ЛИТЕРАТУРНА МИСЛА

6

ГОДИНА ПЕТА 1961 ДЕКЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. V

КН. 6

1961

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Христо Дудевски — За някои образи на комуниста в съвременния ни роман 3

Васил Колевски — Из историята на работническия литературен фронт в България 30

Кръстьо Горанов — Някои аспекти на художествения образ 55

Розалия Ликова — Емануил Попдимитров 80

100 години от смъртта на братя Миладинови

Кръстьо Генов — Фолклорното дело на братя Миладинови в развитието на българската литература 99

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ

Л. В. Воробьов — Особености на Каравеловите естетически възгледи 114

ПРЕГЛЕД

Любен Георгиев — Безсмъртна песен 125

Пенчо Данчев — Поет, за когото се спори 133

* * * — Съдържание на V годишнина на „Литературна мисъл“ — 1961 г. 139

СОДЕРЖАНИЕ

Христо Дудевски — О некоторых образах коммуниста в современном романе 3
Васил Колевски — Из истории Рабочего литературного фронта в Болгарии 30
Крыстьо Горанов — О некоторых аспектах художественного образа 55
Розалия Ликова — Эммануил Попдимитров 80

100-летие со дня смерти братьев Миладиновых

Крыстьо Генов — Фольклорное дело братьев Миладиновых в развитии болгарской литературы 99

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

Л. В. Воробьев — Об эстетических взглядах Любена Каравелова 114

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Любен Георгиев — Бессмертная песня 125
Пенчо Данчев — Поэт, о котором спорят 133
* * * — Содержание пятой годовщины журнала „Литературная мысль" — 1961 г. 139

SOMMAIRE

Christo Doudevski — De certaines images du communiste dans le roman bulgare contemporain 3
Vassil Kolevski — A travers l'histoire du front littéraire ouvrier en Bulgarie 30
Krestiou Goranov — Quelques aspects de l'image artistique 55
Rosalie Licova — Emmanuel Popdimitrov 80

100 ans de la mort des frères Miladinov

Krestiou Ghénov — L'oeuvre folklorique des frères Miladinov dans le développement des lettres bulgares 99

COMMUNICATIONS SCIFNTIFIQES

L. V. Vorobiov — Sur certaines particularités des conceptions esthétiques de L. Karavélov 114

REVUE

Lioubène Ghéorgiev — Une chanson immortelle 125
Pentcho Dantchev — Un poète discuté 133
* * * — Sommaire de la V-ème année de la Revue "Litèratourna missel" — 1961 139

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 110/117 — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 1049 Формат 71/100/16 Дадена за печат на 10. XII. 1961
Тираж — 4000 Печатни коли — 8·75

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

☆

ХРИСТО ДУДЕВСКИ

ЗА НЯКОИ ОБРАЗИ НА КОМУНИСТА В СЪВРЕМЕННИЯ НИ РОМАН

В претворяване образа на комуниста у нас съществува дълга и богата традиция от миналото: в поезията — Д. И. Полянов, Хр. Смирненски, Н. Вапцаров и поетите от 30-те години; в прозата — пак Смирненски, Кр. Велков, Г. Караславов и др. Новите хора — нови по своето обществено съзнание, по духовния си облик — се формираха в годините на велики битки на народа ни срещу капитализма и фашизма. И за да се разбере типът човек — типът на революционер, активен исторически деец — литературата естествено се обръща към образа на комуниста.

Защо става така? Защото комунистът е не само политически значим образ, а и носител на новото в нашето съвремие изобщо. Нещо повече — непосредствено до него върви съзнателният гражданин, който още няма партиен билет, но комуто е близко делото на комунистическата партия. Днес на читатели и писатели е ясно, че всеки по-съдържателен, художествено по-убедителен образ на комуниста винаги има „покритие“ в самата социалистическа действителност. И той винаги се връща при нея, действителността, за да ѝ служи, но вече естетически оценен. Това е едно от главните предимства на съвременната социалистическо-реалистическа литература.

Досега в статии и изказвания е правен опит, къде по-бегъл, къде по-задълбочен, да бъде изяснен теоретически и главно във връзка с практиката проблемът за комуниста в литературата. Например той беше дискутиран по време на националния преглед на съвременната българска драма през 1959 г. А през 1960 г. Съюзът на писателите организира тридневна теоретическа конференция на тема „Образът на комуниста в литературата“.

Целта на тази статия е да се спре на някои неразгледани въпроси и по-специално на отделни литературни творби. Ограничаването на темата крие някои неудобства, а може би и опасности. Но то съдържа и някои предимства: ще задържим вниманието си върху д н е ш н и я д ен, върху съвременните проблеми.

*

Борбата, която народът ни води десетилетия наред срещу капитализма и фашизма, създаде нови национални герои — едни паднаха жертва в борбата, други дожиеяха победата и станаха строители на социализма. Периодът на антифашистката въоръжена съпротива (1941—1944), по думите на Георги Димитров, е герсичен период, който постави на изпитание нашата партия и целия народ. „Периодът на съпротивителното движение — пише всждът и учителят на българския народ — ще остане

записан със златни букви в историята на нашата партия и нашия народ, които заслужено могат да се гордеят с десетките хиляди героични партизани и партизанки и техните помагачи, които партията съумя да организира и вдигне на въоръжена борба против немските окупатори и българските фашисти."

За тия героични години разказват романите: „По стръмнините" (1948) на Харалан Русев, „Тютюн" (1951) на Димитър Димов, „На живот и смърт" (1953) на Димитър Ангелов, „Краят на Делиите" (1954) на Емил Манов и много други. Комунистите в тия произведения действуват като предани войници на комунистическата партия; те са проникнати от безпределна обич към родината, ясно съзнават и отстояват интернационалния характер на борбата. За да покаже не само правдиво, реалистично вярно, но и естетически сполучливо етапите на тази борба и нейните истински двигатели — комунистите — нашият нов писател не можеше да остане просто при „материала"; той трябваше да погледне изобщо на живота новаторски. Дълбоките промени в бита и душевността на народа, участието на широки слоеве от населението в смъкването на противонародния режим, вътрешното съдържание на епохата можеше да изобрази само писател, въоръжен с идеите за историческата правда на партията.

Романът „По стръмнините" остава един от първите опити да се възсъздаде със средствата на белетристиката високата обществена и политическа напрегнатост на борбата, щурмът на народните маси, вдигнати от партията против озверелия монархофашизъм. На стремителния характер на действието съответствува бърза смяна на картините: в планината, на село, в града. Всяка нова „обстановка" разкрива пред читателя нови участници в борбата. Но оная сила, която доминира, която ръководи, е партията. Борбата се разгръща на широк фронт, увлича низините, разбужда нови слоеве от народа. Като съчувственици, ятаци и дейци на съпротивата се въвличат селяни, работници, служащи, учители, народни интелигенти. Сред тях отчасти се налага фигурата на Васил Руменов — истински димитровец, минал суровите битки на партията срещу левосектантството. За него няма по-висша цел от изпълнението на дълга пред народа. Именно в сливането на личното с общественото Васил Руменов изявява най-добрите страни на характера си. И ако беше повече индивидуализиран като личност (в новото издание е постигнато доста, но все още то е недостатъчно!), ако езикът на героя беше свободен от известна скованост и литературщина, Васил Руменов можеше да бъде поставен между сполучливите образи на комуниста в литературата ни. Може би по тази причина образът на баба Иванка — истинска съвременна баба Тонка — оставя много по-ярко впечатление у читателя. Сякаш нея авторът лично познава, чувствува я близко до сърцето си и рисува портретните й черти с повече бои.

Тук неволно идва на ум романът „Съдбоносна есен" (1949) на Арманд Барух, издаден почти едновременно с „По стръмнините". Романът на Барух е също с недостатъци. Маниерността изсушава интересните авторови хрумвания, напрегнати положения остават немотивирани. И при новото издание на „Съдбоносна есен" героите се „губят" в общата мозаичност на книгата. Незадоволително са обрисувани комунистите в романа. На тях най-често авторът предоставя ролята на илюстратори на едни или други сами по себе си и интересни и политически правилни мисли и положения. Тъкмо затова в „Съдбоносна есен" комунистите не се възприемат като художествени характери, като литературни типове. . .

Знаем, че главните идейни позиции на писателя-реалист се проявяват преди всичко чрез системата от образи. Художественият образ е мястото, дето си дават последна и решителна среща методът и светогледът на твореца. Ето защо стремежът да се разкрие същината на даден образ — в случая на комуниста в съвременния ни роман — означава в определена степен да се навлезе в идейно-естетическия свят на писателя, да се видят изворите му, неговото виждане, светоусещане и литературен вкус. Когато говорим за комуниста в литературата ни, трябва да се знае, че той като всеки нов деец и творец на народната история, носи най-хубавите страни на националния ни характер. И в този смисъл трябва да бъде показан като типичен характер, в типични обстоятелства. Т. е. авторът не бива да напуска националната основа на образа, той трябва да отсее случайното и преходното и да пресъздаде характера в цялата му жизнена непосредност и мащабност.

Но само това ли е нужно? Днес писатели и читатели са съгласни с мнението, че образът на комуниста преди всичко е въплъщение на образа на народа, на най-висшите му политически, духовни и нравствени добродетели. Но от това съвсем не следва изводът, че образът на комуниста носи белега на „изключителност“, както се струваше на някои. Наистина, самото „битие“ го издига в положението на „водеща“ личност — той носи на плещите си историческото призвание да увлича и направлява дейността на „масите“ в социалистическото преустройство на обществото. Заедно с това той е реална, земна личност. Неговите черти са винаги исторически конкретни и определени. Или по-точно: образът на комуниста в литературата не е натрапен „отвън“, а произтича от самата същност на ония исторически промени, които се извършиха и извършват в живота на народа.

Като четем романите „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ на Димитър Димов, в съзнанието ни се налага мисълта, че този автор сякаш е „чужд“ на българската литературна традиция, неговата писателска дарба спокойно и сигурно борави с небългарски „материал“, претворява го в силни, пълнокръвни и запомнящи се образи и картини. Интересни в този смисъл са живите и ярки образи, нарисувани в „Осъдени души“. Те живят в съзнанието ни, вълнуват ни, както могат да вълнуват творенията на голям майстор на психологическия роман. И, ако не е българското име на писателя, което прочитаме върху заглавната корица, бихме допуснали, че „Осъдени души“ е творба на значителен западен автор. За щастие, това е само външно, повърхностно впечатление. Романът „Тютюн“ доказа, че Димитър Димов има много по-широко „амплоа“. Интересът на писателя към силни характери, към задълбочен психологически рисунък на образите, осветени вече от новите идеи на времето, тук получава друга, по-пълна и качествено нова национална изява.

Но „връзката“ между „Осъдени души“ и „Тютюн“ е очевидна — същият стремеж към трагедийно изображение, към изграждане на вътрешно противоречиви типове. Фани Хорн и Ирина имат близки съдби: покорени от силата на страстта, те погиват в безсмислието на своите малки, лични амбиции. Но в „Тютюн“ Димов въвежда и образа на комуниста, на новия исторически деец — съзнателен и целенасочен рушител на старите нравствени и политически норми, борец за ново общество, за нов морал. Такъв е той в неговия роман.

„Тютюн“ има две редакции (1951, 1953). Известно е какви обстоятелства породиха втората редакция. Това, което тук ни интересува, е,

че в подобреното и допълнено издание на романа е въведен нов образ — на комунистката Лила, дъщеря на Шишко. Доразвити и художествено обогатени са и образите на Варвара, Шишко, Лукан, Блаже, Динко, Павел и Мичкин. В новата си редакция композицията на „Тютюн" се оказва много по-обемна и отчасти по-стройна. Сега ярката реалистична картина на експлоатацията в тютюневите складове, стачните борби на улицата, нелегалната дейност на ремсисти и комунисти израстват пред читателя. И този успех на произведението не дойде случайно. Той е резултат на усилията на автора в усвояване на идеята за партийния характер на социалистическата литература. Само така можем да си обясним релефното, естетически овладяното пресъздаване на епичния размах на борбата срещу капитализма и фашизма, с нейните типични страни и с участието в нея на герои като Лила, Варвара, Спасуна, Шишко, Динко, Павел, Мичкин.

Както при изграждане характерите на отрицателните герои — Ирина, Борис Морев, Костов и фон Гайер, така и в работата си върху положителните образи Димов очевидно се е ръководил от правилото да не показва „само добри" или „само лоши" люде, защото литературата не е учебническа христоматия — неин дълг е да възсъздава лицата и събитията в цялата им вътрешна противоречивост, жизнена определеност и историческа конкретност. Всъщност това именно значи вярност на традициите, завещани от най-добрите и най-популярните произведения в литературата ни.

Да се спрем на образа на Лила. Дъщеря на септемврието Шишко, тя гледа и оценява всичко през призмата на класовия антагонизъм в обществото. Авторът сякаш съзнателно се отказва да ни интригува със самоцелни моменти в поведението на героинята. Изключена в седми клас на гимназията заради участие в марксистко-ленински кръжоци, Лила постепенно и изцяло се отдава на освободителната борба на пролетариата. И това не прави образа сив и монотонен. Стремителният поток на живота, идейните борби в партията, откритите политически акции спомагат за изграждането на Лилиния характер. Лила притежава своя женска хубост. Но онова, с което се откроява най-вече, са високите й партийни добродетели, мъдростта й на комунист-конспиратор. За нея Димов пише: „Тя познаваше и всички напрежения на партийната работа: и безкрайните разпити в учителската стая около марксистко-ленинските кръжоци; и тревогата от издайничеството на пръснатите позиви през нощта; и студените трепки при явки с нелегални другари; и ужаса от мъченията, които надвисваха над нея при партиен провал.

Тя познаваше и цялата подлост на света, срещу който се бореше и който мразеше до дъното на душата си; и безуспешните опити на фирмите да подкупят баща й; и наивният начин на един старшия да я направи провокаторка и своя любовница; и безмерната алчност на господарите; и глупостта и продажничеството на слугите им."

Свидетели сме на сложна борба, на мъчителни размисли, на радост и страдание, които Лила понася като отговорен партиен работник, комуто се е паднала участта да утвърждава димитровския курс в партията, след историческия VII конгрес на Коминтерна през 1935 г. Драмата се усилва от отношенията на Лила с Павел Морев, с който трябва да се раздели, заради различие във възгледите по главната линия на ЦК. Понякога на Лила е непоносимо тежко. Спомнете си с какви черни мисли тя се пробужда в ранното утро през деня на стачката. С

един проникновен анализ Лила разкрива пред себе си минали грешки и увлечения на старото партийно ръководство. Тя се самобичува; боли я, че на практика, вместо да пази единството на партийните редове, е работила срещу него, сама е станала маша в ръцете на група сектанти. И мислите извират от детски чистата ѝ душа, израз са на нейния неподкупен характер. От друга страна, като дъщеря на работник и комунист, Лила не познава обичайните сътресения на безпочвения интелигент. Нейната здрава кръв внася спокойствие и равновесие в ума ѝ. Един сполучливо намерен детайл е достатъчен да „свърже“ сложните преживявания на Лила със светлата природна картина: „Червените лъчи на слънцето, които проникваха в стачката, станаха оранжеви, после бели. Утрото разливаше потоци от злато и синева. Славеят от върбите край реката бе престанал да пее, но вместо него на двора жизнерадостно чуруликаха врабци. Лила усети внезапно просветление. Угризенията ѝ останаха, но тъгата и болката намаляха. От пепелта на миналото в душата ѝ се раждаше ново и светло решение. Нейното място сега бе на улицата, при стачкуващите работници, под ударите на стражарските палки, бичове и приклади! Само да не я убиеха през този ден! Само да не я осакатяха и направеха негоден за партийна работа инвалид!. . . Тя искаше това не от малодушие, а от порива да тръгне с удвоена енергия из новия път, освободена от сектантството, отърсена от колебания, съмнения и чувството за несигурност, с които я притискаше досегашният курс.“

Нарочно се спирам на този момент, тъй като писателят проявява склонност към вътрешен монолог като средство за по-съдържателна и раздвижена портретна характеристика. Димитър Димов умее много добре да си служи с този белетристичен похват. Чувството му на художник го води към това. Някои наши критици обаче, като не вземат винаги под внимание тази „черта“ в неговия белетристичен „почерк“, лесно идват до заключението, че в „Тютюн“ образите на комунисти били претворени еднолинейно, схематично; нямали богатата „биография“ на отрицателните герои. Между едните и другите наистина има разлика и тя следва да се търси в тяхната позиция. За нея, разликата, трябва да се пише, тя трябва да се изследва. Но да не се вижда онова, което сближава образите, е неправилно. А между Ирина и Лила действително има много общи черти. Например пътищата и „съдбите“ на двете жени понякога сложно се пресичат, даже се сливат, когато логиката на развитието на техните характери клони към това.

Ирина посещава като лекарка ранената и минала вече в нелегалност Лила. И онова, което пронизва съзнанието и на двете, е мисълта за доверието към човека. Интересен е начинът, по който авторът развива тази т е м а: Ирина и Лила се виждат в непривична среда — на село, в нелегална квартира. Много събития са изтекли от дните на тяхното съученичество в гимназията, затова се срещат като „чужди“, представителки на два коренно противоположни идейни и социални лагера. В началото разговорът е муден. На уж неволно прозвучалия въпрос на Лила, дали ще я предаде на полицията, Ирина също „неволно“ припомня, че и преди години е укривала тайната за марксистко-ленинските кръжоци. Това признание сякаш стопява нахлулото недоверие у Лила. Тя изповядва: „Случиха се страшни неща!“ Ирина веднага се съгласява: „Аз също преживях страшни неща. . . И затова дойдох да ти помогна сега.“

Страданието се оказва най-близката струна, която затрептява в душите им. Но всяка от тях влага различен смисъл в преживяното. Прогонена и ранена, Лила не мисли за личното си спасение, защото е подвластна на друга, по-голяма мисъл: тя е убила човек, бедняк като нея, който само поради невежество и глад е служил на господарите; Лила не може да забрави окървавеното лице на убития, зарито в праха на улицата. Тя не иска да знае за професията му — това вече няма значение — убит е бил ч о в е к.

Но Лила мисли и друго. Тя допуска, че Ирина не е окончателно „загубена“, че може да бъде спасена и, отвърнала се от обществото на Борис Морев и фон Гайер, ще бъде друга. За подобна възможност свидетелствува сегашното ѝ поведение. Така, убедена във възможността да помогне на един човек, тя продължава прекъснатия диалог: „. . .аз искам да видиш живота и затова ти говоря така. . . Не желая да ми помогнеш, ако не видиш истината, че капиталистите убиват, за да увеличават неспирно печалбите си, а ние — за да освободим живота!. . . Опитай се да разбереш комунистите, Ирина!. . . За работниците това е много лесно, но за тебе е трудно!. . . Ние искаме твърдо и непреклонно да премахнем експлоатацията. . . Ние искаме това в името на човека и на достойнството му, но веднага започват да ни убиват. . . И тогава почваме да убиваме и ние, настъпва безмилостна борба, раздвижват се безбройните вериги от причини и следствия, ражда се кипежът, всред който наивното мислене на ситите и спокойните превръща следствията в причини. . . Господарите и слугите им съчиняват легендата за нашата жестокост, в която кротките душици като тебе почват да вярват безусловно. . . Погледнете ме, Ирина!. . . Наистина ли съм страшна?

— Да!. . . — каза Ирина. — Ти си наистина страшна. . . Сега разбирам защо дори учителите се бояха от тебе.

— Те се бояха от истината в думите ми.“

За Лила Ирина е още „кротка овчица“, за която не е късно да се завърне при народа. Каква търпимост у професионален революционер! Каква прозорливост в истината за отделния човек, обхванат от мръсните пипала на капиталистическата хидра!. . . От своята гледна точка за живота и борбата Лила се въздига до равнището на цялото онова поколение от комунисти-революционери, което мъжествено преодоля сектантството. В процеса на революционните схватки с врага, изобразени по внушителен начин в романа „Тютюн“, се формират здрави, непреклонни, ярки характери на комунисти-ленинци, разцъфтява тяхната индивидуалност, проявява се човешкото им достойнство.

В живота на всеки човек се наблюдават такива моменти, когато чертите на неговата личност се открояват най-пълно, в най-чиста форма. Задачата на писателя-художник е да открие тия решаващи моменти и да ги запечата в образ. На тоя принцип Димов подчинява своето майсторство.

Лила не просто вярва в освободителното дело на работническата класа, а активно, целеустремено и неотстъпно се бори за това дело. В тази борба тя намира смисъла и щастието на своя млад и неживян живот. Освобождението от игото на капитала Лила не може да си представи иначе, освен като освобождение от унизителното правило: „човек за човека е вълк“. Затова, като защищава собственото си достойнство, тя брани човешкото достойнство и на Ирина. Така горкиевската тема за човека и вярата в силата на човека прозвучава в романа „Тютюн“, ма-

кар Димов сравнително малко да се е учил от Горки. Чрез образа на Лила авторът показва, че истинската революционност е неотделима от истинския хуманизъм, от човешката красота и не случайно в края на романа Димов сякаш нарочно контрастира пълния провал в света на ситите човекомразци, който окръжаваше Ирина (сцената с нейната физическа смърт) с пролетната картина на майския ден, когато възхитеният от разгрома на фашизма комунист генерал Павел Морев съзерцава духовния образ на Лила, който се отдалечава в прозирната синева, мамейки към нови подвизи. Образът на Лила постепенно прераства в символ на победата, символ на идващото. Авторът е твърде точен в рисунъка си: „. . .Майският ден продължаваше да сияе над цъфналите гори и поля В съзнанието на Павел изпъкна акварелният, жизнерадостен образ на Лила, в който се съединяваха любовта и партизанската епопея на сините планини. И тогава му се стори, че блясъкът на майския ден се преливаше в гълъбовото сияние на очите на Лила."

