба. Той даже черни Ауста, отрича всякакво отношение към нея точно тогава, когато е най-много наранен от нейното нещастие.

Шари Бияртур из пустошта, прегъва гръб над пусталата земя, спи като овца, а на овцата дава всичките си грижи, плува в смъртноледените води на реката Йегул, възседнал дивия елен и бавно изминава своя път на душевно развитие, за което така възторжено се изказва Лакснес в цитираните в началото на статията думи. Самостоятелността е станала средство, а не цел. Съвсем човешкото проясняване на собствените стимули не е натрапено от писателя, а очертано доста сложно, на места много противоречиво. Но яснотата не е като дъжд, за да падне от небето. Нея търси Бияртур, когато се бори с кмета от Утиредсмири, когато вярва на Тулиниус Йенсен и се разорява, дори когато романът е свършил. Няма да има друг роман, но Бияртур не е умрял. Напротив, едва сега той започва своя истински живот. Той работи в новото стопанство в Урдарсел и скоро ще погребе Ауста. Ще погребе и старата като библия Халбера и ще чака радост от Гвендур, тръгнал с работниците от Вик. Но и да научи някой ден за смъртта на Гвендур, Бияртур няма да се отчае, а ще гледа небето до последния си миг с открити, обнадеждени очи, защото в него ще вижда не ореолната недостъпност на бога, а хилядолетната история на човешкия род.

Та нали Лакснес ни представи един хиперболизиран образ, сгъстен, удивителен по своята последователност. Може би тази хипербола е нужна, за да може Бияртур да се раздаде на всички читатели по света, да стигне за всички. Нали всичко Бияртуровско е като камък, — чупи се, но не се топи. Защото тогава в съзнанията на читателите излиза един многолик Бияртур, със съвсем човешка съдба, със съвсем човешки нещастия и радости? Или това е магията на изкуството — да преувеличи, да деформира нормалните измерения на нещата, на хората, на явленията, за да ги изпълни с повече значимост, за да предизвика в сърцата на читателите и узакони нови усещания, подозирани, но не изпитани до тогава. И нали затова големите герои на всесветската литература и до сега са живи, макар че са хранили не едно поколение с познания, любов и омраза, с идеали и отрицания, за да можем да се радваме на тяхната трайност.

Мнозина хора уеднаквяват понятието жизнена правда с фактите на живота. Лакснес, както големите прозаици, още веднъж показва силата на правдата на изкуството, нова по качество, нова по смисъл. В неповторимите глави от втората част на романа той вае образи, одухотворява предмети, състояния, раздвижва нераздвижената, заспала вечен сън исландска пустош. Като вълшебник той оживява в изгнилия коптор тигани и черпаци, изглозгани овчи кости и рога. В очите и ръцете, в богатото въображение на малкия Нони писателят е намерил средство да представи чрез художествена условност хиляди непознати, неподозирани светове, където всичко е приказно. Навявящите скука и болезнена тъга, нищо не значещи предмети са превърнати от безсмислени факти на живота в приказни образи на изкуството. Най-земните неща стават още по-земни, но и необятно привлекателни. Изчезнала е логиката. Ражда се нова логика, родена от могъщото перо на вълшебника.

Неотдавна, на една микрофонна дискусия, осем млади френски романисти, почти неизвестни вън от Франция, обявиха програмата на един нов психологизъм, който не бивало да има нищо общо с класическия психологизъм, „който се базирал върху анализа на чувствата и характерите“. По-малко обяснения, да се очистят романите от пейзажа. Не бива да се отнасяме само с ирония към тези възгласи. Новаторството е било мечта на много автори, но е било факт само при тези, които не са мислили за него. Споменатите френски романисти би трябвало да прочетат Лакснес и да свалят ученическите си шапки пред майсторското съчетание на романтичното и приказното — традиция на северните литератури, и констативно-безпристрастното, въведено в двадесетия век от пет-шест големи североамерикански писатели. Лакснес заслужава специално изследване от авторитетни стилисти и познавачи на проблемите на съвременната литература, но за съжаление това не се прави. Не е Нобеловата награда единственото мерило за големината на писателя, макар че Лакснес стана неин лауреат за 1955 година. Не е мерило и рекламната критика, а онова, което авторът буди у милионите читател. И все пак съвсем неоправдано вече две години от излизането на двете негови книги на български език, в нашия литературен печат цари пълно мълчание.