За да се уточни характеристиката на Лила, би могло да се проследи развитието на нейния физически портрет; например как се мени цветът на очите ѝ. При срещата на ранената Лила с Ирина в дома на Динко, очите ѝ са „метално-синкави". А ето я при срещата с Павел Морев в балкана, сред партизаните: „Тя приличаше на ярко планинско цвете, цъфнало всред дивите и горчиво-сладостни благоухания на чемерика и хвойна, на папрат и борова смола. Юношеската слабост, малокръвието, следите на никотиновото отравяне от работата в склада бяха изчезнали. В заоблените форми на тялото ѝ прозираше сила и гъвкавост на пантера. . . Върху бакърения фон на лицето с и в о-с и н к а в и т е ѝ о ч и (к. а.) изпъкваха с меко, гълъбово сияние. В тях имаше някаква поразяваща бистрота, някакво спокойно съзнание за нравствено превъзходство, но и някаква игривост, която напомняше далечно кокетство на жените от другия свят, ала бе много по-силна от него поради своята естественост. Гърдите ѝ бяха кръстосани от ремъка на автомата и лента с патрони. И всичко това даваше вълнуващия образ на жена, зад която всеки ден вървеше смъртта."

Може би тук е нарисуван „идеалният" образ на българска партизанка. Мнозина паднаха със себеотрицанието на смелите, на безумно храбрите. Нерядко на девойката и жената в антифашистката съпротива и партизанското движение се възлагаха най-отговорни задачи. И мисълта, че девойката, жената със своите „слаби" сили се е включила в борбата, че рамо до рамо с мъжа тя понася всички жертви и тежки изпитни естествено повишава авторовия патос.

И все пак, Димов не успява докрай в задачата си. Лила не се възприема от читателя с оная непосредност на естетическото преживяване, с която му действуваха Фани Хорн или Ирина. Наистина, Лила е внимателна и обична дъщеря, има нежна и чувствителна душа, като жена знае цената на своята хубост и не робува на празно кокетство; себе си и другите съди строго, ала справедливо; отношенията си с хората изгражда на принципна основа, към врага е безкомпромисна. И въпреки тия сами по себе си „положителни" страни на характера ѝ, тя не се налага като цялостен образ в романа. Ирина е образ, бликнал направо от сърцето на писателя, той излъчва вътрешна топлота, интимност. Лила е някакси по-суха. Някои черти на характера ѝ не идват от живота. В нейно лице сякаш Димов пресъздава собствената си представа за комуниста от 30-те години. Не бива да се изпуска дългият идеен и творчески път, който писа-

телят трябваше да измине, за да се доближи „отвътре“ до люде от типа на Лила.

Към Лилиното поколение следва да бъдат отнесени още Варвара и Динко. Те нямат опита на участниците в Септемврийското въстание през 1923 г., малко знаят за левосектантите. Варвара и Динко живеят повече с романтиката на своята младост, обичат безпределно страната на победилия социализъм и с цялата горещина на своите чисти души се стремят към революцията. Някои от тях се отказват от личния си живот само и само да бъдат достойни да влязат между първите в решителния бой с капитализма и фашизма. Уж тихи, съсредоточени в себе си, те показват високи морални качества и умират като герои. И към подвига отиват без поза. Сякаш те мълвят думите на поета:

Борбата е безмилостно жестока.
Борбата, както казват, е епична.
Аз паднах. Друг ще ме смени и. . . толкоз.
Какво тук значи някаква си личност!

Динко и Варвара са „от многото“. Очевидно някаква предварителна представа за интелигента-комунист води автора към еднолинейно разкриване образите на тези прекрасни антифашисти. Като че ли комунистическият идеал „изчерпва“ образа, изчезва многоликостта на живота. Почувствувал тая схематичност в образите, писателят бърза да ги „развие“ като личности, които страдат от вътрешно раздвоение, от мъката по несподелена любов: Варвара обича Динко, Динко — Ирина. Ето го старият „триъгълник“ на водевилни конфликти! За щастие, този „триъгълник“ е само подсказан в романа, отделено му е нищожно място.

Не може да се каже, че образите на комунистите от по-възрастното поколение нямат самостоятелен живот в романа. Макар и щрихово нарисувани, Спасуна, Шишко, Лукан, Блаже, Павел и Мичкин се помнят от читателя. Димов намира за всеки образ такава „подробност“, която го прави зрим. Всеки, който е чел „Тютюн“, не може да забрави мъжествената Спасуна. И каква работничка и майка е тя! Читателят я обиква и запомня с нейната „мъжка“ безцеремонност към полицията по време на стачката. У нея има нещо първично, здраво, борческо. И смъртта на Спасуна е героична!. . .

Със своя изразителност се налагат образите на Шишко, Динко и Мичкин — особено в картината на сражението при гарата. Съвременната ни белетристика не познава друга по-живописно нарисувана бойна сцена. С рядко майсторство писателят показва многоликата маса от партизани, техният юначен дух и политическа съзнателност. Сражението при гарата е висока точка не само в сюжетното развитие на романа, но и в разгъването на характерите.

Връзката между сюжет и герои писателят развива с голямо умение. Напрежението непрекъснато расте, героите проявяват все нови и нови, неподозирани черти. И в най-върховния момент те жертвуват най-скъпото — живота си, за да сразят врага. Тук именно образът на септемврието Шишко получава огромен идеен заряд. И гибелта му се възприема като жертва за бъдещето. Умирайки, той вижда зарите на изгряващата свобода: „Настъпиха последните мигове на живота. И тогава на Шишко се стори, че партията му казваше: „Браво, старче, ти удържа!. . . Ти удържа както в тесняшките дни, когато нещата не ти бяха ясни, но ходеше по митингите и загуби окото си. . . Ти удържа както през дните на голямата

стачка, когато тютюневите господари разиграваха стачния комитет и се опитваха да те подкупят, а след безуспешния опит да направят това, полицията те смаза от бой. . . Ти удържа както в годините на своя нелегален и партизански живот, когато в часове на смъртна опасност, на глад и ледени нощи пак не падаше духом. . . И сега, в последното сражение, ти пак удържа. . . Качествата на хората са различни. Това, което притежава един, липсва у друг. Но ти даваше, каквото можеше, и понеже го даваше от сърце, партията ти благодари. А сега внимавай в последните мигове, старче!...“

Както се вижда, героят не говори от името на народа — защото самият той е от народа. Тук е „тайната“, силата му приживе и на безсмъртието след смъртта. Именно в образа на Шишко Димов постига онова, което не сполучва при Лила — комунистическата идейност е дадена на фона на всекидневния живот, тя се вплита в семейния бит на героя и във всичките му обществени прояви. Авторът ни запознава със своя герой още в началото на романа, разкрива ни благородните черти на неговия характер, дава ни възможност на няколко пъти да оценим съзнателността му като работник от нов тип. Тъкмо чрез Шишко Димов показва умението си, от една страна, да намери характерните белези на епохата, да улови нейните основни тенденции, да разбере освободителния ѝ патос, а от друга — да предаде тоя патос чрез индивидуалното изображение на едно лице, чрез проследяване на промените в психиката му. По тоя начин образът на Шишко изпъква особено живо — във фабриката, в къщи, на улични демонстрации, в балкана като командир на партизански отред. Ето защо поведението на Шишко се превръща в нравствена норма, пример за подражание от тези, които го следват, за читателите днес в свободното от експлоатация общество.

Масов героизъм, революционен устрем, политическа непоквареност и чистота на огромното мнозинство от народа наблюдаваме изобразени и в романа „На живот и смърт“ от Димитър Ангелов. Разбира се, „Тютюн“ на Димитър Димов и „На живот и смърт“ от Димитър Ангелов не могат да се сравняват по яркостта на изображение на различните социални групи, нито по релефното изграждане на образите. Двамата автори са твърде различни по възможности и предпочитания. Докато в романа „Тютюн“, условно казано, комунистите не заемат централно място — макар Лила и Шишко да са едни от главните фигури — в „На живот и смърт“ от Димитър Ангелов им е дадена преднина. Комунистите тук движат изцяло сюжета. Може би това се дължи на обстоятелството, че Димитър Ангелов върви пряко след събитията, които се опитва да претворява. Постигната е синтетична картина на антифашистката съпротива, романът се чете с внимание, въпреки твърде опростения публицистичен стил.

Авторът рисува с познаване цялата гнилост на монорхофашистката власт, историческата безпочвеност и антинародност на българската буржоазия в лицето на висшите военни, министри и цяла тайфа от полицейски чиновници. Рухват „идеалите“ на „велика“ България, немските завоеватели и техните български слуги стъпка по стъпка губят под себе си опора и затова оставят подире си само гробища и пепелища. Нищо човешко няма у полицейския началник Ангел Саваков, чийто физически и духовен „портрет“ народът сполучливо обобщава в прозвището „Кучеглавия“. Смешен и жалък е „народният“ представител Славян Дойков със своя либерализъм и с проповедта за класово сътрудничество, отблъс-

ква фабрикантът Замфир Попов, който с „благите“ си думи понякога успява да притъпи политическата зоркост у работниците.

И срещу цялата тази шайка от хищници, убийци и провокатори се възправят организираните от Българската комунистическа партия работници, селяни и трудови интелигенти. В главните си сюжетни възли романът следва хода на историческите събития. Експозицията започва с 22 юни 1941 г. — датата на нахлуването на хитлерофашистките армии в мирната съветска земя, ЦК на партията отправя обръщение към целия български народ да се вдигне на свещена война срещу хитлеристите и техните български агенти. Пролетта на 1942 г. се пристъпва към изграждане комитетите на Отечествения фронт и към разгръщане на съпротивителното и партизанското движение. Разгромът на германците при Волгоград през януари-февруари 1943 г. е начало на мощен подем в партизанските отреди и части, в саботажническите групи. На 26 август 1944 г. ЦК призовава да се пристъпи към незабавно събаряне чрез въоръжено въстание на фашисткото регентство и правителството на Багрянов и да се образува правителството на Отечествения фронт.

Доста опростено посочвам етапите в историческия живот на народа и в сюжета на романа. Но така по-очевидна става неговата идейна и историческа канава. С какви черти преди всичко се налагат образите на комунистите, които Димитър Ангелов рисува?

Вече отбелязах, че във фокуса на авторския замисъл стоят личните и историческите съдби на комунистите — на Сами Меворах, Матю Христов, Росица (Росинка) Енева, Атанас Щерев, майстор Томан, Илич, Лазар Ковачев, Радой Ваклинов, Панко Виденов, Голям Борован и др. Към освободителната борба, която те водят, постепенно и съзнателно се присъединява доктор Евгени Милев — всъщност главен герой на романа. Следейки перипетиите на тяхната подривна, конспираторска и партизанска дейност, действието стремително мени мястото си: то протича ту в града, ту в балкана, ту в селото, ту в полицията или болницата. По тоя начин композицията на романа непрекъснато се разширява. Особено сполучливо са разкрити малките, лични драми.

Силата на героите комунисти се заключава не само в това, че изразяват народните интереси, но главно в това, че народът ги разбира и поддържа навсякъде. Такова например е „символното“ значение на смъртта на стария овчар дядо Божин Апостолов, който умира пребит от полицаите, без да пророни дума за укритите от него парашутисти. Изобщо през цялото повествование авторът многократно подчертава органическата връзка между борците за народна свобода и широките народни слоеве. Тази връзка се проявява по различни, понякога дори неосъзнати форми. Така, след като Евгени Милев, ръководен от отвлечен, интелигентски хуманизъм и идея за надкласова позиция, оказва бърза медицинска помощ на ранения парашутист, изпада в особено състояние. За него авторът пише: „Евгени беше далеч от всяко подозрение, че Сами или Христинка могат да бъдат комунисти и да се занимават с конспиративна дейност. За близо две десетилетия пропагандата на буржоазно-реакционните правителства беше превърнала думата „комунистически конспиратор“ в страшилище за политически невежите и лековерни хора. Евгени Милев, макар да съзнаваше, че гия твърдения са толкова истинни, колкото твърденията на някогашните български чорбаджии, че Ботев и Левски са нехранимайковци, все пак не можеше да се освободи от натрапената му представа, че конспираторите-комунисти са някакви по-необикновени

хора: с мрачни лица, безразсъдно фанатични и под дрехите си винаги носят револвери и бомби.“

С подобна „представа“ за комунистите живее героят на Димитър Ангелов. И ако все пак прегръща комунистическия идеал, за това има важни субективни и обективни причини. Субективните причини се крият в страстното му увлечение по Росинка, а обективните — в срещите му с народа. Спомнете си сцената в съда, на която Евгени Милев е неволен свидетел. Подсъдимият каруцар и в лапите на фашисткия съд не се поколебава да повтори думите си, казани преди в нетрезво състояние: „Долу Хитлер, да живее Русия!“

„— Хайде, кажи — обърна се председателят към каруцаря. Защо не си извикал обратното?

— Какво да кажа? — повдига рамене подсъдимият. — Това ми дошло на ума, тома съм извикал. А че аз си обичам Русия, обичам си я. Тя ни е освободила, една кръв сме. . .“

За тия прави думи „нарушителят“ получава по ЗЗД присъда на три и половина години затвор и да заплати 16 хиляди лева глоба. При това, цялата сцена идейно и естетически е противопоставена на следващата, когато „пламенният политик“, „честната социалистическа душа“ Спиро Андреев бива оправдан, след като публично признава политическото си безгръбначие.

Тия и други „факти“, внесени умело в романа, потвърждават мисълта на Сами Меворах за комунистическия идеал като най-големият, най-прекрасният идеал на човечеството. Все повече борци отдават живота си за освобождението от хитлеристката чума. Те стават носители на най-добри човешки качества. На тази „еволюция“ се оказва подвластен и „непригодният“ за политическо мислене и действие доктор Евгени Милев. Дори ако приемем, че той идва до комунистическия идеал чрез любовта си към Росинка, неговият път сочи развоя на милиони интелигенти, поклонници на различни „изми“, които във водовъртежа на събитията се преориентират. И, когато Евгени Милев на себе си повтаря „Мила, скъпа!. . . Ти си прекрасна, прекрасна!. . .“, отправяйки тези думи към Росинка, читателят разбира, че понятието за прекрасното се слива с представата му за комуниста борец и патриот.

Евгени Милев като човек изминава дълъг път на етични и идейни колебания, преди да разбере великата правда на работническата класа. Затова с право може да бъде изтъкнат като динамичен образ в романа. Авторът го рисува в действие, в състояние на непрекъснати промени. Ако в началото Евгени Милев мечтае за тихо пристанище и научна кариера или проявява склонност към отвлечен хуманизъм, по-късно у него се пробужда политическото мислене и съзнанието за граждански дълг. Ето защо отиването му при партизаните не е случайно, а бележи началото на нов път в живота му. В този смисъл логиката на развитието на героя съвпада с развоя на обществено-политическата действителност. Именно при партизаните Евгени Милев прозира високия смисъл и богатото съдържание на идващите дни. Сега и да загине, смъртта не е страшна. В разгара на сражението с полицаите него го обжегва мисълта за саможертвата в името на победата. „Честит съм — мисли Евгени Милев, — че поне ще умра в сражение, че не умрях в зимника на полицейското управление“.

Като рисува образа на Евгени Милев в развитие, в борба със старото, авторът осветява важната мисия на работническата класа за освобождаване душите на отделни хора от буржоазни наслоения и предразсъдъци.

Евгени Милев носи в себе си много от чертите на честния буржоазен интелигент, но не това е основното. Преди да извърши прелома, да замени абстрактния хуманизъм с реализма на революционера-комунист, той трябва да води упорита борба — чрез практиката си на лекар и в отношението си към враговете на народа — Саваков и др. Скритите „пружини“ на този прелом авторът не успява да разкрие пълно, с различни, добре намерени жест, мимика, мисъл. А тук е от значение да се покаже с помощта на словото оная особена нагласа на съзнанието, която постепенно обгръща героя. Димитър Ангелов обаче се „стъписва“ пред психологическото проникване в образа на Евгени Милев; макар да очертава вярно контурите му, той не продължава да нанася нови, очертаващи героя портретни черти.

След комунистите тръгва и Голям Борован. Неграмотен, овчар, влюбен в комисаря Илич, той без мъдрувания, без поза и афектации върви по права линия. Задачите, които му се възлагат да върши, не ги смята нито за гордост, нито за „изключение“, а за нещо естествено, всмукано в цялото му битие. Неговото поведение е плод на социалната му и психологическа обусловеност. Голям Борован по своему вижда бъдещата правда, но тая правда и за него се слива с общочовешката истина.

Сред другите герои комунисти се открояват образите на Атанас Щерев, Матю Христов, Майстор Томан и главно Росинка. В тяхното поведение проличава, че сред революционното работничество, сред жестоко експлоатираното селячество и трудовата интелигенция расте от ден на ден страстен стремеж към знание и социализъм; че сред работниците и селяните се издигат истински съзнателни борци, които независимо от назадничавостта на селския бит и отъпяващата работа на фабриката намират в себе си сили и воля да се учат и учат. Наистина, често пъти на тези образи недостига „лична“ характеристика. Например Росинка, замислена като най-ярка, най-типична представителка на оная верига от народни интелигенти, принесли младост и живот за победата на комунистическия идеал, авторът я прави твърде „праволинейна“ като художествен образ. Ето как я характеризира: „Дъщеря на работническо семейство, останала от малка кръгло сираче, Росинка Енева беше израсла при една своя леля, шивачка на парче. С много несгоди и лишения, като през всичкото това време помагаше на леля си за собствената си издръжка, тя беше успяла да завърши педагогическото училище в града и преди две години бе назначена учителка в селцето Мала Калина“.

По-далече от тази характеристика на образа Димитър Ангелов не отива — менят се събития, героите се оказват в нови взаимоотношения. Росинка обаче не води писателя към нови литературни достижения. И тъкмо това обеднява художествената сила на образа.

Л. Н. Толстой пише, че душата на художника прозира през душата на всеки герой. Значителността на тази мисъл е очевидна. Притежаващ ценни идейни качества, Ангелов в сравнение с Димов е по-слаб като художник.

Често, като четем творбите на Емил Манов, обхваща ни чувството, че героите му имат и други черти, но в рамките на произведението той ни разкрива само онова, което е важно за темата. Постепенно авторът ни позволява да усетим още нещо от духовната „атмосфера“ на героите. Такова впечатление оставят например мемоарите „Пленено ято“ (1947). Отделни лица и събития са показани с белетристичен замах, личи темпераментът на писателя. Езикът е точен, прост, емоционално напрегнат.

Накратко ще се спра на незавършената трилогия на Манов. От досега излезлите две книги — „Краят на Делиите“ и „Ден се ражда“ — се разбира, че трилогията е „разказ за съдбата на онова поколение антифашисти, което стигна до 9. IX. 1944 г. в разцвета на младостта си“. Това определение принадлежи на автора — то е в края на „Ден се ражда“. Той се интересува от съдбата на цели класи и групи в тяхното историческо развитие от 30-те години до днес. На фона на икономическото и нравственото разпадане на богатата фамилия от чифликчии и индустриалци Делийски авторът рисува развитието на класово-партийното съзнание у селяните, изграждането на здрава партийна група, която възглавява борбата на масите.

Няма да проследявам разпадането и гибелта на Делиите — доколкото ще засегна тоя въпрос, това ще бъде във връзка с характеристиката на образите на комунисти в двете книги. Ще отбележа само, че пропадането на Делиите не се диктува от някакъв биологичен закон, а както в „Делото на Артамонови“ на М. Горки зависи изключително от социалните закони — при съществени художествени различия, разбира се, между посоченото произведение и двете книги на Манов. Близост между „Краят на Делиите“ и „Делото на Артамонови“ откриваме например по линията на композицията, както и в начина на изграждане на отделните образи. Така младият Иля Артамонов има като свой „двойник“ у Манов Боян Делийски — истинска бяла врана в своята социална среда. Боян Делийски постепенно и здраво свързва живота си с комуниста Гергин Радинов. Нему са чужди даже собствените му братя Цанко (чифликчия и фабрикант) и Крум (царски офицер и главорез). Той твърде прилича на дядо си Никола. Като него е енергичен, самостоятелен, увлича се по онова, което крие сила, новост. В същото време Боян не познава страстта за земя, презира грубата сила и господарските навици. И това го сближава с Гергин Радинов.

Все пак авторът правилно постъпва, като отделя в романа малко страници на тоя герой — той стои встрани от замисъла му. Изкуствен, съчинен е образът на Стефана Пирева, държанка на Цанко Делийски, чието място в романа твърде напомня Уляна Баймакова в „Делото на Артамонови“.