За нас Лакснес е проблем на съвременната литература. Той не е единственият проблем, нито единственият майстор, но неговите произведения вълнуват не само читателите, а и творците, вълнуват с голямата мощ на неговия талант, със силата на неговите идеи, с прекрасната, безупречна художествена форма. В неговата книга „Самостоятелни хора“ той показва мащаба за възможностите на съвременния писател. Голямата свобода в тълкуването на човешките прояви, многоплановото разгръщане на човешката душа е осъществено при него по един нов, съвсем самобитен начин. Да покаже богатството на човешката душа — независимо от това дали тя расте под пухените завивки на цивилизованото детство или се оформя и проявява в колибата на исландския селянин, където

дневната светлина е рядък гост през амбразурата на една стенна дупка — това е искал Лакснес и го е постигнал напълно.

Какво създаде неговият реализъм от образа на Бияртур? Една социолигична единица, навела упорито врат в единоборство с обществените условия! Да, това е основната тъкан на този конкретен герой, а над тази тъкан са изплетени общочовешките страсти, националната конкретност, историческият символ. Лакснес излиза от рамките на конкретно-историческото в своя герой и го прави символ на Исландия, характерологичен фокус на една нация, на едно съсловие. Над тях тържествува общочовешкото величие на този нов Дон Кихот, на този нов Йов. Бияртур посреща нещастията не като правединя Йов, с божествено примирение и нечовешка издържливост, той не носи безплътната духовност на испанския хидалго в борбата му за завоюване на доброто. Той е рицар на овцевъдството, роб на най-глупавото от всички домашни животни, той е фанатик на една идея — самостоятелността, толкова неосъществима, колкото възмездието на Йов от религията. Бияртур е достатъчно земен, за да го превъзнасяме, но ние не можем да се спрем да не потърсим края на неговия ръст в отправения към висините на общочовешкото символ.

Лакснес наистина е баща на Бияртур. Истински, справедлив баща, който може да осъжда и прощава. Такъв е и неговият син, простият овчар от Исландия. Като баща той стои сред овчето стадо и сред човешкото стадо в тоя знаменит роман. Той е баща и едновременно син на овцете и на хората, на галерията от живи, незабравими образи. Те се редуват пред нас съвсем индивидуални, съвсем особени, а си приличат, тъй както си приличат децата на един голям, надарен човек. Лакснес ги е оживил с многообразието на техните съдби, с дълбокото разбиране на тяхната душевност. Старата Халбера може да бъде плод на чудати анализи. Само малкият Нони може да даде съдържание на един незабравим роман. Епизодично явяващата се Фрида с нейния тайнствен бог Исуспетрус задълбава мислите ни в едни направления, където Бияртур дори не ни е насочил. Загадъчната Ауста, учителят от Фьорд, галерията исландски овчари, Тоурдур от Нидуркот, кметът Йоун от Мири, пасторът Гудмундур и кой ли не още... герои, които потискат със своята грубост и удивляват със своето неподозирано душевно богатство. Лакснес не е трамбовал пътеката на читателя. Ние минаваме по нея и не знаем дали да ругаем калта или да въздишаме пред удивителната красота около нея. Ние не можем да харесваме един герой и да забравим другите, нито да станем съдии на техните постъпки. Обратно, тези герои ни обръщат наопъки, за да открием в себе си много бройни качества и недостатъци, за да се почувствуваме горди или принизени, т. е. човеци.