Както се вижда, комунистите в „Краят на Делиите“ и „Ден се ражда“ са в центъра на авторовото повествование. Читателят подробно се запознава с миналото и настоящето на Стоил Радинов — някога „млад и силен мъж, секретар на партийната организация в селото, когото влажните окопи на македонския фронт и агитацията на тесните социалисти бяха научили на ум и разум“. След военнофашисткия преврат на 9 юни 1923 г. той е принуден да емигрира, едва след амнистията се завръща, но се свива „в черупката си“. Стоил Радинов е типичен представител на оная категория комунисти, които Георги Димитров в известната си реч „Историческото признание на БРП (к)“ характеризира с думите: „. . .някои от 1923 година, други по-късно не са били активни дейци на нашата партия, стоели са настрана, но са помагали според силите и възможностите си на партията в нейната дейност в градове, села, учреждения. Това са честни, предани, но не герои, неспособни да отидат в партизански отред, неготови да попаднат в затвора или в концентрационен лагер; те са стоели на страна, но искрено обичали партията и нейното дело и са се старали да помагат морално и материално, укривали са нелегални наши другари, помагали са на ранените бойци и т. н.“ (т. III, стр. 221).

Казаното от Георги Димитров почти напълно се покрива с литературното съдържание на образа на Стоил Радинов, авторът малко или почти нищо не е добавил от себе си. А задачата на писателя-художник, според думите на Белински, е „да извлича поезията на живота от прозата на живота и да разтърсва душите с вярното изобразяване на тоя живот“. Емил Манов не тръгва както трябва по тоя път. И читателят напразно търси по-голяма дълбочина в тоя иначе интересно замислен портрет на селски комунист.

Други са връзките с народа на сина на Стоил Радинов — Гергин. Комунистическите идеи, така да се каже, той поглъща още с майчиното си мляко. Като ученик „се възпитава идейно по Горкиевата „Майка“, възхищава се от героя в Лайпциг, изобщо диша свежия и оздравителен въздух на РМС. Биографиятя на Гергин Радинов е биография на хилядите ремсисти-герои, които възпита нашата партия. Зад делничното, масовото, авторът открива общото, типичното в образа на героя, като използува прости средства за описание. Ето: „От малък Гергин считаше себе си за комунист. В първи клас на прогимназията той вече мразеше чорбаджиите и поповете, знаеше наизуст няколко Ботеви стихотворения и доказваше на децата, че не съществува никакъв бог. . . Щом постъпи в гимназията, веднага влезе в марксистко-ленинските кръжоци. От политика не само живо се интересуваше, но се и биеше с легионерите и при думата фашизъм цял настръхваше“.

Нататък събитията следват естествен ход: полугладно студентстване, членство в БОНСС, акции и арести, заздравяване на ремсовата група в селото. А когато партията издига призива за разширяване и укрепване на партизанските отреди — Гергин е партизанин в балкана, после офицер, помощник-командир в Отечествената война, партиен работник в града и т. н. С една дума, редник на партията, чийто живот е разказан без ефекти, но очевидно със стремеж да се открие живата сърцевина на образа, да се открои неговото вътрешно богатство.

На места обаче Емил Манов прекалява с подобен род „обикновени“ описания. Сухо, схематично е нарисуван Гергин Радинов и в отношенията си към Людмила Делийска. Неговата въздържаност авторът иска да представи като проява на сектантщина у ремсиста от 30-те години, но за това не е намерил достатъчно убедителен художествен „език“. Защо Гергин отхвърля голямата и трайна обич на Людмила? Само на това основание ли, че тя произхожда от средата на враждебната класа? Защо „предпочита“ безизразната Лена? Някаква хладина и вътрешна отчужденост вее в младото семейство на Гергин Радинов. Даже раждането на деца малко стопля студените едно за друго сърца. А може би това е „конфликт“, чиито резултати ще видим в третата, още неиздадена книга от трилогията?

Малко се помнят образите на селските комунисти: на партийния секретар Димо, Ганчо Симеонкин, Тодор Гюбрето, Стефан Гигов и др. Изображението им е доста еднолинейно, в него рядко срещаме ярка „подробност“ и изпъкващи, незабравими черти.

Слабото въздействие на образите произтича от характера на художественото изпълнение. Добре замислени те остават някакси „идейно пасивни“ поради художествената им непълноценност. Това поставя сериозно въпроса за отношението на писателя към „материала“. Емил Манов не бива да разчита предимно на сюжетната линия, колкото и богата да е тя, а трябва да отделя повече внимание на образа и на изразните сред-

ства, с помощта на които единствено се постига релефна, естетически заразяваща атмосфера в романа. Не бива да се забравя, че голямото художествено обобщение се постига не само в общи линии, а и по незабележим и труден начин — чрез отделните поетични подробности. Проблемът е: да се намери тъкмо този способ, който води твореца по най-късия и най-верния път към образа-обобщение.

На други романи, посветени на въоръжената борба на нашия народ срещу капитализма и фашизма, няма да се спирам. Такива има не малко и ще се явят още. Нашата задача бе да задържим вниманието на онова, което най-много изпъква. Но как стои въпросът с ония герои в литературата, които вече след победата, при новите условия поведоха народа ни по нови пътища?

На 14 май 1945 г. у нас бе публикувано писмото на Георги Димитров до Съюза на българските писатели. В това писмо бяха очертани основните задачи на най-новата ни литература. То, както и последвалите го други документи са подтиквали нашите писатели и поети към написване на ярки художествени произведения за новия социалистически човек. Изискването за неговото претворяване е въплътен и в призива: „Повече сред народа, по-близо до живота!“

Няма по-жизнено богата и по-съвременна тема от темата за социалистическото строителство. Най-значителните творби на изкуството са създавани винаги по пресните следи на съвременността. Съвременността в миналото е давала крила на таланта, вдъхновявала го е с патоса на новото, насочвала го е по пътя на „неизвестното“. А има ли по-примамливи нови явления в живота — а във връзка с тях и в душевността на хората —от строителството на ново общество, на новия живот?

„Главната задача на петгодишния народностопански план 1949—1953 г. — четем в решението на БКП — е построяване основите на социализма в България по пътя на електрификацията и индустриализацията на страната, кооперирането и механизирането на селското стопанство и занаятите, ликвидация на капиталистическата класа в промишлеността, търговията и транспорта. . .“

Сбъдна се мечтата на поколения комунисти: плановото социалистическо строителство! И новото в живота роди нови норми на обществено поведение, нови хора. Само за едно десетилетие — нищожно малък къс в историческото време — се измени коренно родният пейзаж, а с него бита и душевността на българския народ. И не става дума за външни белези, например постепенната замяна на традиционното селско облекло с градско (от магазина за конфекция!). Не, касае се за друго: по полята на Мизия и Тракия изчезнаха синурите и на тяхно място се ширнаха необгледните ниви на ТКЗС и ДЗС. В недрата на Родопите изникнаха нови рударски селища, край Марица, Арда, Места и Камчия извисиха корпуси заводите-гиганти. И всичко това е дело на нашата работническа класа, на селяните-кооператори и на новата ни интелигенция. Българската комунистическа партия наистина вдигна на крак целия народ. И вече няма сила, която да спре движението напред, към покоряване на природата в служба на човека, към извисяването и на самия човек — строител и творец.

Отразявайки тия небивали досега промени в икономиката, бита и душевността на хората, нашите писатели неизбежно въведоха в литературата нови герои, които преломяват старото. А колко разнообразни и многолики са проявите на новото — понякога те се менят с бързината на кинематографска лента. Оттук и голямата трудност за писателя, насочен към

днешното. Но с тази трудност не бива да оправдават т. н. „теория за дистанцията“. Напротив, опитът на големите писатели в миналото и сега доказва, че крупните художествени произведения са творени без дистанция и най-често в отговор на палещите въпроси на съвременността. Така пишат Ботев и Вазов, Смирненски и Вапцаров: така бележитият съветски поет Александър Твардовски създаде своята прекрасна поема „Шир след шир“. И колко още!. . .

Примерът и опитът на съветските писатели и в това отношение помага на нашите писатели, доколкото в Съветския съюз са претворявани аналогични теми. Романи като „Цимент“ на Ф. Гладков, „Разораната целина“ на М. Шолохов, „Мъжество“ на В. Кетлинска, „Жътва“ и „Битка по пътя“ на Г. Николаева и много други стават литературна традиция и за нас.

От само себе си се разбира, че с ъ в р е м е н н о т о съдържание в образа на комуниста-строител е коренно различно в сравнение с това на героя от миналото. Именно новите отношения в действителността поставят съвременния герой от кооперативното селско стопанство, фабриката или рудника в качествено други взаимовръзки, различни от тия, при които живееше и се бореше комунистът — конспиратор, политзатворник, ятак или партизанин. Ето защо въпросите за смисъла на живота, за оценката на човека и т. н. са вече по-други. Следователно необходимо е да се улови т и п ъ т на комуниста, който не само е различен от познатите литературни типове в световната художествена литература, но се различава и от предишните образи на комунисти и сам е още недостатъчно устойчив. Някой ще каже: писателите са улеснени, те притежават научен светоглед и той ще им помогне. Това е вярно. Но нали и животът има значение, а той е така сложен. Може би с усложността на жизнените конфликти следва да се обясни и неуспеха на отделни наши романисти да възсъздадат пластичния портрет на селянина, заменил дядовското рало с трактора и комбайна, почувствувал се най-после пълновластен стопанин на земята, която векове е разделяла брат от брата, бащи от синове, село от село. Никой не иска, щото днешните наши писатели да рисуват българския селянин такъв, какъвто го показаха Вазов, Елин Пелин, Йордан Йовков или Георги Караславов (в „Татул“ и „Снаха“). Защото тия писатели бяха новатори при тогавашния етап в литературното ни развитие. Въпросът е да се уловят нови черти и особености.

Да вземем такъв своеобразен и несъмнено талантлив автор като Стоян Даскалов. Той например умее да възпроизведе точно и колоритно диалог между днешни наши селяни, да разгърне характерен портрет, да изгражда образи на колебаещи се или на врагове — бивши кръчмари, богаташи кметове. Такива сполучливи образи са Янчо и Боян в „Мелницата Липовански“ (1951), Мито в „Своя земя“ (1952), Гана в „Стубленските липи“ (1960). Чрез сложно развити характери и издебнати моменти, които, сглобени добре, дават ясна и типична битова обстановка, Даскалов насища образите с много кръв и това ги прави живи, дълбоко интригуващи. Очевидно писателят чувствува и познава назадничавото в селската душа. Боян например в „Мелницата Липовански“ се е превърнал в художествен тип, породен и създаден в революцията на Девети септември. Авторът няма за цел да покаже стопанските и политически промени в цялата им ширина, нито да изтъкне някакви „подвизи“ на героите. Неговата задача е по-друга — да разкрие растежа на Боян и неговото оформяване като положителен тип. И в това е сполуката на Даскалов. Читателят

напълно му вярва, защото „грешките“ на Боян се оказват грешки и увлечения на всички ония ръководители, които първи поеха управлението на националзираните предприятия. В това отношение опитът на Боян се превръща в „школа“ за комуниста, пренебрегнал ума на колектива, на партията.

В другите произведения на тоя автор се натъкваме на такива образи на комунисти, като Гарчо от романа „Път“, Гана и Казака в „Своя земя“, Петко и особено Дойчинов в „Стублевските линии“, които показват селянина при всички моменти на неговата ежедневна работа: при семейното огнище, на нивата, на воденицата — ние навсякъде виждаме релефния лик на селянина. Той извоюва подкрепа революцията. И ако понякога не му достига партийна закалка, това се обяснява с тежкия живот, с вековната страст и обич към неговата майка, черната земя. У Даскалов селянинът е селянин по дух, по „светоусещане“ и се изразява по селски.

И авторът щеше да бъде още повече убедителен, ако се отнасяше по-пестеливо към словото, ако не разточителствуваше в предаване на всякакви „подробности“ от живота на Гарчо, или съсредоточеше вниманието си върху преживяванията на Петко, Гана и Казака.

С казаното не искам да оспоровам „реалността“ на художествени образи като Гана и Казака, Петко и Дойчинов. Възможно е писателят да е видял в съвременното наше село и такива комунисти — ръководители или обикновени труженици — те също имат право и място в литературата. Но как са те художествено претворени? Това е вече въпрос, който има отношение към цялостното мислене на автора. А тук наистина има какво да се желае.

Новото светоусещане, новото отношение към живота не е намерило в образите на Гарчо, Гана и Казака, Петко и Дойчинов своята изява. Тъкмо затова в тяхно лице читателят не вижда извисена, обобщена и типизирана съдбата и положението на селянина-комунист, който, освободен от лапите на кръчмари, бирници и празни политикани, в борба с вековната изостаналост, по новому осмисля старата си обич и привързаност към земята, радва се на новия пейзаж и с напълно съзнателен труд изменя живота.

Ще рече, щом проблемът за образ на комуниста в литературата е проблем за цялостното мислене на писателя, ясно е накъде Стоян Даскалов трябва да насочи усилията си. Преди всичко към авторовото п р о н и к в а н е в новите черти на човека, с повече внимание към прототипа на литературния образ и с по-голяма грижа за художествените достойнства на произведенията.

Романът „На границата“ на Камен Калчев възсъздава трудностите в социалистическото преустройство на нашето село в периода 1948—1951 г. Познатата идея — за движението на селските маси към социализма — писателят се опитва да развие върху нов битов материал. Действието на романа протича някъде из Кулско, в старопланинско гранично село, наречено условно Изворово. Камен Калчев преди всичко се интересува от борбата на комунистите и бедните селяни за издигане на ТКЗС, правдиво предава гибелта на частнособственичеството и възхода на кооперативния строй. Докато прехвърления от чужбина бивш кръчмар, главорез и враг на народната власт Тодор Цинцара прави всичко да спъне и провали укрепването на кооператива, комунистите и бедните селяни, начело с Николина се борят против безредието и разхищението в младото стопанство, живеят с неговите неуспехи и сполуки, воюват срещу своеволията

и вредителството на Цено Райкин, председателя на селсъвета. Паролата на врага е твърде „конкретна“: „В стопанството никой не трябва да влиза. Тез, които са останали отвън, точка! Добигъка също няма да давате. Комунистите бързат да съберат добигъка, за да го използуватпрез войната. Всъщност те правят реквизиция. Стопанството е само въдица.“

Яростната съпротива на заможните селяни, безогледната агитация на Тодор Цинцара довеждат до там, че селяните отиват и разграбват добитъка от кооперативния обор. Това е може би най-свежо написаната картина в романа. Тук именно напрежението достига върхната си точка. Убийството на стария и обичан от всички веселяк дядо Продан Страшников, пазач на стопанския двор, сякаш смъква покривалото от очите на простодушните селяни и те, прогледнали вече, се захващат здраво да подобряват хала си, повярвали в правотата и сигурността на избрания път.

Партията! Ето главният герой на тая книга. Спасителните лозунги на партията за кооперирване на българското село, за решително издигане материалното благосъстояние на селските труженици обемат цялото съзнание на младата комунистка Николина. Най-съзнателна, най-активна и високо принципна тя съумява с личния си пример да убеди и поведе след себе си цялото село, даже подчинява по „своя воля“ такива „мъчни“ селяни, като Пенко Пенин и Здравко Каменов. Но Николина не е сама. Редом с нея работят изворовските комунисти Янко и Васил Каменоделеца, на тях помагат другарите от Кула — Иванов и др. Всички те са убедени, страстни агитатори и борци за новото. Понякога обаче проявяват повече чувство, отколкото опит. А това поражда грешки, изкривяване на правителствената линия. И как иначе! Опитът се трупа с време, а люде като Янко, Николина и Васил Каменоделеца, подобно на хиляди наши селски активисти, за пръв път се захващат да строят кооператив. Въпреки че са чели много и знаят за колхозното строителство в Съветския съюз, те допускат грешки. И изправянето на тия „грешки“ е нов момент в романа.

Образът на Николина е образ на обикновена млада селянка, минала през строителните бригади през 1946—1949 г., после завършила курсове в околийския комитет и, тласкана от голямата си обич към родното място и милите хора, се завръща в Изворово, за да участвува в построяването на онова свободно от експлоатация общество, за което е мечтала. Николина няма склонност към силни преживявания; с трезвостта на потомствена селянка тя преценява всичко откъм неговата здрава практическа страна. Онова, с което превъзхожда останалите селски жени, е политическата школа, съчетана с природна пъргавина на ума и уравновесеност на характера. Но тя не изтъква напред тия свои качества. Скромна е в личния си живот. На тази именно основа става възможно да се избегне „конфликтът“, който привидно назрява между нея и съпруга ѝ Янко — мирен стопанин, сега партиен секретар на селото. След разгрома на кулаците и разобличаването на Цено Райкин, Николина е издигната за председател на селсъвета, Янко с радост приема предложението на пратеника на ЦК — Иванов да стане бригадир на полевъдната бригада, „понеже много обичал земеделската работа и бил роден за земеделие. . .“

Както се вижда, в романа „На границата“ вярно са видени и предадени ходовете на класовия враг и усилията на селските комунисти да спасят от гибел своето ТКЗС. Същевременно някои слабости на автора — публицистичен слог, слаба изобразителна сила на словото и разлятост на образите — понизяват въздействието на книгата. Огново изпъква въпросът

за налучкването на идейната задача и художественото ѝ решение. Например авторовият замисъл подсказва, че образът на Николина трябва да се разгърне така, че да събира в себе си най-добрите черти на комуниста, черти, родени в трудната борба на село против кулаците и вредителите. Николина е замислена, така да се каже, като образ на „български“ Давидов. Разбира се, между нея и Шолоховия герой съществува видима разлика. И тя е освен в художествените възможности на двамата писатели, и в цялостната им задача. Шолохов създава образ с огромен естетически заряд, исторически конкретен и действен, с „типични“ слабости и положителни страни. А нашият автор остава при замисъла — по принцип правилен, художествено съдържателен, но нереализиран цялостно. При това непълноценността на образа на Николина иде и от това, че писателят съумява да „види“ истинските подбуди в нейния характер, но за тия „подбуди“ и „пружини“ и т. н. най-често той ни казва, вместо да ги показва със средствата на белетристиката. Или с други думи, духовното развитие на героинята не е мотивирано, не е обяснено с ония дълбоки изживявания, които стават у човека. Развитието на образа протича някак „в себе си“. Наистина, Николина побеждава в двубоя с Тодор Цинцара и Васил Меразчийски, но тая победа е постигната без много кръв и пот. Събитията са описани главно откъм външната им страна, без необходимото проникване на писателя в тяхната психологическа същност. Щом естетическото винаги съдържа и политическата оценка на явлението, очевидно важно е социалното явление да бъде видено и разкрито от писателя преди всичко като естетическо явление — така ще бъдат постигнати и другите задачи.

Образът на комуниста като всеки друг художествен образ трябва да се развива съгласно със своя характер, по вътрешните закони на своята натура. Никой автор няма право да лишава героя си от вътрешна свобода, да му „придава“ свои мисли и чувства, да го тика към постъпки, чужди на неговата същност. Пренебрегването на тоя естетически принцип намираме отчасти и в силно конфликтния иначе роман „На границата“. Но при Калчев положението е доста по-добро в сравнение с други автори, които се опитаха да изграждат романите си предимно върху социално-производствени „конфликти“, свеждайки до нула многообразието на действителността.

Напоследък Камен Калчев завърши нов роман — „Семейството на тъкачите“. Първата и втората книга вече са в ръцете на читателя. „Семейството на тъкачите“ разказва за трудните делници на работническата класа. Това е истински роман за нашата съвременност. Съзнанието за величието на социализма като най-хуманен строй, историческият оптимизъм, вярата в колектива, в насочващата сила на комунистическата партия — такава е идейно-художествената канава на „Семейството на тъкачите“. Романът се чете с интерес, образите постепенно се уплътняват. Струва ни се, че „Семейството на тъкачите“ бележи нов етап в развитието на писателя. Тук именно той чувствува остро конфликта между новото и старото, пренесен при това в „дребното“ всекидневно битие на героите.

Ако трябва точно да назовем успеха на автора, бихме казали: той е в противоречивия образ на Борис Желев. И още — през целия роман протича важна и актуална тема: за моралния облик на строителя на социализма, бил той директор на завод, партиен секретар, бригадир, работник или дописник на окръжен вестник. По тоя въпрос в романа няма „неутрален“ герой. Това Камен Калчев добре разбира и вярно отсеня.

Борис Желев, Ружа Орлова, Колю Стоев, директорът на завода носят в себе си в различна степен „днешния“ образ на комуниста — със земните му черти и със слабостите в характера му и все пак те именно като комунисти „водят масите“, преобразяват родината, изменят корита на реките, проникват в недрата на земята.

Като резоньор в романа е развит дядо Яким, макар авторът да влага в него много от хубавото в образа на комуниста изобщо — постоянен стремеж да дава път на новото: в квартала, във фабриката и семейството. „Присъствието“ на дядо Яким в „Семейството на тъкачите“ създава впечатление за едно разтегнато повествование. А като се вземе предвид предишното творчество на Камен Калчев, дядо Яким е „сигнал“ за непреодолени докрай увлечения на писателя в едностранно изграждане на положителен герой. Партийността винаги трябва да извира от дълбочината на образа, да е „страна“, същност на неговото естетическо съдържание и жизнено богатство.