Има писатели, които дължат славата си на сюжета, на умението си да плетат изгарящи читателското любопитство мрежи, да ги разплитат постепенно и откриват казусите на живота, ситуациите, в повечето случаи изразяващи необичайно или кондензирано ежедневие. Лакснес гради сюжета си просто, спокойно, без ефекти в ситуациите и даже читателят свиква с мисълта, че нищо особено не може да се случи. Когато хората умират в романа, читателят не сантименталничи, той е поразен от жестоката поезия на смъртта, но чувствата отстъпват на едно ново, мисловно чувство, когато човек се търси в мащаба на голямо преживяване. Фактът е станал като мравка дребен, той изчезва, както изчезва камбаната след като сме я ударили. Остава звукът, мощен, преобразяващ, наситил света с гъсти, всепобеждаващи вълни... Нима не сме чели истории за прелъстявания на млади момичета, за разоряването на овчари и дребни земеделци!...

Чели сме. Но тази няма да забравим, защото зад привидната обикновеност на сюжета Халдор Лакснес е открил много неизследвани светове, създал е неповторим художествен живот. Авторът е нарекъл романа си „героична сага". И наистина, романът „Самостоятелни хора", историята на Бияртур от Лятната пристан е едно продължение на знаменитите исландски саги за Егил и Нял, сага на двадесетия век, опровержение и утвърждаване на миналото, но не в тясно историческия смисъл, а в смисъла на човешката вечност, сага на бъдещето.

ВАСИЛ ПОПОВ

☆

ПО ПОВОД КРИТИКАТА НА ЛЕОНИД ЕРИХОНОВ

В статията си „Христо Ботев в руската критика и в преводи на руски език" („Литерат. мисъл", бр. 1, 1960 г.) Л. Ерихонов, като прави бегъл преглед на моите работи, посветени на Христо Ботев, спира вниманието на читателя само на едно обстоятелство. А именно — Л. Воробьов, който в работите си от 1950—1953 г. толкова ярост-

но се бори против стремежа да се представи Ботев като прудонист и бакунист, през 1957—59 г. без всякакви видими причини изменя становището си и сега представя великия революционер-демократ като последовател на анархизма. От това следва изводът за „печалната еволюция във възгледите на изследователя“, т. е. за безпринципната смяна на неговите позиции.

Ако Леонид Ерихонов беше изходил от обективните данни или ако не беше проявил недоглеждане, от тази бележка не би имало нужда. Но, за съжаление, Ерихонов изопачава фактите.

В уводната статия към „Избранные произведения болгарских революционеров-демократов“ (Москва, 1959) аз пиша: „Възгледите на Ботев съдържат определени противоречия, известна неустойчивост. Той плаща дан на анархизма, склонен е да мисли, че целта оправдава всякакви средства. Но признаването на **необходимостта** от държавно устройство на бъдещото социалистическо общество рязко отделя Ботев от анархистите от типа на Прудон и Бакунин“ (стр. 50—51). Тук се поддържа следното: Ботев **не е бил последовател** на Прудон и Бакунин, той само е **изпитал известно влияние** от анархизма. Там, където Л. Ерихонов вижда противоречие в становището, в действителност няма никакво противоречие. То е създадено изкуствено от Ерихонов, вземащ като доказателство за непоследователността на Л. Воробьов някои цитати от работите му, откъснати от истинския контекст. Например от горепосочения цитат Л. Ерихонов посочва само три думи: „отдава дан на анархизма“ умишлено пропускайки рязкото противопоставяне възгледите на Ботев срещу тези на анархистите.

Никога и никъде не съм твърдял, че Ботев не е изпитвал никакво влияние от страна на анархизма. Но главният отпор в полемическата част на работите си за Ботев от 1950—53 г. аз отправям към становището на изследователите, които представят социално-политическите възгледи на Ботев във вид на конгломерат, на разнородна смесица от възгледи на западноевропейски и руски мислители от различни направления. Аз исках да покажа, че такъв подход пречи да се направи научна оценка на възгледите на Ботев, като отражение на специфичната обстановка на национално-освободителното и социално движение в България през 60—70-те години на XIX век. Аз особено настоявах на това, че в основата на идейната приемственост на Ботев лежат възгледите на руските революционни демократи и не случайно, а по силата на сходството на социално-икономическата и политическата обстановка в България и Русия по онова време.