Че образът на комуниста е и естетически проблем, че неговото творческо осмисляне стои в определена зависимост от развитието и обогатяването на художествения метод на писателя, говори пътят, изминат досега от такъв своеобразен писател като Павел Вежинов. Днес Вежинов е един от ярките представители на социалистическия реализъм в литературата ни. Но откъде тръгна той?

Неговата дълга и сложна еволюция от „Дни и вечери“ (1942), през „Синият залез“ (1947) до образа на комуниста във „Втора рота“(1949) е общо взето немислима и необяснима вън от революционните промени, които насищат нашето обществено и политическо съвремие от 9 септември насам. Умел разказвач и психолог, Вежинов не трябваше да се преустройва в обикновения смисъл на тази дума. Всъщност в гражданското поведение на Вежинов още в периода на фашизма личеше влечение към народа. Ето защо в новите му разкази, повести и романи, които той написа след 9 септември, познатата космополитичност и безнационалност на героите беше изплавена в горещината на трудовите ни делници. Такъв е например образът на партизанина в разказа „Манола“ („Втора рота“), у когото всичко е човешки просто и когато се бие с враговете, и когато се радва на природните хубости той еднакво подкупва с пъстрата гама от емоции и мисли. При всички обстоятелства героят на Вежинов запазва неповторимите черти на своя богат характер, вътрешно благородство и самодисциплина.

През 1952 г. Вежинов издаде романа „Сухата равнина“, посветен на строителството на Брълшлянската напоителна система — един от големите строежи на първата ни петилетка. Много от героите тук имат своите реални прототипове. Самият роман е плод на живите наблюдения на писателя, видял с очите си и преживял със сърцето подвига на брълшлянските строители. Критиката тогава обърна внимание на писателя върху някои слабости — разпръснатост в изложението, при която отделни образи стоят без плът сякаш в романа и др. През 1957 г. авторът пусна роман във „второ преработено издание“. И наистина, новата редакция в много отношения превъзхожда старата. Преди всичко отразен е оня творчески подем, който пронизва нашата съвременност след XX и XXI конгрес на КПСС и след Априлския пленум на партията.

Романът „Сухата равнина“ разкрива конкретно историческия смисъл на строежа. В редица описания оживява картината на строителството — масовите сцени в началото на романа, когато селяните с каруци, на ка-

миони и пешком се движат като пъстроцветен поток към обектите на строителството. Сетивно-естетическото богатство на тия сцени се подсилва от вярно доловения патос на освободения народ, за който трудът от мъка и принуда става осъзната необходимост и човешка радост. На места проблясват релефно описани „късове“ от пейзажа на Дунавската равнина през разните годишни времена. И всичко е възсъздадено чрез живите представи на автора. Вежиновите герои в „Сухата равнина“ живеят изцяло с мисли по строежа, подчиняват личния си живот на строителството и, увлечени в общия ентусиазъм, неусетно ломят старото в себе си. Геройството на тия хора не е автоматизирано, подсказано от автора, а произтича от цялата възпитателна и организаторска дейност на комунистическата партия. Тъкмо затова тук героите движат събитията, те са действителните творци на новата „обстановка“. И поради това у Вежинов възпитанието на хората в процеса на труда, в обществото на трудови хора изработва у тях най-високото нравствено качество — възхита и уважение към трудовите дела на човека. Това светоусещане в последна сметка представлява „границата“, която разделя трудещия се, съзнателния работник от експлоататора и готованеца. На тая основа се ражда истинското съвременно понятие за прекрасното.

Да изпишеш художествен образ на буржоазен интелигент, който се „преустройва“ по един вече познат шаблон, не означава да създадеш образ със съвременно звучене. Не по тоя път тръгна Вежинов. Неговият герой постепенно и в борба със самия себе си разбира, че комунистите не на шега са се заели да преобразуват родината, че това е смисъл и съдържание на тяхната идеология, че в това се заключава една от историческите задачи на социалистическата революция. Комунистите са единствената реална сила, която е в състояние да ръководи съдбините на Отечеството, да прекроява икономиката, да организира изпълнението на такива немислими за всяка буржоазна власт строежи като Бръшлянската напоителна система, насочена не към облагодетелствуване на определена група от горните слоеве, а към издигане икономическото и политическо равнище на цялото население от този край. Не случайно след заседанието в ЦК на партията инженер Минчев се чувствува духовно прероден — тук именно намира подтик към голяма окрилена дейност. И вече няма сила, която да го отклони от избрания път. Своя талант на инженер-конструктор, своето патриотично, честно сърце той отдава завинаги на социалистическото строителство.

Между образите на комунисти, изобразени в романа „Сухата равнина“, безспорно най-зрими черти притежава Коста Божилов. В известна степен той олицетворява понятието комунист. И това обстоятелство слага своя отпечатък върху целия образ, определя неговата жизненост, издига го като пример. Справедливо селяни и работници наричат Коста Божилов свойски „наш човек“. Преминал сурова школа — работник, политически затворник, партизанин — след 9 септември той запазва всички обаятелни черти на характера си, изковани в битките срещу левосектантите и фашистите, за единен фронт и работническо-селски съюз. Бай Коста е ръководител с широк поглед и творчески замах, мъдър и високо принципен, човечен и ласкав към честните работници, безкомпромисен към враговете; нему кабинетната работа причинява мъка, дългите заседания го подтискат, затова винаги се стреми към хората, „на въздух“. Сред строителите, при народа той се чувствува „като риба във вода“ — това долавят всички, които работят с него — оттук онова вътрешно, нерушимо род-

ство между ръководител и народ. И в това отношение Вежинов действително намира вярната „доза“ за индивидуализиране на героя, като показва чертите на характера му и с тяхната неповторимост и с онова, което е проява на общи закономерности.

Своя темперамент Коста Божилов проявява дори с особения начин, по който реагира на всяко главозамайване и командаджийство. Когато трябва, той знае да заповядва, да изисква и наказва. Ето как Коста Божилов разговаря с комунистите на село, когато работата по строителството се задържа поради жътвата: „. . .Сутринта беше получил сведения, че жътвата върви слабо и по другите села, та трябваше и натам да заколи и там да вземе мерки. Вечерта той срещна край щаба Добри Вълков и макар ядът му отдавна да бе преминал, не пропусна да закачи и него.

— Жена ти ходи ли на жътва? — попита той спокойно, но очите му бдително следяха честното открито лице на зидаря.

Добри се посмути, погледна го виновно.

— Не ходи — отвърна той, като чоплеше объркано парче вар, залепено на бузата му. — Което е право — не ходи!

— А защо не ходи?

Добри сам не знаеше това, просто не бе мислил. Никога досега жена му не бе ходила на жътва, винаги бяха чакали на зидарската му кирия, та той смяташе това положение за напълно нормално.

— Срамота, бай Добри, срамота — каза Коста Божилов огорчено. — Затуй хората не вярват в стопанството, защото нас ни няма там. Враговете тъй и разправят: ако беше там хубаво, ако имаше надежда за добро, комунистите първи биха се вредили край казана.

— Прав си, бай Коста, прав си! — каза с въздишка зидарят.“

От сцената се вижда колко отблизо Коста Божилов познава всеки работник по отделно — за всеки той има установено мнение, което е в сила да защитава при всички обстоятелства. Колцина са такива ръководители! Но Коста Божилов не крепи своя авторитет с външни, празни ефекти, а единствено с делата си. Той е истински роб на максимата: работата краси човека.

Не „блести“ с нищо и физическият портрет на Коста Божилов. И тук отново срещаме умението на писателя да създава нашенски тип, да постига характерен израз, да насища портрета с живот, като си служи със свой живописен „почерк“: „Беше мъж на средна възраст, пълничък, позагладен, но иначе с отворено простодушно лице на човек от народа — силно чернокос и мургав. Също такива черни, подстригани и въпреки това щръкнали бяха и мустаците му. Беше облечен в стар износен костюм, панталонът му беше къс и тесен, под маншетите се поддаваха дебели вълнени чорапи. Когато приемаше по служба, Коста Божилов говореше бавно, възтежко, но бързите му весели очи издаваха човек енергичен и пъргав.“

В стремежа си да направи образа на комуниста естетически по-съдържателен авторът така поднася отделни, неиндивидуални черти, общи за цяла група, че те се превръщат в лични, неповторими достойнства на Коста Божилов. Като истински марксист-ленинец Коста Божилов показва способностите да преценява трезво нещата, да издига опита като единствен критерий за верността на дадено идейно-теоретическо положение:

„— Казваш съветски проект! — говори Коста Божилов на Марин Баръмов. — Трябва да проверим всичко дали наистина е съветско! Трябва да проверим дали е проект за картов вододел или за някакъв

друг! Трябва да отчетем при какви условия е създаден и за задоволяване на какви нужди! Трябва да отчетем освен това местните условия — с какви материали ние разполагаме, в какви срокове осъществяваме строежа и изобщо всичко, което е необходимо. . . Не трябва да се приемат тия неща като догма и не трябва да става дума за вяра, а за дълбоко разбиране!“

Тия думи твърде задължават и героя, и автора. Те изразяват мислите на нашия съвременник — патриот и интернационалист.

Тия и други черти в облика на Коста Божилов предават на образа максимална идейна сила, свидетелствуват за вярност и историчност в рисунъка. Може би затова на читателя се струва, че като комунист-ръководител му е лично познат. Само ярката индивидуализация на образа може да внуши такова въздействие.

Оригинални постижения са налице и в образите на селските комунисти — Добри Вълков, Вандо и дядо Никола. Те са разкрити с известен лаконизъм, който само в отделни случаи преминава във външно банално описателство („идиличността“ у Вандови).

Малко „по-особен“ образ на комунист Вежинов рисува в лицето на Марин Баръмов. Неговата „биография“ по богатство на събитията не отстъпва на биографията на Коста Божилов, макар че той е значително по-млад. Баръмов се издига по-високо в партийната и държавна йерархия. Той е ръководител от национален мащаб или както се казва в романа „довереник на Министерския съвет по строителството на Чемширската напоителна система“. Благодарение на бързата схватливост на ума и голяма оперативност Марин Баръмов, подобно на повече наши партийни и държавни ръководители след 9 септември, сменя последователно множество постове, като стига до положението на „отговорен секрстар в Министерския съвет“.

Може би някой ще ме упрекне, че тук се занимавам излишно с кадровото досие на героя. Но какво да се прави. Това зависи отчасти и от „материала“ на романа. Сам Марин Баръмов говори за себе си в публицистичен план: „Аз съм войник на партията!. . . Аз ще отида там, където тя ми посочи!“

И всичко разказано в романа „Сухата равнина“ като че потвърждава тая декларация на героя. Марин Баръмов докрай си остава войник на комунистическата партия. У него обаче като литературен портрет, като художествен образ на комуниста откриваме малко лични индивидуално-обособени черти. Героично минало, вяра в комунистическия идеал, готовност и умение да се бори и утвърждава новото в съвременната действителност — всичко се оказва разпиляно. Марин Баръмов е донякъде роден брат на парторга Каменски от романа „Край Марица“ на Емил Коралов — сух, декларативен, неубедителен като художествен образ на комуниста-ръководител. И Коста Божилов, който справедливо го укорява: „Ами че отпусне се, бе човек! Всичко на тоя свят трябва да се върши с открито сърце! Какво си се сдървил такъв от строгост и човещина!“ — наистина укорява и неговия създател, автор на романа.

Не образът, а авторът допуска „вдървяване“ на героя, остава при схемата, при предварително „изградената“ идея за комуниста-ръководител. Той не използува ония възможности за обогатяване на образа, които сюжетът на романа несъмнено му предлага. Например странно впечатление прави обстоятелството, че след като Марин Баръмов и жена му Здравка сериозно се спречкват по повод заминаването му за

Чемширската напоителна система и тя тръгва по съмнителен път, дори благосклонно позволява да бъде ухажвана. Изведнъж като в приказките двамата отново се събират и заживяват „весело и щастливо“. Ето тази възможност да разкрие героите си и откъм интимно-семейната им „страна“ Вежинов, противно на очакванията ни пренебрегва или съзнателно изоставя. Може би тук го е ръководил стремежът му към по-голямо сюжетно единство, но, както се вижда, за това „единство“ той заплаща: образите на Здравка и Марин се оказват бледи, безизразни скици. Защо е така? Защото авторът волно или неволно пренебрегва основно правило на художественото творчество. Преди всичко той заставя своите герои да се движат по негова воля, вместо да следват логиката на собственото си развитие. А това от своя страна превръща Марин Баръмов и Здравка в своеобразни „манекени“, изразители на предварително набелязана авторова „идея“.

Ще рече, проблемът за образа на комуниста в литературата и изкуството изобщо стои в определена връзка с общия идеен замисъл на автора: да следва живота или своята идея.

На тази важна страна на „занаята“ все още някои наши писатели не обръщат нужното внимание. А трябва!. . . В указанията на нашата партия и в документите на КПСС по въпросите на изкуството винаги като главна задача се изтъква повишаването на професионалното майсторство, без това да означава отслабване на политическия заряд в творбите.

Образът на комуниста има значение като въплъщение на съвременността и в белетристиката на Андрей Гуляшки. Твърде голямо количество романи вече лежат зад гърба на този плодовит писател. Напоследък той обедини в едно „МТ станция“ „Село Ведрово“ и „Златното руно“ във „Ведрово“ (1959). Забележете, всички тия романи са на съвременна тема. Гуляшки е писател с остро чувство за проблемите на днешния ден. При това, за него съвременността не е просто материал, а изява на човешки съдби, решаване на нравствени и философски проблеми. Писателят знае предимството на съвременността в литературата, т. е. възможността с нейния образ лесно да убеждава и възпитава своя читател. И от това предимство Гуляшки се ползува с успех. Той добре разбира, че както казва известния съветски разказвач Михаил Пришвин: „Без съвременност, заключена в произведението, не може да има влияние върху читателя“.

Разбира се, тук нямам за задача да характеризирам творческия път на Гуляшки. За нашата тема интерес представлява романът „Ведрово“. Както и в другите произведения на писателя, и тук откриваме пряко изявени симпатии или несъгласия с героите. Понякога негативното си отношение Гуляшки подсказва и чрез успешно подбрани прозвища. Ето началото на „Ведрово“: „В ония времена, когато чифликчийството беше в разцвета си, село Ведрово имаше трима господари: Пантелей, когото наричаха още Вълка, дядо Минчо Покровнишки — Болярина и Тома Лефтеров — Хаджията или Лисицата, както му викаха изполичарите от Горната махала.“ Нататък съдържанието е известно. Руши се един свят, изграден по правилото: „човек за човека е вълк“ и на негово място се утвърждава социалистическият закон: „който не работи, не трябва да яде“ или: „земята принадлежи на този, който я работи“. В жестока борба между новото и старото се въздига и закрепва кооперативът във „Ведрово“, а за МТ станция от София пристига със специално назначение комунистът агроном Евстати Павлов.

Разбира се, Евстати Павлов съвсем не е някакъв приказен юнак, който трябва да върши чудеса. И жизнен път, и външен вид — всичко говори за преживяни трудни години на обикновен селски момък, който жаден за образование, трябва да се примири с полугладно студенствуване и който залюбва всеотдайно освободителните идеи на пролетариата. Ето тази житейска „школа“ изгражда у него твърд характер, изостря погледа му, определя мярката му за себе си и за другите. Евстати Павлов носи тайната и хубава мечта да се отдаде на научно-изследователска дейност. Той е почти пред „прага“ на научния институт, когато по зова на комунистическата партия цяла армия от комунисти-специалисти се отправя в помощ на социалистически-преустройващото се село. Така героят на Гуляшки се озовава в необгледната шир на Добруджа. И той наистина се оказва нужен и полезен ръководител. За късо време Ведровската МТ станция изправя снага, около нея израстват млади кадри — Людмила и Алекси, а селските богаташи загубват и последната си надежда за възвръщане на миналото.

Но борбата за кооперииране на земята има и друг, морално-етичен смисъл. В трудовия поход се изявяват прекрасните качества на селските комунисти. Читателят обиква партийния секретар Илия, учителката Надя, трактористката Людмила и особено бай Нончо, председателя на селсъвета, който постоянно губи на шах. В тях авторът с вълнуващ интерес търси жертвеното в името на комунизма. Например Илия, който в годините на въоръжената борба срещу фашизма с чест е носил шмайзера, малко трудно привиква с мирната трудова обстановка. За себе си той не без ирония говори: „Излиза, че да си диверсант е по-лесно, отколкото строител. . . Но с нелегалната работа се свърши, глупако! — изругава се той. — Стига си навирал в очите си миналото! Сега настоящето е на дневен ред. Ето, стой мирно и отговаряй: подготвен ли си ти за ръководител?. . .“

И на читателя се иска да вярва на тази „самокритика“ на героя. И това е един от хубавите похвати на писателя да постига вътрешен монолог, да „саморазкрива“ образа. На това отчасти се дължи притегателната сила на комунистите, изобразени във „Ведрово“ — те познават пътя на голямата истина — социализма и комунизма, и неотстъпно се борят за нея. На колебаещия се бай Нончо новият партиен секретар Лазар Тонкин заявява:

„— Малко сме познавали хората си, бай Нончо! Малко сме се вглеждали в работите им. Лоши ръководители сме били. Ти — поради нехайство и безгрижие, аз поради темерутщината си!

— Изглежда! — каза бай Нончо и въздъхна“.

Образът на бай Нончо може да няма особено привлекателни черти като комунист — той е твърде инертен, прекалено доверчив, обича да похапва повече и по-вкусно, страстен шахматист е, — но всички тия черти, прибавени към дейността му от преди 9 септември, изграждат портрета на твърде мил, по своему активен, безусловно предан на социализма селски труженик. На места авторът не скрива иронията си към героя, леко го „чуква“, но явно той е негов любимец. Като литературен образ бай Нончо има своя съдба, оригинално „досие“.

Не може да се каже същото за Евстати Павлов. Замислен като централен образ в романа, той се развива само по една линия — като ръководител. Тук е съсредоточено цялото внимание и на автора, и на героя. Евстати Павлов сякаш няма приятели „по сърце“, просто не хае и към

жена си. Защо се разделят с Катя, какво отново ги събира под един покрив, така и остава „тайна“ за читателя (вж. стр. 541).

Преднамерен, изкуствен характер има и „конфликтът“ между Людмила и Алекси. Те също повече говорят за тракторите, отколкото за себе си. А бягството на Алекси от Ведровската МТ станция открива пред писателя широки възможности да разгърне богат и сложен портрет на млад селянин, който трудно съчетава привързаността си към новото със селската стихийност, с младежкото вироглавство и индивидуализма. Но тази възможност остава неоползотворена!. . .

Затова колкото и хубави, политически правилни мисли да изказват Евстати Павлов и Людмила, те малко заразяват читателя, който иска да преживее съдбата на завършени, естетически цялостни, значими образи на комунисти. Отчасти това означава понизен усет за изкуството на писателя да изобразява пластично явленията на действителността.

По-друго впечатление оставя образът на Исай Дамов. Писателят е запленен от „необикновеното“ в живота и политическата дейност на героя си — него той рисува с патос и постига подчертан успех. Настъпилите промени в „съдбата“ на Исай Дамов след освобождението ни от фашизма предават на образа още по-голяма плътност и художествена убедителност. Във „Ведрово“ обаче не е останало почти нищо от индивидуалните черти на Исай Дамов.

Както казах, Гуляшки е писател с будно гражданско чувство — той отразява живота в неговото революционно изменение, в неговите конфликти и сблъсъци. Това определя важното място на комуниста в повестите и романите му.

За романа „Смърт няма“ на Тодор Монов се писа много. И с право. Тук няма да се спирам нашироко на този роман. Уверен съм, че преценката, която критиката даде на произведението, е достатъчно пълна и съдържателна. Младият автор наистина дълбоко е опознал това, за което пише. Той улавя вярно най-характерното в героите си — тяхната мъжествена романтика. Затова и романът се чете с напрегнат интерес. В него липсват традиционните схеми на битово-любовния или производствения роман, но се усеща зрялата хубост на живота. И друго: Монов отделя значително внимание на психологическото разкриване на героите си, държи за тяхната самобитна изява. Може би за това с такава художествена проникновеност пресъздава образите на комунистите, на тия, които стоят начело в изграждането на тунела. В Младенов и Караджов той обобщава някои от основните черти в моралния облик на комуниста: ясност на целта, настойчивост в нейното постигане, твърдост на характера, дълбока човечност и връзка на живот и смърт с партията и народа. На тия черти е намерен специфичният, индивидуално неповторимият „израз“. Именно сурово-трезвият, безкомпромисен показ на строителството съставя патоса на книгата.

Разбира се, не бива и да се надценява успехът на Тодор Монов в романа „Смърт няма“. Постигнатото е само начало. Тук видимо се чувствува опитът на нашите най-добри белетристи, писали на строителна тематика. Но като всеки истински художник Тодор Монов тепърва ще има да се изявява.

*

Не мисля, че в размера на една статия е възможно да се поставят и разгледат всички проблеми около въпроса за образа на комуниста в нашия роман. Затова и ограничих задачата си в очертаване на постигнатото идейно звучение на образите, в изтъкване на художествените слабости при очертаване на характерите.

Все пак ясно е едно, а именно, че всеки сполучлив и художествено по-убедителен образ на комунист има „покритие“ в самата социалистическа действителност. Тъкмо затова голата дидактика е неуместна в художественото творчество. Без да са „идеални“ герои, дори със слабостите и грешките си Лила и Шишко в „Тютюн“, Гергин Радинов в „Ден се ражда“, Коста Божилов в „Сухата равнина“, Илия и Евстати Павлов във „Ведрово“, Младенов и Караджов в „Смърт няма“ не само обогатяват представата ни за комуниста, но тикат напред нашия дух към обществена активност тъкмо защото носят в себе си частица от реалността.

Неведнъж е подчертавано, че комунистическата нравственост не пада от небето в готов вид. Тя се изработва в процеса на дълга и сложна борба. И само в процеса на тази борба се проявяват силата и красотата на новите хора, истински строители на новото безкласово общество. А задачата за тяхното сполучливо художествено изобразяване се решава правилно, когато писателят следва живота, изучава като социалистически реалист неговите явления, а не създава свои схеми, свои „идеални“ образи, непокриващи се с реалността. И още: когато писателят твори високо художествени произведения, когато като художник прониква в патоса на съвременността, в душевността на оригинални, неповторими герои, носители на новото.

Сочейки успехите и недостатъците, не бива да предлагаме едни или други „канони“, по които да бъде претворяван образът на комуниста в литературата. Творческата работа на критика няма нищо общо с литературното оракулство. Самите писатели-творци би следвало да подирят нови решения, да потърсят в народните глъбини нови образи на комунисти, достойни за пример и подражание. Тепърва ще има да очакваме нови постижения в разкриване в дълбочина образа на комуниста, защото, по думите на Д. Писарев, истинският писател знае и разбира всичко, което в дадена минута интересува най-добрите,най-умните и най-съзнателните представители на неговото време.

☆

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

ИЗ ИСТОРИЯТА НА РАБОТНИЧЕСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ФРОНТ В БЪЛГАРИЯ

„РЛФ“ — „Работнически литературен фронт“. С вълнение разлиствам пожълтелите страници на тоя ветеран. Тук всеки лозунг, всяка статия, всеки стих и разказ са обагрени от пламъка на класовата борба.

Краят на 1929 година. Още е жива раната от Септемврийското въстание, от погромите през 1925 г. Черни чернеят забрадките на хилядите майки, жени и сестри на избитите. Още по-черна е сянката на фашизма, виснала над цялата страна. Но народът, оцелял в петвековното турско робство, народът, воювал с черешови топчета срещу султанската империя, народът, отказал да избива своите събратя на фронта и оросил с кръвта си Владая, народът, който в името на комунизма се вдигна на първото антифашистко въстание в света — този народ е буден. Той събира сили за нова борба, за последния решителен бой. Достатъчно е да се почувства първият полъх на надигащата се революционна вълна у нас в в чужбина, за да изправят стан, да възкръснат от пожара като легендарната птица редиците на борците. И отново се извива и засиява огневото знаме. Българската работническа класа, трудовото селячество и прогресивната интелигенция записват нови славни страници в своята героична история.

Важно място в ожесточената идеологическа борба, и по-специално на литературния фронт през този период, заема вестник „РЛФ“, излизащ от декември 1929 до юни 1934 г. В условията на буржоазната фашистка държава, на господствуващата буржоазна, фашизираща се култура, в него открито и дръзновено се пристъпва открито към организиране и сплотяване на прогресивната художествена интелигенция в името на комунизма!

Разбира се, и до „РЛФ“ в общополитически и специални издания партията е отстоявала марксическите разбирания за литературата и изкуството,воювала е за утвърждаване и развитие кълновете на социалистическата култура. Никога обаче през периода на капитализма и фашизма тази борба не се е водила така открито, така масово, настъпателно и резултатно, както в „РЛФ“. За това, разбира се, не малка роля изиграват натрупаният опит и революционни традиции от миналото. Та нали у революционерите демократи като Раковски, Ботев, Каравелов и др. литературата и изкуството бяха неразделна част от общата борба за освобождението на народа! Тези традиции, в условията на капиталистическото общество, продължиха Благоев, Кирков, Полянов. Те свързаха съдбата

[1] Статията е част от по-голямо изследване за „РЛФ“, което ще бъде публикувано от издателството на БАН.

на изкуството с борбата за комунизъм. Най-възвишените добродетели на теснячеството намериха своето отражение в пролетарската социалистическа литература още в началото на века и особено в забележителното творчество на Смирненски. „Главните положителни особености на партията през нейния тесносоциалистически период — заяви в доклада си пред V конгрес на БКП Г. Димитров — се състояха в дълбоката ѝ вярност към марксизма, към пролетарския социализъм и интернационализъм, в нейната класова непримиримост към буржоазията и реформистките ѝ оръдия, в нейната непоколебима вяра в силите и бъдещето на работническата класа, в нейната съзнателна желязна дисциплина. Основен закон на тесните социалисти беше пълното подчинение на личния живот, личните интереси, личната воля на партиеца на интересите и волята на пролетарската партия“.[1]

Ето това драгоценно наследство, ведно с патоса от поезията на Смирненски и на антифашистката литература след въстанието от 1923 г. е в основите на „РЛФ“. Още от първия брой вестникът застава определено на класови партийни позиции. „На ясна класова позиция“ — така е озаглавена редакционната програмна уводна статия, в която четем: „Гражданската война (разбирай Септемврийското въстание 1923 г. — В. К.) много силно очертава фронтовете: от една страна, буржоазната интелигенция, която през войната позорно мълчеше или пееше химни на убийствения шовинизъм, днес застава на своя ясна класова позиция. Тя прекара гражданската война, като взе участие в похода срещу работниците и селяните в щипцкомандите, а след това продължава „героическото“ си дело: възпява подвизите на убийците, отрича пролетарската интелигенция и следва културната политика на днешната власт. От друга страна стои самият пролетариат със своите неизчерпаеми богатства на култура и изкуство, със своята интелигенция, своите писатели-пролетарии“. И накрая: „Има само две ясни класови позиции. На една от тях заставаме и ние“.

Централно място през цялото време на излизането в „РЛФ“ заемат материалите, свързани с проблема за партийността. „Тази партийност — пише Хр. Радевски — ние, разбира се, схващаме и пропагандираме според тогавашните си, често примитивни схващания, а не както сега тя се разбира. Но вестникът пръв в нашата литературна история последователно и упорито защищаваше партийността, т. е. социалистическия реализъм“.[2]

Може да се възрази, че проблемът за комунистическата идейност, за партийността и партийното ръководство на литературата и изкуството се поставя в нашия пролетарски политически и литературен печат и по-рано. Ние знаем теоретичните трудове на Благоев, произведенията на Кирков и Полянов, творчеството на Смирненски и пр. Но не може да не се съгласим, че до „РЛФ“ научната, теоретическата постановка и разработка на тези проблеми са имали в повечето случаи епизодичен характер, че поради особената обществено-политическа обстановка и задачи на партията и поради неразвитостта на пролетарската литература тези проблеми не са заемали и не са могли да заемат самостоятелно централно място в идеологическия живот на партията. Но тъкмо постановките, дадени от Благоев, и натрупания вече опит от пролетарската и революционна литература в лицето на такива видни нейни представители като Кирков, Полянов,

---

[1] Г. Димитров, Политически отчет на ЦК на БРП(к) пред V конгрес на Партията, стр. 11.

[2] Работническо дело, 7. XII. 1960 г.

Смирненски, Гео Милев и др., направиха възможно излизането на такъв специален литературен партиен седмичник, като „РЛФ“, направиха възможно обсъждането и решаването на научна основа проблемите за партийността и партийното ръководство на литературата и изкуството. Определяща роля в случая изиграва обективната действителност у нас — наличието на марксическа, ленинизираща се партия на работническата класа, показала вече своята вярност към делото на комунизма и своята готовност и способност да ръководи борбите на трудещите се за това дело. Решаваща роля за поставянето и решаването на тези проблеми изиграва опитът на съветската литература, ленинските постановки по тези проблеми, наличието на пролетарски теоретически и критически кадри у нас, годни да поставят и решават тези въпроси с оглед особеностите в нашата страна.

Не е нужно да се изреждат всички статии и материали, посветени на проблема за партийността. От първия и до последния брой „РЛФ“ защищава мисълта, че литературата е част от общо-пролетарското дело. Огромна роля за правилното поставяне и решаване, доколкото възможностите на работещите в „РЛФ“ са позволявали това, на въпроса за класовия и партиен характер на литературата изиграва статията „Партийна организация и партийна литература“, както и редица други трудове на Ленин. Борбата за комунистическа партийност в „РЛФ“ минава под знака на ленинизирането на идеологическия и по-специално на литературния фронт у нас. Тази борба се усложнява твърде много, като се има предвид, че се води в един период, когато в ръководството на партията не малка роля играе левосектантската върхушка. Но би било крайно погрешно, исторически невярно и политически вредно, ако зарад отделните грешки и слабости в решаването на тоя проблем, ние с лека ръка отхвърлим оная огромна придобивка, която „РЛФ“ донесе за комунистическото движение и за пролетарската социалистическа литература в нашата страна. При оценката на постановката и решението на този проблем в „РЛФ“ трябва да се признае преди всичко общо правилната позиция на вестника, че той ратува и се бори за литература и изкуство, свързани с борбите на работническата класа, за комунизма и след това да се види доколко последователно и вярно е отстоявана тази позиция.

Цялата своя дейност редакцията на „РЛФ“ разглежда като един от секторите на борбата за социализъм. Ето защо всички материали във вестника в една или друга степен имат отношение към проблема за класовия и партиен характер на литературата и изкуството. Но по тези въпроси редакцията многократно излиза и със специални статии от наши, съветски и други автори. Само най-главните статии на българските автори надвишават четиридесет. Като се има предвид, че издаването на вестника бива спряно на 176-я брой в началото на юни 1934 г., това ще рече, че във всеки четири броя има по една статия, посветена специално на проблемите за класовия и партиен характер на литературата, за това как да се разбират и прилагат в практиката тия основни черти на новото изкуство.

Още в уводната програмна статия и в статията на Т. Павлов „Класова и човешка култура“ в първия брой на „РЛФ“ се определя в основни линии същността, мястото и ролята на творчеството на пролетарските писатели. В няколко поредни статии П. Буюклиев запознава читателите на вестника с това що е пролетарски писател, какво е мястото на писателя в обществото, как да се разбира партийността на пролетарското изкуство и др. Той изтъква, че буржоазията иска нейния писател да възпява

капиталистическия ред като нещо вечно, и по такъв начин да спомага за обърквaнето на трудещите се, за поддържането на невежеството сред широките народни маси. В замяна на това буржоазната естетика създава мита за „божествения“ характер на творчеството, за „избранността“, „гениалността“ и пр. на творците. Пролетариатът по този въпрос обаче мисли тъкмо противното — продължава Буюклиев. Писателят за него е слязъл не от звездите или месеца, а се е родил сред хората, както всички други, пил е от горчивата чаша на живота и разбрал, че няма нищо вечно под слънцето, той смело се нарежда при своите „братя сиромаси“ и става борец като тях. „Борецът или пролетариатът със своите дела твори историята на живота, а писателят със своето перо осмисля и превъплътява тези дела в образи и художествени творения, от които новите поколения се учат и незабавно изпълняват своя свещен дълг, т. е., без да се лутат заемат своето място в борбата.“[1] Във втората статия Буюклиев развива ленинската мисъл, че в общество, което се състои от антагонистични класи, няма и не може да има независими писатели. „При това положение — пише той — когато народите не представляват нещо еднородно и цяло, а се състоят от робовладелци и роби, от аристократи, крепостни и занаятчии, от буржоа и пролетарии, които непрекъснато са водели и водят борба помежду си, правели са революции и са тласкали историята напред. . ., чудно е как могат да се намерят хора да твърдят тая глупост, че имало независими писатели“.[2]

Против постановките на „РЛФ“ за класовия и партиен характер на изкуството се опълчва целият буржоазен литературен печат, а също така изданията на писатели с анархистични и други дребнобуржоазни разбирания. Срещу тая атака П. Буюклиев (П. Петков) излиза отново със статия „Пак за партийността в пролетарското изкуство“ в брой 80 на „РЛФ“, препечатана и в следващия 81 брой. (Въобще трябва да се отбележи, че много често при конфискуване на даден брой редакцията препечатва основните материали от него в следващия,като се надява, че смяната на чиновниците-цензори ще им позволи „да ги пробутат“. И често това действително и се удава.) Буюклиев воюва против заблуждението, че партийността в изкуството „щяла да скове свободата на художника в неговия творчески размах, поради което нямало да има истинско творчество, нямало да има „истинско“ изкуство, което да бъде обжегнато от „космичната искра на вечното“. Нещастието на тези хора — пише Буюклиев — се състои в това, че те разглеждат света не като процес, изкуството не като обществен продукт, а като застинали форми“. По-нататък авторът разкрива абстрактния и метафизически възглед на анархистите за свободата, показва ограничеността на буржоазния писател. „Пролетарският художник се различава коренно от буржоазния. Той няма абсолютно никаква нужда от фалшифициране на действителността, нито пък има нужда от измамата и лъжата. Пролетарският художник, освен че трябва да разкрие действителността в нейния вид например борбата на пролетариата с буржоазията, която се проявява във всички гънки на живота. Но той ще трябва да се издигне и до висотата на историческите задачи на своята класа, които да му служат като ръководство при „обработка на материала в конкретни образи“. По такъв начин Буюклиев показва, че пролетарският художник е не само действително най-свободен,

---

[1] „РЛФ“, бр. 2, 12. XII. 1929 г.
[2] „РЛФ“, бр. 5, 15. I. 1930 г.

най-правдив, но има възможност чрез творчеството си да играе решаваща роля във възпитанието на масите, които са основен двигател на историята.

Проблемът за класовия и партиен характер на изкуството и за рязкото разграничение — от една страна, на класоосъзнатите пролетарски писатели и от друга — всички останали, се разглежда и в уводната статия от Хр. Радевски „Защо“. . . (бр. 6). Той подчертава, че в излезлите 5 броя „РЛФ“ е стоял и ще стои на „ясна класова позиция“. Верността на тази позиция се потвърждава от злобния вой на буржоазията, от бруталните мерки на полицията и от симпатиите, с които трудещите се посрещат вестника. И Радевски продължава: „Но да стоиш на ясна класова позиция днес — това ще рече да водиш борбата с еднаква безпощадност както срещу своите открити класови врагове, така и срещу всички ония в собствената си класа, които не стоят т о ч н о на позицията, на която класата, в лицето на своите борчески организации е застанала“. Ето в това разбиране за отношението към „левеещите“ писатели, както в статията на Радевски, така и в цялостната оценка на „РЛФ“ в началото на излизането му се допуска коренна грешка, неразбиране и извращаване на марксистко-ленинска политика в областта на литературата. Няма спор в това, че „левеещите“ се дребнобуржоазни писатели трябва да се критикуват за тяхната непоследователност в борбата срещу капитализма и фашизма, да се развенчават техните утопични, илюзорни възгледи за някаква „абсолютна свобода“ и пр. Но великият Ленин ни учи, че в общия поход срещу реакцията пролетариатът трябва да умее да сплотява и използува силите на всички демократични и прогресивни елементи, и от тая гледна точка да оценява и техните действия, — теории, творчество и пр. Този ленински поглед все още липсва на нашите пролетарски писатели и по-специално на групата от „РЛФ“ през този период. Нещо повече, те гледат на тези сили като на враг № 1. В статията на Радевски се говори например, че огънят на „РЛФ“ най-напред е съсредоточен именно върху тези колебаещи се преходни слоеве на творческата интелигенция. Характерен в това отношение е примерът с „Новис“. Това антифашистко издание, редактирано от писатели с неизживени анархистични разбирания, също е преследвано и инкриминирано от властта. Но вместо да търси допирни точки в общата борба против фашизма, „РЛФ“ бърза да се отдели от него. „В социалната борба — четем в статията на Ризор „Новис“, писателят-партиец и ние“ — ние признаваме изкуството за нещо, но преди всичко като партийци. И всеки, който не е с нас, е против нас. „Новис“ не е с нас“.[1] От тук логически следва изводът, че „Новис“ е против „РЛФ“ и срещу него трябва да се воюва едва ли не по-яростно, отколкото срещу буржоазната преса. Разбира се, и тук трябва да се има предвид противоречивият и сложен характер на нещата. Редакцията на „РЛФ“ воюва за чистотата на марксизма, против всякакви отклонения от него, но тя води именно идеологическа борба. Достатъчно е полицията да арестува някого от „Новис“, за да се появи протест в „РЛФ“. Така, в бр. 84 четем:„Група сътрудници на „РЛФ“ най-енергично протестираме срещу арестуването на революционния поет Ламар, само защото печатал позиви за Ботевия ден“.

Може да се каже, че тази слабост — неправилното отношение към левеещите писатели — е твърде характерно явление и за немалко пролетарски литератури от другите страни, че тя е свързана с „детската

---

[1] „РЛФ“, бр. 10, 26. II. 1930 г.

болест на комунизма“, срещу която така остро воюваше Ленин. Дори такъв крупен художник и общественик като Анри Барбюс, с участието си в дискусията за фашистката идеология в „РЛФ“, вместо да помогне на нашите пролетарски писатели да се освободят от това увлечение, съдействува в обратна посока. „Моето мнение е — пише той, — че освен писателите действително революционни, т. е. действително пролетарски, и които не са множество, има много категории писатели, които, какъвто и да е оттенъка на техните етикети, се нареждат всички, без разлика, от към другата страна на барикадите“.[1] Тези възгледи се подхранват и подсилват от предателското поведение на редица социалдемократически, анархистически и пр. „водачи“ и културни дейци. Всичко това, разбира се, може днес да ни помогне да разберем, но не и да оправдаем, а още по-малко да се съгласим с позицията на „РЛФ“ през този период, защото тя е пречка не само за правилното развитие на „левеещите“ се писатели, но не дава възможност да се оценят правилно и се използват в класовата борба произведенията на писателите — критически реалисти през 30-те години, които в голямото си болшинство остават чужди на фашизма, и чието творчество заема все още значителен дял от националната ни литература. Изхождайки от тази погрешна позиция, пролетарските писатели у нас, групирани главно около „РЛФ“ се стремят да създадат своя „чисто пролетарска“ литературна организация. И действително, такъв Съюз на пролетарските писатели в България, със своя програма бива изграден. За характера на съюза, за неговата програма и първи прояви, редакцията на „РЛФ“ информира читателите си в 47, 49, 50, 59, 69, 70 броеве на вестника.

Откъсването на пролетарските писатели от естествено изграждащата се общност на всички прогресивни, антифашистки настроени писатели безспорно е станало по две причини: първо, по подобие на РАПП в СССР и на подобни организации в други страни, пролетарските писатели у нас са искали да имат своя организация, която открито и безкомпромисно да отстоява докрай интересите на работническата класа в областта на литературата. И второ, което е било решаващо, в случая голямо влияние е оказал курсът, провеждан от левосектантското ръководство на партията в страната.

Характеризирайки положението след 1923 г. у нас, Г. Димитров заяви на V конгрес на БКП: „Септемврийското въстание издълба такава кървава бразда между народните маси и фашистката буржоазия, която с нищо вече не можеше да бъде запълнена. През целия последвал период фашизмът никога не успя да укрепи своите позиции и да си създаде широка социална база. От друга страна, самоотвержената борба и последователната и неуморна работа на Комунистическата партия за издигане на единния антифашистки фронт сближиха тясно партията с народните маси, укрепиха връзките ѝ с тях и създадоха предпоставките за издигането на партията като действителен вожд на трудещите се от градовете и селата в борбата за демокрация и социализъм“.[2]

Тази своеобразна обстановка в България, когато властта е в ръцете на фашизма, а обществено-политическият и културен живот минава под знака на все по-широкото проникване и утвърждаване на комунистическите идеи, с особена сила важи за положението сред писателите.

---

[1] „РЛФ“ бр. 47, 13. V. 1931 г.

[2] Г. Димитров. Политически отчет на ЦК на БРП(к) пред V конгрес на Партията, стр. 24.

Фашистите не успяват да привлекат на своя страна нито един що годе крупен творец. Напротив, голямата част от писателите, които до 1923 г. са стояли на общодемократически, общопрогресивни позиции, под влияние на Септемврийското въстание и последвалите го борби на трудещите се, под влияние на Октомврийската революция и успехите на социалистическото строителство в СССР и редица други фактори, все по-определено се насочват към марксизма-ленинизма, прегръщат идеалите на комунизма.