Понастоящем може да се смята, че възгледът, според който Ботев е представен като последовател на Бакунин и Прудон е вече отпаднал и следователно, настъпил е момент по-дълбоко да се оценят възгледите на Ботев в цялата им противоречивост. А това означава в случая, че трябва да се определят истинските граници на анархистичните влияния, а такива без съмнение има. За да можем да се убедим в това, достатъчно е макар и бегло да се спрем на Ботевата публицистика. Почва за възприемане на някои страни от анархистичното учение е неизбежността и остротата на стихийните моменти в селското движение, лишено от класа-хегемон, както това стана в България през 60—70-те години на XIX век. От друга страна, условията на национално-освободителната борба, когато се издигна изискването за създаване на самостоятелна национална държава, направиха невъзможно разпространяването и усвояването в България на антидържавните концепции на анархистите.

Ето защо анархистичните концепции за държавата импонираха Ботев само в тази си част, където става дума за разрушаването на експлоататорската държава.

Останаха в миналото „методите на критика“, които само търсят отделни пропуски и недоглеждания (в дадения случай дори и те липсват), а не оценяването на положителния принос в науката, направен посредством издаването на един или друг труд. Л. Ерихонов като че ли не забелязва този поврат. Става дума не за Л. Воробьов, а за това, че в резултат на работата на два научни колектива бяха издадени (за пръв път на руски език) много публицистични статии на Ботев. В статията на Л. Ерихонов, посветена специално на преводите на Ботев на руски език, където тенденциозно се цитира всичко споменато за Ботев в руската литература, почти всички преводи на негови произведения от различни години, за това издание не се споменава нито дума. Защо?

За споменатата статия на Л. Ерихонов е характерен стремежът да се очистят възгледите на Ботев от онези моменти, които противоречат на собствената оценка на Л. Ерихонов. Това може да доведе до превръщането на живия, кипящ, противоречив образ на Ботев в икона.

Л. ВОРОБЬОВ

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ
МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов

Ръководството, сътрудниците и служителите на Института за литература при БАН посрещат с голяма скръб смъртта на

академик
НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

С името на Николай Лилиев са свързани няколко области на нашата национална култура и литература, в които покойният безшумно и апостолски работи десетилетия наред.

Елин от големите наши поети, Лилиев вгради своето име в пантеона на видните майстори на българския стих. Въпреки символизма, под неговото човечно, благородно и изтънчено перо прозвънаха песни на красотата и хуманността. В тях българският език разкри своето музикално и звуково вълшебство, а стихът ни стана по-гъвкав, по-изящен и по-сигурен инструмент за изразяване на тънки душевни състояния.

Академик Лилиев има специални заслуги за основаването на Института за литература при БАН. Той бе един от първите негови организатори и години наред вземаше най-дейно участие в работата на Института със своите обширни литературни познания и езикова култура.

Смъртта завари поета като драматург на Софийския народен театър, където се разгърна неговото голямо преводаческо изкуство. Овладял до съвършенство няколко европейски езика, Лилиев даде редица блестящи преводи на именити произведения на класическата и съвременната драматургия. Благодарение на неговото тънко художествено чувство чуждите произведения зазвучаха на родната ни сцена с цялото свое богатство. В неговите статии и изказвания по въпросите на художествения превод се съдържаха много точни и тънки наблюдения. До последните дни той не напусна поста си като драматург, наведен над текста на нови пиеси или напътствуващ с компетентното си слово младите драматурзи.

В лицето на Николай Лилиев Институтът за литература губи един от най-вещите си сътрудници по историята на новата българска литература, който винаги с голяма човешка отзивчивост предаваше своите знания и опит на по-младите поколения литературни работници.

От Института за литература