При тия условия най-правилно и най-резултатно би било да се изгради единен антифашистки, трудовоборчески съюз на писателите, който да бъде ръководен от писателите-комунисти и който да спомогне на левеещите писатели по-бързо и по-безболезнено да изживеят своите предубеждения и да застанат на партийни позиции. И действително това, което животът е подсказал, макар и не без борби, бива осъществено. Главна заслуга за това имат няколко писатели-комунисти, неподдали се на влиянието на левосектантите. Особено ценни са били теоретическите напътствия и практически указания на акад. Т. Павлов за преодоляване на сектантството и сплотяване на всички прогресивни сили против фашизма, без да се правят каквито и да било идеологически компромиси. В статията „Индивидуално или колективно членство“, посветена на проблема за единството на писателите-антифашисти, А. Тодоров пише: „И з о б щ о можем да бъдем само доволни от това, че той (Т. Павлов — В. К.) разби така добре нашите ултралевичарски, сектантски заблуждения, с т р а ш н о в р е д н и за движението, не само в литературно, а и в политическо отношение“.[1]

Голяма е заслугата и на самите безпартийни трудово-борчески писатели, които просто са жадували за такава организация, за един пряк контакт с писателите-комунисти в рамките на тази организация. Трябва да се отбележи, за честта на нашата прогресивна творческа интелигенция, че в един период, когато у нас се проявява най-силно левосектантският уклон в партията, когато редица писатели-демократи в други страни напущат своите демократични позиции и отиват надясно, в служба на капитализма и фашизма, или най-малко остават пасивни към обществените борби, в този именно момент у нас се наблюдава най-голямо сплотяване на творческите сили на базата на антифашизма, с ориентация към социалистическия идеал. Доколко ярко и характерно е това явление показва следният факт. Към втората половина на 30-те години, когато започва провеждане на Димитровския курс и ликвидиране на левосектантските отклонения, върху базата на осъщественото вече единство сред писателите, партията провежда своите основни решения на литературния фронт на партийни събрания, на които присъствуват и безпартийни писатели-антифашисти.[2]

Голяма роля за това сплотяване на писателите играе Съюзът на трудово-борческите писатели. Пролетарските писатели твърде скоро успяват да изживеят увлечението си по „чисто“ пролетарски писателски съюз и включват своите усилия за създаване и укрепване на Съюза на трудовоборческите писатели.

В статията „Грешки, които подлежат на поправяне“ от Вл. В. (Христо Радевски), публикувана в бр. 74 на „РЛФ“ четем: „На 10 т. м. (фе-

[1] „РЛФ“ бр. 43, 1. IV. 1931 г. Виж също декларацията на А. Тодоров по този въпрос в бр. 42.

[2] По спомени на др. Г. Белев, в беседа, проведена на 1. VIII. 1961 г.

вруари 1932 г. — В. К.) се състоя третото организационно събрание на Съюза на пролетарските писатели в България. Привършена биде дискусията по платформата и биде разгледан и приет съюзният устав. Поради това, че съюзът обединява писатели, които както в идейно-политическите си възгледи, така и в творчеството си не стоят на една линия с пролетарско-партийните писатели около Ре ЛеФ, т. е. не са пролетарски писатели — събранието единодушно реши да бъде изменено името на Съюза съобразно неговия състав. И така, от Съюз на пролетарските писатели, той биде преименуван: Съюз на трудово-борческите писатели в България". По-нататък в статията си Радевски се спира на два въпроса, които погрешно са били решени при учредяването на съюза. Първият е за литературните работнически кореспонденти — рабкори, които трябва да бъдат основните кадри на съюза, и вторият — това е отношението към Съветския съюз. По настояване на някои писатели, неизживели още ограничени свои разбирания, в устава на съюза се казва, че той се явява в „защита на съветската култура", а не на Съветския съюз въобще. Радевски изтъква с основание, че в съюза на трудовоборческите писатели може да има различия по идейни въпроси, но той трябва да има една политическа позиция. А тази позиция налага безрезервна защита на СССР.

Наред с „Фронт" — специалния орган на съюза, и дори преди него, в. „РЛФ" става една от главните трибуни на новия съюз. В брой 78 на 1 стр. на „РЛФ" е отпечатана информация за живота на трудовоборческите писатели и техния протест против терора над прогресивния печат. В същия брой пак на първа страница е публикувана дописка от група литературни работници — политически затворници от Старозагорския окръжен затвор.

В следващия — 79 брой „РЛФ" под специална рубрика „Из живота на тр.-борческия писателски съюз" публикува „Апел за организиране на трудовоборческите писатели", подписан от секретаря на съюза Димитър Хаджилиев. Апелът е адресиран „до всички пролетарски, трудовоборчески, леви и симпатизиращи на работническата класа писатели, до работническите и селски кореспонденти в България". Както адресът, така и фактът, че се отпечатва в „РЛФ" показва, че основните положения в тоя апел имат характер на партийно указание.

Отпечатвайки това „окръжно" на Съюза, чийто орган още не излиза, „РЛФ" фактически се превръща в център за групиране силите на тоя съюз, става негов пропагандатор, негов орган. Даже и по-късно, когато започва излизането на „Фронт", „РЛФ" продължава да печати материали за Съюза на трудовоборческите писатели, да подпомага неговата дейност. Информации за работата на съюза, за организирани нови секции, протести против забраната на събрания (за Смирненски и др.), против арестуването на редактори на трудовоборческия печат и др. „РЛФ" печати в броеве 82, 84, 89, 90, 102, 108 и 119.

Правилната линия на „РЛФ" за активна подкрепа на Съюза на трудовоборческите писатели, за разширяване сферата за пропагандиране на пролетарската и антифашистка идеология и култура без съмнение е в пряка връзка с общия повик за ленинизиране на партийния живот, на идеологическия и по-специално на литературния фронт. Престояването в СССР на редица наши дейци на пролетарската култура като Т. Павлов, Г. Бакалов, С. Гановски, М. Марчевски, Ал. Жендов и др. им дава възможност да наблюдават отблизо политическото, иконо-

мическо и културно изграждане на първата работническо-селска държава, да се запознаят отблизо и оценят ролята и значението на безсмъртната ленинска мисъл, залегнала в основите на новия живот на съветските хора. Завръщайки се у нас или влизайки в допир с другари, които работят в България, те подемат цяла акция за ленининизиране на нашия литературен фронт, нещо което се е налагало от самия живот. Сложността и трудността при осъществяването на тази исторически необходима задача се състои в това, че и левосектантските ръководители също на думи се обявяват за болшевизация на партиятаи често под този лозунг провеждат своите ултра „леви“ разбирания. Но както вече се подчерта, а това ще проличи и по-нататък, наличието на здрави и изпитани кадри в областта на литературата, които са възпитани в духа и традициите, наследени от Благоев и Кирков, които носят в сърцата си патоса на революционната борба от 1923 г. и жаждата да доведат тази борба до победен край — всичко това до голяма степен спомага за по-лекото изживяване на левосектантския уклон в литературата, за избягване на редица поражения, които в противен случай би претърпяла нашата прогресивна литература.

Кои са основните проблеми, свързани с ленинизирането на нашия литературен фронт?

По този въпрос „РЛФ“ излиза със специална редакционна статия в брой 76 от 12 март 1932 г., в която се казва: „Пред нас сега стои въпроса за ленинизирането на нашия литературен фронт. Само когато нашата работа се сложи на Ленински релси, само тогава ще можем да видим и преодолеем своите минали грешки, да се поучим от тях и само тогава ще можем да се справим с трудните задачи, които животът всеки ден ни поставя“. В статията се набляга особено много на мисълта, че „преустройството на литературния ни фронт на ленински релси е безусловно свързано с теоретическото затвърдяване на нашите пролетарско-партийни позиции“.

В броя на „РЛФ“, който е бил преглеждан в Дирекция на полицията, тези два пасажа, както и думите „ленинизъм“ и „ленинско преустройство“, които се срещат в статията, са подчертани с червен молив и заради тях вестникът бива спрян, по чл. 19 във връзка с чл. „6“ от ЗЗД. Поради това, че статията има принципен характер и трябва да послужи като начало на цял един процес, редакцията на „РЛФ“ прави всичко необходимо, за да я отпечата. И действително, с променено заглавие и с незначителни поправки тя е публикувана отново в брой 78, т. е. само след един брой. В нея се начертава цяла програма, която редакцията на „РЛФ“ възнамерява в най близко време да осъществи. „Ние трябва да сме наясно — се казва в статията — по ред принципиални въпроси от общ идеологически характер. Затова редакцията на РеЛеФ смята в най-близко време да публикува статии на следните теми: класовост в изкуството; партийност в пролетарското изкуство; как се е разбирала и прилагала партийността в нашето изкуство до сега; ленинизъм и теснячество; буржоазно и фашистко изкуство; фашизмът в изкуството (ролята на 9 юни); буржоазна и пролетарска критика; исторически буржоазни произведения; булевардната литература; детската литература; преглед на нашия литературен фронт; форма и съдържание; работата с работническите и селски литкори“ и пр. Набелязвайки тая конкретен план, редакцията приканва всички литературни работници да вземат участие

в обсъждане на темите, да критикуват смело допуснатите грешки в работата на пролетарския литературен фронт.

Обсъждането на тези проблеми „РЛФ“ фактически е започнал още преди обявяването на плана. Така в статията на Трудин (С. Гановски) „Диалектическия материализъм и литературата“ (бр. 61) се поставя въпросът за овладяване от творците на марксистко-ленинския мироглед като важно условие за решаване задачите на литературния фронт. В статията се поставя изискването за преодоляване на някои ограничения и грешки в разбиранията на Плеханов, чийто авторитет по литературните въпроси в България стои твърде високо. Авторът подчертава, че „без разбирането, използуването и приложението на огромното лениновско дело на литературния фронт, е невъзможно правилното и пълно решение на стоящите на литературния фронт задачи“. С това проблемът за преодоляване на грешките, свързани с възгледите на Плеханов и меншевизма, става, може да се каже, централен проблем в теоретическата дейност на „РЛФ“. Във вестника се отпечатват цяла серия от статии (виж броеве 74, 75, 76, 79, 82, 84, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 111, 121, 129, 133, 144, 164, 165 и др.), в които подробно се разглеждат позициите на Плеханов и Ленин, прави се критика и самокритика за влиянието на погрешните възгледи на Плеханов у нас, разяснява се как трябва да се разбира ленинската партийност в литературата, от тая гледна точка се критикуват новите художествени произведения и пр.

Тук няма възможност да се разглежда подробно тая дискусия, която бележи цял един етап в развитието на нашата пролетарска литература. Главната положителна черта в нея е насочване вниманието на творците и теоретиците към трудовете на В. И. Ленин, откъдето те могат да почерпят истината. Много нещо от спора Плеханов—Ленин носи белега на времето, има абстрактен характер, понякога се наблюдават погрешни увлечения в критиката на Плеханов и догматично повтаряне на ленинските принципи, без тяхното творческо развитие и приложение съобразно нашата действителност. Обща слабост на тази дискусия е неумението да се изходи от ленинската теория за отражението и проблема за партийността, да се разбере единството на тия два проблема, обединили в себе си принципите на диалектическия и исторически материализъм в специфичната област на литературата, т. е. това, до което вече се беше домогнал Т. Павлов. Нужно е да се отбележи също така, че някои от участниците в дискусията, притежавайки доста голяма ерудиция по общофилософските и политически въпроси, недостатъчно са били запознати с особеностите, със спецификата на литературата и това не им позволява да разкрият докрай богатството на ленинските възгледи. Понякога дори в името на ленинизма се проповядват възгледи и се насаждат мнения, които нямат нито общо с марксизма-ленинизма и на дело оказват точно обратното въздействие — т. е. пречат за преминаване на ленински позиции. От такъв характер например са някои от изводите на колективната статия „На по-висока степен! Преломът в РеЛеФ“, подписана от Г. Бакалов, Трудин (С. Гановски), Ил. Тодоров (Вл. Топенчаров), Хр. Радевски, Н. Ланков, Г. Караславов, А. Тодоров, Ив. Руж, Борис Огин (Б. Милев), П. Петков, П. Буюклиев, Ив. Цветков (Мартинов) и Ал. Жендов. В нея, след като се прави известна равносметка на това какво е постигнато по пътя на ленинизацията на нашия литературен фронт, се поставят задачите за окончателното завършване на тоя процес. В определянето на тия задачи обаче се съдържат някои от основните грешки на левосектантското

партийно ръководство, които до голяма степен са били наложени на редакцията на „РЛФ“. Поставяйки на пръв поглед правилно въпроса за преодоляване грешките на теснячеството, в статията (както и в политическата линия на левосектантите) фактически се отричат революционните завоевания и традиции на тесните социалисти и свързаните с тях победи на литературния фронт. При това грешките на теснячеството така се абсолютизират и така механически се пренасят върху литературата, че ако се следват указанията на тая статия, то цялата наша пролетарска литература до 30-те години трябва да се изхвърли зад борда, в това число и забележителното творчество на Смирненски. „Важното е — четем в статията — че неговата партийност не е ленинска партийност, а тесняшка и в никакъв случай не може да бъде считана като степен от борческата, ленинска партийност. Смирненски не разбираше марксистко-ленинската партийност. Теснячеството не е степен в ленинизма“.[1] От подобни позиции до голяма степен се оценяват и произведенията на съвременните пролетарски писатели, като се подценява постигнатото в тях, предявяват се някакви максимални изисквания за „ударност“, „политичност“ и пр. Хоризонтът на писателското виждане се ограничава само в рамките на публицистичните и политически прояви на пролетариата.

Трябва да се подчертае, че някои от редакторите и сътрудниците на „РЛФ“ не са били съгласни с тия левосектантски залитания и само от чувството за партийна дисциплина са се подписвали под подобни статии и декларации. Тези разногласия са предизвикали спорове както в редакцията, така и между редакцията и проводниците на левосектантските възгледи извън нея. В резултат на тия спорове „РЛФ“ бива остро критикуван (виж статията „За гнилия либерализъм на „РЛФ“, стр. 95). Др. П. Буюклиев си спомня, че отговорният редактор на „РЛФ“ по това време бива често викан и мъмрен за това, че не провежда „партийната“ линия. Все по тая причина след време той бива сменен от тоя пост.

Тази борба в „РЛФ“ — от една страна, правилният възглед да се отстояват борческите революционни традиции на тесните социалисти и на пролетарската литература, създадена от оня период, като тези традиции се обогатяват и развиват с усвояване на ленинските принципи с оглед нашата обстановка, и от друга — догматизиране на ленинизма и абсолютно отричане на теснячеството — тази борба личи твърде отчетливо в материалите на „РЛФ“. По статиите, художествените произведения и по-късното развитие на естетическите разбирания и творчеството на отделните редактори и сътрудници на „РЛФ“ може да се съди за това кой на какви позиции е стоял, до колко се е поддал или се е противопоставял на левосектантските отклонения. В интереса на истината трябва да се каже, че тези отклонения нанасят поражение както върху художествената практика, така и в теоретико-критичната дейност на пролетарските писатели. През този период излизат едни от най-погрешните статии за литературното наследство (Статията на Ил. Тодоров за Вазов в бр. 60, редица статии за Смирненски — бр. 85, 93, 166 и др.), погрешни оценки на съвременната литература и пр.

Може би някои ще вземат повод от тия грешки и ще кажат: видите ли, ако „РЛФ“ и писателите въобще бяха по-далече от партията, от нейния централен комитет, те едва ли биха допуснали подобни грешки, едва ли биха платили така скъпо за тях. Но едва ли може да има по-нелепо

---

[1] „РЛФ“, бр. 93, 8. VIII. 1932 г.

търдение от това. Въпреки всички огорчения, претърпяни от погрешните възгледи, на които са били проводници, въпреки наказанията за оказаната съпротива на тия възгледи, въпреки творчески неуспехи — плод на тия възгледи, всеки релефовец би посрещнал такава мисъл с недоумение. Та нали тяхната заветна мечта е да служат чрез литературата на делото на партията? Ако има грешка, ако има слабости те ще се изправят не вън, а вътре в партията. Трудна, много трудна е борбата за комунизъм, но всяко отклонение от пътя, който сочат неговите идеали, и по който води единствено партията на комунистите, е пагубно. И още — кой ще определи безпогрешно идеално правата линия в постигане на великата цел? Нали тя се открива чрез борбата, в самия живот. И този живот показва, че партията намери сили да разкрие, разкритикува и преодолее грешките на левосектантството, и с това да разчисти и пътя на нашата пролетарско-социалистическа литература — надеждна основа на съвременното ни социалистическо-реалистическо изкуство.

За честта на „РЛФ“, на немалка част от неговите сътрудници и редактори, той също изиграва значителна роля в този процес, воювайки срещу догматизма на левосектантите, разчиствайки литературния фронт от техните заблуждения. Различни са формите, чрез които редакцията на вестника се бори против тия заблуждения. Едно от най-силните оръжия на „РЛФ“ в тази борба е съветската литература, великата ленинска мисъл. Редакцията на „РЛФ“ печата многократно статии на Ленин, Горки, Луначарски и др. по литературни въпроси. Но това, както вече се изтъкна, ще бъде предмет на специално изследване.

Най-определено редакцията на „РЛФ“ се отделя от позициите на левосектантите и влиза в борба с тях в оценката на делото на Д. Благоев, Г. Кирков и Хр. Смирненски. През първите няколко години, когато, некомпетентната намеса в работата на редакцията е била по-слаба, „РЛФ“ излиза с висока оценка на тия най-видни представители на пролетарското движение и литературата у нас. Така например в брой 17 от 7 май 1930 г. редакцията отпечатва на уводно място с едър шрифт следното: „На 7 т. м. се навършват 7 години от смъртта на нашия български учител и вожд — Димитър Благоев — Дядото.

Над неговия гроб днес пролетариите кръстосват героичния спомен за миналото с желязната клетва за бъдещето. Бъдещето, на което той посвети живота си.“ За следващата годишнина от смъртта на Благоев редакцията на „РЛФ“ дава на първа страница рисунка от Ал. Жендов, на която Благоев е представен като знаме на трудещите се. Под рисунката е поместена уводната статия „Вождът“, в която се дава най-висока оценка за делото на Д. Благоев. „Името на Дядото, се казва в статията, е свързано с всички културни проявления на работническата класа. Първостепенен теоретик-марксист, незаменим зидар на пролетарските организации, пламенен защитник на национал-революционните освободителни движения — неговото значение на работнически деец надхвърля националните рамки и се простира в международен мащаб.“

Колко различна е тая оценка за Благоев и за тесните социалисти въобще от оценките, които дават по това време левосектантите. Явно е, че левосектантското ръководство на партията у нас не е могло да се помири с това „разногласие“. Др. Буюклиев си спомня, че за една от статиите за Благоев в „РЛФ“ Хр. Радевски, като редактор на вестника, е бил виман и строго мъмрен. Но и през следващите годишнини вестникът продължава да излиза със специални материали за Благоев, в които макар и

да се правят известни уговорки, в угода на левосектантите, делото на Благоев се оценява високо.

Почти същата еволюция претърпяват и оценките за Кирков. Така например, докато в брой 25 на „РЛФ“ се дава голяма уводна статия, в която подробно се говори за заслугите на Г. Кирков в революционното движение и пролетарската литература и публицистика, то в брой 137 е отпечатана кратка редакционна статия, в която се изтъква главно отличието на теснячеството и на Кирков в това число от ленинизма.

Особено ярко тази борба между правилното партийно, марксистко-ленинско разбиране за революционното и литературно наследство и погрешните левосектантски възгледи се наблюдава в оценката на Хр. Смирненски. При него не може само с общи думи да се говори за тесняшки грешки, а трябва конкретно върху творчеството на поета да се разкрият тия грешки. И докато в началото „РЛФ“ сочи поезията на Смирненски като образец на пролетарско изкуство, то по-късно в някои статии Смирненски бива принизен до равнището на някакъв конюнктурен тесняшки поет, без особено значение за пролетарската ни и национална литература. (Виж статиите „Тесняшката пропаганда и първи май в поезията на Смирненски,“, от Б. Огин в бр. 166: „На по-висока степен. . .“, бр. 93, „Партийността в поезията на Хр. Смирненски“ — бр. 85 и др.). Доколко упорита е била борбата за Смирненски показва фактът, че въпреки наложеното левосектантско вето, вестникът редовно чествува неговите годишнини, дава висока оценка на творчеството му, препечатва негови произведения. Ето защо, като се изключат отделните материали, поместени под напора на левосектантски ръководители или от отделни редактори на „РЛФ“, страдащи по-силно от левичарския уклон, общата оценка за Смирненски в „РЛФ“ е, че това е най-крупният български писател след Първата световна война, че той е и трябва да бъде знаме на българската пролетарска поезия. Първомайският брой през 1931 г. излиза със стихотворението на Смирненски „1 май“, на първа страница. В бр. 51 на първа страница е поместена рисунка на Смирненски, на герои от неговите произведения и статията от Вл. Ведов (Хр. Радевски), в която се казва: „Смирненски, безспорно, е най-големия етап, художественото начало на съвременната българска пролетарско-борческа поезия“. Брой 131 на „РЛФ“ е посветен почти изцяло на Смирненски с възторжена оценка за неговото поетично дело. Показателно е също така, че в предпоследния 175 брой на „РЛФ“ излиза голяма обява: „Очаквайте идущия брой на РеЛеФ с произведения от Смирненски, със статии за творчеството и спомени за живота му“. Др. Ив. Руж, който е бил редактор на този последен брой, си спомня, че новата „контрола по печата“ на деветнайстомайци, състояща се от старите полицейски цензори, е изхвърлила голяма част от набраните за печат материали. Все пак броят излиза със специално посвещение за Смирненски, с два негови портрета, с цяла страница от негови произведения, спомени на Жендов за поета и др. Така „РЛФ“ завършва своето съществуване с прослава на тоя „най-ярък пролетарски поет-борец, поет-партиец, поет-революционер у нас до днес“ — както пише през 1930 г. Т. Павлов в брошурата си „За трудово-спътническата литература“, която излиза като издание на библиотека „РЛФ“.

В противоречие с отношението на левосектантите към революционните кадри от миналото и по-специално към участниците в събитията от 1923 г. и 1925 г. „РЛФ“ на няколко пъти печати възторжени статии за Гео Милев, Хр. Ясенов и С. Румянцев.

Особено възмутително е отношението на левосектантите към подвига на Г. Димитров на Лайпцигския процес. В един момент, когато той нанася съкрушителен идеологически удар на фашизма, левосектантите у нас всячески се мъчат да премълчат или омаловажат това дело. Този странен факт е налице и в редактирането на „РЛФ“. Но и в този случай трябва да се подчертае, че редакцията или най-малкото голяма част от редакторите, не са били съгласни с това срамно поведение на вестника по отношение на Лайпцигския процес и са търсели форми да засвидетелстват своето уважение към Димитров. С тази цел редакцията например публикува в бр. 142 от 11. X. 1933 г. статия за Любица Ивошевич под заглавие: „Другарката на Георги Димитров“ и нейното стихотворение „Няма да се чака дълго“. В статията се проследява жизненият и творчески път на поетесата, като се подчертава, че тя е била вярна другарка на Георги Димитров в неговия труден, но героичен път. Споменава се също за Лайпцигския процес, без обаче да се дават повече каквито и да било сведения. Втори път — вече пряко за Димитров — редакцията говори чрез очерка на съветския писател Л. Никулин, поместен на първа страница в брой 156 от 21. I. 1934 г. Съображенията на редакцията са ясни — тя ще представи на читателите героя от Лайпциг, а при всяко по-сериозно възражение от страна на левосектантите ще се оправдава, че това е „литература“, произведение на съветски писател. След блестящата победа на Димитров и отиването му в Москва „РЛФ“ в бр. 163 дава също така приветствията на съветските писатели и портрета на Димитров. Едва след това в брой 164 „РЛФ“ публикува поздравленията на българските пролетарски и трудовоборчески писатели до Димитров и другарите му.

И така, от отношението към Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Димитров и Хр. Смирненски в „РЛФ“ се вижда ясно, че някои от основните грешки на левосектантството не само че не са били споделяни от редакцията на „РЛФ“, но вестникът е водел упорита борба срещу тях.

Грешките на левосектантите намират отражение и в художествената литература. Вместо цялостно правдиво отражение на живота, те искат от пролетарските писатели изобразяване само на най-бойките моменти от политическата борба и особено проявите на отчаян личен героизъм, предизвикани от техните лозунги. Така в голямата статия „На по-висока степен! Преломът в „РЛФ“ четем: „Вярно е, че партийността не иде от това, че се пише за партийния живот, но вярно е, че още нямаме партийност ако само, макар и от базата на идеите на партията „посочим“ тяхното „проникване и разгръщане“.[1]

Изхождайки от подобни разбиранияи, някои пролетарски критици и читатели подлагат на остра критика всяко произведение, в което липсва пряката политическа борба. От подобни позиции биват оценени разказите на Г. Караславов „Кавалът плаче“ като „пораженски“. Като реакция на тия ограничени и по същество вредни разбирания за същността на партийността и на пролетарската литература въобще, Караславов изказа със статията „Граници“. „Мнозина са на мнение — пише той, че авторът непременно трябва да вземе сюжета си из средата и живота на класоосъзнатите безимотни и малоимотни работници и селяни. Други отиват още по-далеч, като приемат за пролетарско само онова произведение, в което героите са „чистокръвни“, 100% революционери. Да се постави в такива рамки пролетарското творчество е съвършено погрешно.“[2] Като

[1] „РЛФ“, бр. 93, 8. VIII. 1932 г.
[2] „РЛФ„, бр. 40, 4. III. 1931 г.

изтъква, че пролетарската литература, безспорно, трябва да се отзовава на най-актуалните задачи, поставени от живота пред революционното движение, Караславов разкрива богатите тематични възможности за изпълнението на тези задачи.

Специално по въпросите за спецификата на художествената литература, за преодоляване на опростителството и схематизма, проявени и в художествените произведения, печатани в „РЛФ“, Хр. Радевски излиза със статията „Борбата за художествено качество“. Като сочи редица примери, станали вече щампи в публикуваните разкази, стихове и очерци, Радевски пише: „Такива неща се срещат твърде често в РеЛеФ и трябва да бъдат разгледани с всичката сериозност на ленинското изкуствознание. Защото те будят сериозни опасения от вулгаризиране на пролетарско-партийното изкуство. . .[1] По-нататък авторът критикува тематичната ограниченост — фабриката, клуба, стачката. „Все поради това сектантство в тематиката, в нашата художествена продукция са съвсем слабо застъпени извънпартийните работнически и дребнобуржоазни слоеве, както и отвъдния лагер, в тяхната интимна среда, в тяхната психика и бит.“ Радевски сочи, че задълбоченото и вещо отразяване на живота е в голяма зависимост от мирогледа на художника, от ясния ленински поглед“.

Борбата за правилно разбиране на комунистическата партийност се води и в конкретните оценки на литературни произведения.

Тези въпроси се разглеждат и в полемичните статии, насочени против буржоазната преса, която води открит бой против комунистическата партийност. С такива статии в „РЛФ“ излиза Хр. Радевски (няколко статии), Ив. Руж (бр. 90) и др.

Разбира се, за някакво пълно преодоляване на грешките и слабостите на пролетарския литературен фронт не може да се говори. Защото освен вредното левосектанско влияние, в случая трябва да се има предвид и това, че много от недостатъците на новата пролетарска литература се дължат на липсата на опит, на неуспехите в творческото търсене, от които никой и никъде не е застрахован, и без които е немислимо раждането на новото изкуство.

Стремейки се да разкрият същността на новото пролетарско социалистическо изкуство и преди всичко на неговия основен принцип — комунистическата партийност, редакторите и сътрудниците на „РЛФ“ по естествен път стигат до проблема за художествения метод на това изкуство, за метода на социалистическия реализъм. За съвременните ревизионисти и клеветници на тоя метод би било твърде поучително да надникнат в историята на българската пролетарска литература, да видят как обективното развитие на тая литература кара писателите да търсят и формулират нейните закономерности още преди утвърждаването на социалистическия реализъм на Първия конгрес на съветските писатели. Тоя стремеж да се покаже същността на новия метод, да се формулират неговите основни положения с цел да се подпомогне израстването на новите писателски кадри и въобще да се постави на научна основа изследването на пролетарската литература, разбира се, е характерен и за литературното развитие на много други страни и на първо място за руската литература.

Някои от основните принципи на пролетарско-социалистическата литература в своя първоначален, общ, зародишен вид са формулирани в

---

[1] „РЛФ“, бр. 111, 27. XII. 1932 г.

трудовете на Благоев, изявяват се в творчеството на Кирков и Полянов, за да намерят блестящ израз в поезията на Смирненски. Заслугата на редакцията на „РЛФ“ е тази, че тя се помъчи да постави тези въпроси на научна основа, да ги разработи научно и художествено с оглед задачите на революционното движение. И това е напълно естествено. През периода до Септемврийското въстание от 1923 г., пред партията не се поставя пряко въпросът за конкретно провеждане на пролетарската революция, за конкретно строителство на новата социалистическа култура. Септемврийското въстание приземи агитационната работа в партията до конкретните задачи на социалистическата революция. Доловил революционния подем на масите, поучен от опита на СССР, Смирненски стана изразител на патоса на тази революция. Но въстанието е потушено, последвалите го погроми пречат да се направят едни по-сериозни и задълбочени изводи за литературния живот. Едва с революционното надигане на масите в началото на 30-те години, когато въпросът за социалистическата революция и свързаните с него проблеми изниква отново на преден план, когато започва ленинизирането на литературния фронт — едва тогава става възможно у нас цялостното открито и организирано постявне на въпроса за мястото, ролята и задачите на пролетарската литература. И не случайно именно тогава се налага с цялата си важност проблемът за усвояване на ленинското наследство в тази област, макар че голяма част от най-важните произведения на Ленин по тия въпроси са познати и превеждани много по-отрано. И въпреки всички грешки и слабости, въпреки неопитността и неумението да се доведе работата докрай, именно на „РЛФ“ се пада историческата заслуга — утвърждаването в обществения и литературния живот у нас проблемите за комунистическата партийност на литературата, за нейното място и роля в класовата борба.

Главните усилия на редакцията, както вече се изтъкна, са насочени към разкриване на класовия и партиен характер на новото изкуство, посочване партийността като естетическа категория, в която се съчетават правдивостта, художествеността и идейността. В тази насока вестникът воюва срещу бадевци, златорожци и цялата жълта преса, която гледа на комунистическата партийност ни повече, ни по-малко като на „партизанщина“, нямаща нищо общо с литературата. „РЛФ“ воюва и срещу анархистичните апели за „абсолютна свобода“, доказвайки че само служенето на делото на работническата класа гарантира свобода на твореца, разцвет на неговото дарование. Все в посока на откриване закономерността на социалистическия реализъм е горещо проповядваната от „РЛФ“ необходимост от усвояване на марксистко-ленинската теория, като важно условие за правдивото отразяване на действителността.

Като се има предвид остротата на класовата борба, наличието на цензура, липсата на условия за следене на съветската и световна пролетарската литература и ужасните условия за работа, лесно е да се разбере защо главнате усилия на „РЛФ“ са насочени за изясняването и решаването преди всичко на тези именно въпроси — за класовия и партиен характер на изкуството и за ролята на марксистко-ленинския мироглед в творческия процес.

Редакцията на вестника обаче се стреми да определи и чисто естетическата същност на новото изкуство, на новия метод — неговите стилни, специфично-художествени черти. Най-характерна в това отношение е статията на В. В. (Хр. Радевски), „За стила на пролетарската литература“,

публикувана в брой 24 от 20 август 1930 г. Статията е съпроводена със следната редакционна бележка: „С тази статия редакцията открива дискусия по въпроса за пролетарския литературен стил. Нека читателите на РеЛеФ се изкажат“. От тази и следващите статии по дискусията се вижда, че всъщност става дума не за стила на пролетарската литература, а за нейния художествен метод — за метода на социалистическия реализъм. И този метод, както се вижда, не се „натрапва отгоре“, както се мъчат да докажат ревизионистите и буржоазните идеолози, а се изработва в огъня на класовата борба и за формулирането на неговата същност „РЛФ“ открива свободна дискусия сред своите читатели. Много характерно е и това, че статията на Радевски и въобще дискусията за стила (за метода) на пролетарската литература се появяват по повод оценката на Смирненски, в чието творчество този метод блесна най-ярко.

Полемизирайки с една статия на Л. Ортов (Л. Огнянов-Ризор), поместена в специалния лист за Смирненски, Радевски пише, че „в онова, което Смирненски ни остави, вече са кристализирани основните ядра на пролетарската поезия. И особено много в стилово отношение“. От статията на Радевски ясно се вижда, че става дума именно за новия художествен метод, в рамките на който може да се говори за различни стилови особености. Само липсата на новата терминология, на новите формулировки е попречило на автора да каже това така, както ние го разбираме и определяме днес. „Борбата за пролетарска поезия не е просто борба за нов стих — подчертава в курсив Радевски — а борба за ново съдържание, борба за нова класова, пролетарска поетическа характеристика“. Той се обявява решително против опитите — стиловите особености на даден кръг поети — конструктивистите — да се утвърждават като стил на цялата пролетарска поезия. Сочейки за пример творчеството на Гео Милев, Радевски подчертава, че всяко изкуствено търсене на стила не може да даде значителни творчески резултати. Едва след като прегръща народната борба и отразява Септемврийското въстание от 1923 г. Гео Милев намира пътя към новата поезия. Утвърждаването на определени (на конструктивистите) стилови особености като общовалидни, според Радевски, е „опит да се ореже пролетарската поезия; да се стесни нейния хоризонт“. И по-нататък конкретно с примери от поезията на Смирненски авторът доказва, че ако се ограничим само с „бурята“, „глада“, „желязото“ и пр. — любими поетични изразни средства на конструктивистите, то може да се създават произведения като „Бунтът на Везувий“, но поезията би се лишила от творба като „Уличната жена“ и „Цветарката“. „Естествено, пише Радевски, — в известни политически периоди едни стихотворения се предпочитат пред други (напр. „Бунтът на Везувий“ пред „Уличната жена“), но всяко едно от тях, в зависимост от условията и обекта на партийната работа, има своя абсолютна ценност, която не позволява да го омаловажим или пренебрегнем. И ако срещу своя класов враг класосъзнателният пролетариат противопоставя стомана и буря, в отношенията си вътре в класата той е пълен с любов, нежност, състрадание — прояви, които са не по-малък фактор за енергична, класова борба.“

Не може да не ни направят силно впечатление тънко доловените особености на художественото богатство на пролетарско-социалистическата литература, на нейния метод, осъзнати от Радевски в един период, когато трябва с цената на живота да се отстоява фронта на тази литература.

Колко теоретици и критици по-късно, пък и до ден днешен останаха безсилни да обхванат художественото богатство на новия метод, намерило вече конкретно въплъщение в творчеството на пролетарските писатели! Особено важна, в духа на ленинските принципи, е мисълта на Радевски, че социалистическо-реалистичното изкуство наследява всички ценни художествени достижения от миналото, и че това не е само едно твърдение, а реален факт в поезията на Смирненски. Стилът (методът бихме уточнили ние днес) на пролетарската поезия, пише Радевски, „добива формата на висш синтез; като наследява положителните елементи на класическата поезия, с новото си класово, пролетарско съдържание той се враства изцяло в работническата класа.

Типичен и единствен пример в това отношение у нас е поетическото дело на Хр. Смирненски".

В следващия 25 брой „РЛФ" печати дискусионна статия по този въпрос на Дамян Калинов (Ан. Тодоров). В нея не се поставят някои нови въпроси, а само се изтъква голямата важност на проблема, който има отношение не само към поезията, а към всички видове изкуства, и който не може да се разреши без задълбочени научни изследвания и без усвояване опита на съветското изкуствознание. Калинов неаргументирано се нахвърля върху предишната статия с изрази и квалификации, равни на тия, с които по-късно отвръщат на самия него по въпроса за римите у Смирненски. . . В духа на статията на Калинов е и статията на Т. Я., който подчертава зависимостта на формата от съдържанието в художественото произведение, позовавайки се на едно изследване на съветския критик В. Друзин.

Ценно и интересно е становището по дискутираните въпроси на С. Краснов, отразено в статията „Опростени изразни средства" в брой 28 на „РЛФ". След като се позовава на Ленин за необходимостта от развитие на реалистичното изкуство, което сваля всички и всякакви маски, Краснов се спира подробно на въпроса как да се разбира реалистичният характер на пролетарската литература, за да не се стигне, от една страна, до примитивен натурализъм, и от друга — до изкуствени стилови конструкции, чужди на живота. „Изобщо — пише авторът — въпросът за стила на пролетарската литература не може да се свежда към въпроса за приемане или отхвърляне определени изобразителни средства, а е въпрос з а н а ч и н а, по който тези средства се използуват в „стиловата" практика на пролетарската литература, а второ и особено много — въпрос за характера и качеството на представите, които те създават, извикват, определят".[1]

Не е трудно да се види, че тук, както и в статията на Радевски, всъщност се разглеждат особеностите на новия художествен метод — социалистическия реализъм — на неговото отношение към миналите художествени методи, неговото богатство от гледна точка на стиловото многообразие. Новият стил (метод) наследява и развива художествените ценности на литературата от миналото и за него не бива да се съди по отделни епитети, ритмична организация и пр., тъй като това може да ни доведе до погрешния извод за наличието на минали стилове (методи) в пролетарско-социалистическата литература. Авторът на статията подчертава, че „не са физическите различия в изобразителните средства (епитети и з о б щ о: нежен, лунносребърен. . . ритъм и з о б щ о, подбор на думи и з о б щ о

[1] „РЛФ", бр. 28, 8. X. 1930 г.

и пр.), които правят един стил пролетарски или не пролетарски, а различния начин, по който тези средства се прилагат. Това, разбира се, не изключва появата и развитието на нови изобразителни средства. Те ще дойдат естествено поради новия характер на изкуството. А начинът, по който се или бяха се прилагали тези изобразителни средства се определя конкретно, от една страна, от съдържанието, а от друга страна, от психологическите особености на поета или писателя, от това как, до колко, в какво отношение и в каква степен той е свързан по произход (или психологически) и идейно с класата и може да изразява нейните разбирания и чувства, нейните стремления и нейната воля. И ние сме далеч от мисълта да налагаме каквато и да е еднообразна програма, по която трябва да се пише, и в която би трябвало да се придържат пролетарските поети и писатели. За схематизъм в тази област би могло да се говори най-малко (Ленин). Но едно трябва да се знае: пролетарската поезия трябва да бъде ясна, не мъглява, понятна, не осукана и да бъде любима на широките народни маси — това е главното".

Този дълъг цитат се дава съзнателно, защото много от решенията на набелязаните проблеми имат актуално значение и отношение към дискусиите, които и днес се водят. Та нали все още редица литератори са склонни да определят метода на пролетарските писатели в миналото, като изхождат не от едно цялостно задълбочено разбиране на метода, а от външни формални езикови и стилни белези! Цитираните мисли са ценни и с това, че именно от партиен работник и в издание, наблюдавано и контролирано от партията[1] се подчертава мисълта на Ленин, че най-малко в областта на литературата са възможни схематизма; предрешаване на творческите спорове, че проблемът за стила (метода) на пролетарската литература трябва да намери своето решение в творческите търсения на писатели и теоретици, а като главен критерий за верността и ценността на постигнатото трябва да служи мнението на народа. При това по-нататък авторът подчертава, че не става дума за някаква демагогия с името на народа, а че това е генерална линия в работата на партията — проверката на масите. В борбата за социализъм из редовете на работническата класа и целия народ са се издигнали и се издигат достатъчно подготвени кадри, които да оценят достиженията на новата литература, без да изпаднат в примитивизъм, без да принизяват изкуството. Като пример за това Краснов сочи резултатите от дискусията за механическия и диалектически материализъм между Т. Самодумов и Т. Павлов.

Като потвърждение на тези мисли се явява статията на Дяко Гешев — работник от Борисовград (Първомай), „Стилът на Смирненски и стилът на пролетарската литература". В нея Гешев споделя своите мисли по повдигнатите въпроси и в повечето случаи показва едно интуитивно вярно насочване към тяхното правилно решение. Той смята, че в нашата пролетарска литература още не се е утвърдил един стил (метод) и за това не бива да се налагат каквито и да било ограничения в тази област. Най-важното е съдържанието, писателите вярно да отразяват живота и това ще им посочи съответната форма, както е станало на времето с Ботев. Този процес на утвърждаване на новия метод, според Гешев, не е завършил и в съветската литература (тук трябва да се има предвид, че той е

[1] Др. Ив. Руж си спомня, че тази и някои други статии, отличаващи се с богатата ерудиция на автора и правилна постановка на проблемите, а това са основни въпроси, разглеждани в „РЛФ", са се получавали по нелегални партийни пътища, изразявали са партийното становище.

имал представа и то непълна навярно за ранния период на тая литература). „Маяковски възпя руската пролетарска революция в поемата си 150,000,000. Но не формата прослави поета и го направи пролетарски, а съдържанието на поемата.“[1] Гешев се обявява против формалните самоцелни търсения на футуризма (особено на италианския футуризъм) и конструктивизма и подчертава, че пролетарските писатели трябва да се учат повече от класическата поезия. „Не могат да се отрекат изцяло старите ценности и пролетариата не ги е отричал, няма да ги отрече и в бъдеще! Пролетариатът не е варвар, а класа, която носи духа на най-висока цивилизация“. И авторът развива мисълта, че нихилистичното отрицание е свойствено на дребнобуржоазната анархистична стихия. От тая гледна точка той прави критика на „РЛФ“ за такива увлечения като премахване на главните букви. Позовавайки се на трудове на Т. Павлов, Гешев критикува също така възгледите, прокарани в отделни статии на „РЛФ“, в които се подценява ролята на личността, на твореца в изкуството. Воювайки против индивидуализма, пролетариатът се бори за създаване на условия, при които човешката личност ще придобие своята истинска стойност.

С критично писмо в същия 26 брой на вестника по повод на дискусията излиза още един читател на „РЛФ“, подписан с инициалите Д. П. — чиновник. Той отбелязва преди всичко огромното значение и актуалност на дискусията. „Наистина чест прави на „РЛФ“ — пише авторът, — че пръв той в България повдига по-основно въпросите около пролетарското изкуство“. Заставайки на гледището на Радевски, авторът на писмото приканва към по-спокоен тон, към по-голяма аргументираност на становищата, а не нахвърляне и обиждане с най-непристойни изрази и квалификации на опонентите.

Статията на Л. Ортов (Л. Огнянов-Ризор) „Фантастичен или пролетарски конструктивизъм“ уточнява схващанията на автора по дискутираните въпроси, но по същество той защитава приоритета на конструктивизма, като се позовава на примери от различните видове изкуство. „Къси изрази, отривист и буен език, свободна форма, без дълги и предълги „класически описания“[2] — ето характерните особености на конструктивизма в литературата според Ортов. В статията се допуща явно подценяване опита на литературата от миналото.

Може да се предположи, че поради сложността и трудността на проблемите „РЛФ“ не излиза със заключителна статия по дискусията (та нали неговите редактори — автори на статии, не можаха да постигнат единомислие!). Последно отношение по дискутираните въпроси са критичните бележки на В. Л., поместени в 29 брой. Той критикува редакцията и авторите на статиите, че недостатъчно са подготвили „терена“ за дискутиране, като не са си изяснили за себе си и за читателите редица основни, изходни положения, понятия и пр. Втората основна бележка на автора е отношението му към литературното наследство. Той с право отбелязва, че ако пролетариатът отрича изцяло буржоазната държава, религия и пр. „той по-другояче се отнася към вековното литературно наследство, в което и буржоазията има своя дял“. Той подчертава, че пролетарските писатели особено много могат да се поучат от достиженията на миналата литература в стилно-езиково отношение. „Нека се има впрочем предвид, че стиловото богатство на буржоазната литература е натрупано не само

[1] „РЛФ“, бр. 26, 10. IX. 1930 г.
[2] „РЛФ“, бр. 29, 15. X. 1930 г.

от нея, а в голяма степен и от ценности на предшествуващи епохи. Исторически тия ценности принадлежат днес, — а още повече — утре, на пролетариата“.

Твърде важна е и последната бележка на автора за това, че дискусията трябва да се води много внимателно, защото тези проблеми имат голямо значение за пролетарската литература, те се решават преди всичко в творческата практика „и законодателство за тях не е необходимо“. Авторът обръща внимание на редакцията за това, че по дискутираните въпроси ценни мисли биха могли да кажат Т. Павлов, Г. Бакалов, Димитър Полянов.

Какви изводи могат да се направят от проведената дискусия?

Първо — това е общо наложилото се мнение, че стилът (методът) на пролетарската литература у нас има свои завоевания, успехи и още посветли перспективи, но теоретически проблемите около него в онзи момент още не са изяснени и не бива да се излиза с някакво предварително решение по тях.

Второ — набелязват се, поне в повечето статии, основните естетически, художествени, стилови черти на новия метод. Те се определят преди всичко от новото жизнено, идейно съдържание, като се използват и развиват и художествените достижения на литературата и изкуството от миналото.

Трето — като образец на най-сполучливо пролетарско-социалистическо творчество се сочат произведенията на Смирненски, без да се абсолютизират и канонизират неговите стилни особености.

Тези изводи до голяма степен залягат в творческата практика на пролетарските творци. Когато се появяват първите по-крупни произведения вече от самите сътрудници на „РЛФ“, редакцията се стреми да даде отговор на някои от тия въпроси в конкретната оценка на произведенията. Така например, анализирайки романа „Село Борово“ Иван Делчев (И. Хаджидимов) пише: „Село Борово“ е първият опит да се даде в художествена форма от голям мащаб социален анализ на „нашето“ село. Със самия факт на своето появяване, романът поставя проблема и задачата за по-нататъшното художествено осмисляне на социалните процеси и политически борби в село.“[1]

Както виждаме, на преден план се поставят вече въпросите за художествената специфика на пролетарско-социалистическата литература. Подобно нещо наблюдаваме и в друга статия на Ив. Д. [елчев] за разказите на Г. Караславов „На пост“. Той критикува рецензията (която е също положителна) на Илия Тодоров за тези разкази, за това, че последният е пропуснал да подчертае един много съществен момент. „Това е художествената правда, която цъфти във всеки ред от разказите на Караславов. Художествената стойност на Караславовите разкази е много голяма в сравнение с разказите на останалите наши белетристи — продължава авторът. — Но още по-голяма е тяхната стойност, защото там партийността блика из самия живот, тя не е съшита, скърпена. . .“[2] Разбира се, макар и правилно, и тук проблемите за новия метод за неговата идейна и художествена специфика са само маркирани. Но достатъчно е да се пренесем в онова време, за да разберем, че и то не е малко. Редакцията на „РЛФ“ сама си дава сметка, че всички тези въпроси ще има тепърва да се решават.

---

[1] „РЛФ“, бр. 123, 25. III. 1933 г.
[2] „РЛФ“, бр. 119, 27. II. 1933 г.

В бележка на редакцията към статията на Ив. Д. се казва; „Редакцията, обаче, смята че и настоящата статия не изчерпва всичко, което трябва да се каже за разказите на др. Караславов. Те не са разгледани още в художествено и стилово отношение.“ И редакцията приканва читатели и писатели да вземат активно участие в по-нататъшното обсъждане на „Село Борово“ и „На пост“.

Конкретни наблюдения за особеностите на новата пролетарско-социалистическа литература, на нейния метод, и по-специално въпросите за партийността и жизнената правда, за мирогледа на писателя, за стиловото многообразие и пр. се разглеждат и в редица други статии и рецензии и по-специално в рецензиите за книгите на Н. Ланков, Хр. Радевски, Т. Павлов, Мл. Исаев, Ан. Тодоров и др. Наред с постигнатите успехи, в рецензиите за тези книги се сочат и непреодолени, а в някои случаи и неосъзнати слабости, без изживяването на които е немислимо да се овладее новият метод. Така например в рецензията на Г. Караславов за книгата разкази „Клуб и фабрика“ от Ан. Тодоров, след като се изтъкват редица положителни страни общо за автора и конкретно за разглежданите произведения, се казва: „Героите на др. Ан. Тодоров са частици на колектива, живеят с неговите нужди и въжделения, но на дело, в работа ние рядко ги виждаме. Обикновено те са положителни типове, но дадени в обща светлина, без да се изтъкнат като живи същества, с техните положителни и отрицателни качества“.[1] Специални грижи редакцията на „РЛФ“ полага и за осветляване на специфичните проблеми на художественото майсторство. Така например, в брой 138, е публикувана статията „Езикът и нашия печат“ от Fabius (Д. Найденов), един от най-видните и талантливи публицисти по това време, в която се разглеждат подробно въпросите за езика в пролетарския публицистичен и литературен печат. Статията е посветена на младите литкори. Въобще трябва да се отбележи, че повечето от статиите за художественото майсторство са насочени предимно към младите литератори, като в не малко случаи общите мисли се илюстрират с примери от техни произведения.

В статията си Fabius (Найденов) се позовава на особеното внимание, което Ленин е проявил по въпросите на езика, на неговата чистота. Такова внимание и грижи той не вижда у редакторите на нашите пролетарски издания. А нали борбата за ленинизъм трябва да се води на всички фронтове! И авторът не без горчивина пише: „Сега, струва ми се, ние можем да кажем, перефразирайки Алековите думи: — Ленинисти сме, ама не до там“[2] Авторът признава, че има не малко обективни трудности, които пречат на нормалната редакторска работа, но той се обявява решително против възгледите на някои публицисти и литератори, че пролетарския печат, тъй като рисува живота на народните маси и е предназначен за тях, трябва да се списва на по-груб език. И доколкото тези литератори всъщност са интелигенти, въртят се в една ограничена среда, то в името на „народа“ започват да пишат на един език, на който не говорят нито работниците, нито селяните. „Езикът е оръжието на нашата идейна борба — пише авторът. — Който пише на лош, неразбран език, той прилича на войник, който оставя оръжието си да ръждяса“.

По повод статията на Найденов в бр. 141 на „РЛФ“ се появява нова голяма статия за езика на пролетарския печат от Илия Станков,

[1] „РЛФ“, бр. 84, 8. VI. 1932 г.
[2] „РЛФ“, бр. 138, 7. IX. 1933 г.

в която се съдържат някои пресилени оценки за Найденов. Но и в тая статия се подкрепя мисълта за чист, ясен, образен език в печата, като подробно се излагат пак възгледите на Ленин по този въпрос и се цитират като примери отделни мисли от негови книги.

Статията на Г. Караславов „Как да се рисува героя“ (бр. 144) по повод един разказ на Л. Стрелков и статията на О. Василев „Как да почнем? Въвеждането на героите“ (бр. 146) със самите си заглавия говорят за въпросите, които се разглеждат в тях, въпроси от първостепенно значение за усвояване на художественото майсторство. В бр. 67 е поместена статията на Ив. Руж „Как да пишем образно“, където върху конкретни материали от „РЛФ“ и други произведения авторът разглежда една от най-съществените особености на художествената литература. По въпросите, свързани с развитието на характерите на героите, т. е. с развитието на сюжета, в бр. 134 на „РЛФ“ Ив. Руж пише нова статия пак с конкретни примери от произведения, печатани в „РЛФ“. Авторът посочва две, три утвърдили се вече схеми: герой, който се класоосъзнава, герой, който се разлага и пр. „Това еднообразие в сюжетните схеми, пише Руж — еднакво построение на всички разкази, както и техния еднакъв завършек ги прави безинтересни. . . Голяма отрицателна роля играе и липсата на битови черти в характера на действуващите лица. . .“

В същия 134 брой на вестника под рубриката „Нашата анкета. Какво искат читателите“ е публикувано и писмо на П. К., в което също така много остро се критикува липсата на задълбочен психологически анализ в произведенията, печатани в „РЛФ“. В кратка бележка редакцията се съгласява с мнението на автора, като подчертава само, че не бива да се изпада в самоцелен психологизъм.

Срещу аналогични слабости в поезията на младите пролетарски поети воюва в своята литературна беседа и Хр. Радевски (бр. 143). Той прави цялостен идейно-естетически и езиков разбор на едно стихотворение и по такъв начин помага конкретно на младите поети да се освободят от редица погрешни увлечения и да се заемат сериозно с овладяването на трудното поетично майсторство. Нека се спрем само на последния куплет на стихотворението и на бележките на Радевски върху него:

О, партио!
О, славна РП!!
Живей, живей!
Живей, живей!

„Този куплет — пише Радевски — не е неправилен нито в идейно, нито в стилово и граматично отношение, но като поетичен израз, още повече като завършек на стихотворение е просто нетърпим“.

На въпросите за поетичното майсторство с примери от поезията на младите се спира в беседата си и Мл. Исаев (бр. 150). След анализа на три стихотворения той прави извода, че на някои млади поети липсва необходимата идейно-политическа подготовка, и второ — „липсва им художествена култура, за да могат да дадат в ярки образи и динамичен стих вълнуващите ги пролетарски чувства и мисли.“ Тези изводи, особено втория, разбира се, важат не само за младите. Но едва ли някой би намерил основание да упрекне тези, които довчера са били по овчарските колиби или в праха на тютюневите фабрики, че навлизат в литературата без голяма обща и специална естетическа култура. Не вина, а беда за българската култура е фактът, че в продължение на пет века турското господство попречи за нормалното развитие на литературата и изкуст-

вото, а след Освобождението сравнително свободното демократично развитие на страната скоро се заменя от реакционни диктаторски режими. Пролетарските писатели с болка на сърцето сами си знават колко много има да се учат. Та нали затуй с риск на живота си те създават свои издания, библиотеки, стремят се да се свържат с прогресивните писатели от другите страни. Но, както са подчертавали неведнъж основоположниците на марксизма-ленинизма, за да си осигурят нормални условия за културен живот, трудещите се трябва преди всичко да завоюват политическата власт, да създават нови обществени отношения, нова икономика, която да осигури базата за културен разцвет. Ето защо, когато упрекваме пролетарския печат и по-специално „РЛФ", че не обръща достатъчно внимание на специфичните художествени проблеми, на психологията на творческия процес и пр. и пр., нека не забравяме каква е била неговата първа и най-главна задача, при какви условия работи. И — което е особено важно — да съдим за неговата дейност не по някакви абсолютни естетически критерии, а с оглед на това какви са били възможностите и какво е направено на времето. Разбира се, и сред сътрудниците и редакторите на „РЛФ" е имало писатели, които не са обръщали достатъчно внимание на проблемите за художественото майсторство, увличали са се по грешни теории, по криворазбрана „актуалност" и „народност", или просто са били недостатъчно трудолюбиви. Но дори и те не дават основание да се твърди, че „някои от писателите-комунисти съзнателно не се интересуваха от проблемите на литературното майсторство. . ."[1]

Като имаме предвид статиите по дискусията за стила (метода) на пролетарската литература, статиите за художественото майсторство, рецензиите за публикуваните произведения на пролетарски писатели и др., т. е. цялата дейност на „РЛФ" за повишаване идейно-художественото равнище на пролетарската литература, не е трудно да се види колко неверни са писанията като тези, че „в „РЛФ" на творческата дарба и на художественото майсторство не се отдаваше никакво значение",[2] че „пред партийните и прогресивни писатели се поставяше остро задачата за заемане открито манифестационна позиция в двубоя на обществените сили, да станат те на всяка цена негови изразители в литературата, а върху нейните изразни средства и стилни подходи се хвърляше акцента на лозунговата фраза и вербалистично изявената тенденциозност".[3]

В помощ на младите литературни кадри са и многобройните статии от съветския литературен печат за опита на съветските писатели (бр. 116, 152, 153 и др.). Често „РЛФ" отделя специални страници за творчеството на младите — бр. бр. 67, 75, 134, 135 и др., където се печатат стихове, разкази, критични статии, мнения на читатели и пр. С цел да се издирят и поощрят прогресивни талантливи творци и за повишаване качеството на създаваните произведения „РЛФ" обявява конкурс „за написване на най-издържани белетристични и поетични произведения" (бр. 161).

От изложеното до тук се вижда, че цялата дейност на редакцията на „РЛФ" е насочена към създаване на такава пролетарско-социалистическа литература, която, без да губи своята стойност на художествено творчество, да бъде мощно оръжие в борбата за социализъм. Днес ние можем да

---

[1] П. Данчев, „Съвременни български поети", София, 1951, стр. 116 (к. м. — В. К.).

[2] Д. Митрев, Вапцаров, Скопие, 1954 г., стр. 51.

[3] Пак там, стр. 127.

отбележим едни или други слабости, увлечения, неуспехи и пр., но не бива в никакъв случай заради тях да не видим основната градивна работа, която върши „РЛФ“. Та нали в резултат на тази дейност през 30-те години израсна и се оформи цял отряд прогресивни писатели, в чиито ръце е днес съдбата на българската литература! Нали в „РЛФ“ се появиха или утвърдиха първите значителни произведения на тия писатели, излязоха като броеве на библиотека „РЛФ“! Разбира се, определящо в случая е самото революционно движение в страната, оглавявано от партията. Но всеки, който обективно и безпристрастно изучава литературния живот през тези години, не може да не признае факта, че „РЛФ“ е център на пролетарско-социалистическата литература, че той създава оная партийна атмосфера на литературния фронт, в която се родиха „Село Борово“, от Кр. Велков, „Към партията“ от Хр. Радевски, „На пост“, „На два фронта“ и „Селкор“ от Г. Караславов, „Подем“ на Никола Ланков, „Пожари“ на Мл. Исаев, много от произведенията на Ан. Тодоров, Кр. Пенев, Кр. Белев, първите разкази на П. Вежинов, А. Гуляшки и други. А без тези произведения не бихме могли да си представим литературната история от този период не само в рамките на пролетарската, но на цялата ни национална литература. Без опита от написването на тези произведения не биха били възможни успехите на нашата социалистическо-реалистическа литература от по-късния период, не би бил възможен Вапцаров, нямаше да е налице и това единство и убеденост на българските писатели в правотата и величието на комунистическия идеал, което характеризира литературния живот в България днес!

☆

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

НЯКОИ АСПЕКТИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

Художествен образ и сигнал! Каква е връзката между тези толкова далечни на пръв поглед понятия? Възможно ли е доказателство на хипотезата за сигналния характер на художественото произведение?

Няма съмнение, че тези колкото нови, толкова и неразработени въпроси все по-настойчиво ще вълнуват теоретиците на изкуството. Естетиката не може да стои настрана от кръстосването на науките. Граничните области на знанието станаха почва за най-сериозните научни открития на съвременността. Естетиката престана да бъде далеч от нуждите на обществото. Естетическото възпитание според решенията на XXII конгрес на КПСС придобива необходимо всеобщ характер, изкуството получава нови изключителни функции на организатор и преобразовател при формирането на съвременния естетически вкус у всеки член на социалистическото общество. Благодарение на дълбоките революционни изменения и на новите технически средства за социална връзка художникът получи изключително многобройна и изключително разнообразна по социални, национални и индивидуални потребности и възможности публика, изкуството проникна във всеки дом, до всеки индивид. Налага се обществено регулиране и управление на процеса по формиране и развитие на естетическия вкус. В това отношение изключително значение има изучаването на законите на обществената информация.

Художественият образ може да се разглежда като сигнал от особен вид, който все още е твърде слабо изучен от кибернетиката. В това отношение естетиката може не само много да получи, но и много да даде на тази прославена ултрасъвременна научна дисциплина. Това може да стане както по пътя на едно прецизно общо определение на художествения образ, така и по пътя на някои частни определения, на разкриването на отделни аспекти от художествения образ. От общите определения най-синтетично и близко до изискванията на съвременното мислене ни се струва определението на Тодор Павлов, дадено още в „Обща теория на изкуството“.[1] Тук не си поставяме задача да тълкуваме или обновяваме формулата на Тодор Павлов. Искаме само

[1] Тодор Павлов там, както е известно, формулира три основни съставки на всеки художествен образ: естетическа реалност, идейност-духовност и художествена мера. Образът е тяхно неразделно диалектическо единство. Без да излагаме обстойно определението на Тодор Павлов, искаме да подчертаем, че голямата му ценност се корени в разностранната характеристика на художественото отношение. Първият елемент характеризира особения източник и особената сетивна реалност на художественото произведение, вторият — активно-оценъчния социален аспект на отношението, а третият — неговия неповторим, оригинален характер. Въпреки някои непълноти и недостатъци, определението на Тодор Павлов според нас е едно от най-всеобхватните определения в съвременната марксическа естетика.

накратко да се спрем върху някои частни аспекти на художествения образ, по-точно на следните четири аспекта: синтетичен, структурен, качествен и онтологичен. Първият аспект трябва да разкрие художествения образ откъм неговата цялостност, единственост — като специфично битие на закономерно-отражателната му природа. Вторият аспект разкрива атомарния състав на образа, неповторимата и типологичната страна на неговите елементи. За избирането на тези два аспекта на художествения образ логическо основание е връзката „цяло-части“, която е много съществена от гледна точка на количественото (техническо) формализиране на образа като сигнал. Третият аспект откроява единството на изобразителната и изразителна функция на образа в отделните изкуства, а четвъртият — особеното битие на художественото произведение. При тези два аспекта съществува логическа връзка между функция и носител. В цяло четирите аспекта са свързани от мисловния закон за възхождането на диалектическото познание от абстрактното към конкретното. А от своя страна логическият закон отразява реални връзки между реалните страни на художествения образ: неговото съдържание и форма, особената му емоционална и познавателна природа, неговата закономерност и оригиналност, неговата особена онтологична реалност като обективизирано социално отношение.

I

СИНТЕТИЧНИЯТ ХАРАКТЕР НА ОБРАЗА

Художественият образ е субективен образ-отражение на обществено значими събития, характери, преживявания, състояния и действия, при това отражение, което специфично и по исторически конкретни начини обобщава, преобразува чертите на действителността в сетивно-емоционални форми, по законите на дадено изкуство. Синтетичният характер на образа се корени още в предмета на отразяване. Всички прояви на практическия живот, които ние обобщаваме в понятията „събития“, „характери“, „преживявания“, „състояния“ и „действия“, в действителност са изградени от много елементи, детерминирани и обединени от социалния „динамически стереотип“ на колективната и индивидуална психика. Преживяването на радост например може да бъде анализирано по различен начин от морала или науката, но като предмет на изкуството то се взема само в неговата практическа, жизнена непосредственост като конкретно преживяване на конкретна личност в конкретни обществени обстоятелства. Тъй като социалният живот е класов, класовата характеристика влиза като обективен елемент в съдържанието на изкуството. Според обективните видови и жанрови закони на изкуството съдържанието на образа се специфизира. Тази спецификация продължава съобразно националните особености на дадена култура, които оставят неповторим печат и върху формата, и върху съдържанието на произведението. Но синтетичността на образа се обяснява не само с онова, което „иде“ от действителността. Решаваща роля за характера на художественото обобщение играе гледната точка на художника, неговата оценка и присъда за жизнените явления, неговата неповторима индивидуално-творческа мера. Субективните и обективни страни на образа са неразделни, нещо повече, в него няма нито един елемент, който да е само субективен или само обективен.

Художественото творчество протича по определени общи и специфични закони, върху съзнанието на художника въздействуват традиции, той се учи от големите майстори, работи с материала по определени закони — и в същото време пълноценният резултат на творческия процес е едно уникално явление. Ние говорим за „обломовщина“ или „бай ганьовщина“, но „Обломов“ и „Бай Ганьо“ са единствени. Ето това парадоксално противоречие между закономерността и уникалността на художествения образ широко се разисква в буржоазната естетика. С него Бенедето Кроче обоснова своето разбиране за интуитивния характер на образа, като неговата индивидуалност противопостави на законосъобразността, на научното мислене, морала, ползата и наслаждата. Хуго Мюнстерберг по кантиански разграничи науката и изкуството, разглеждайки не само образа, но и неговия обект извън закономерната връзка с останалите явления. Абсолютната изолация от всички причинно-следствени връзки на обекта, който възбужда художествен интерес и пълната заетост на субекта с този обект — ето същността на изкуството. „Да — връзката — това е науката — възклицава Мюнстерберг — а произведението на изкуството е обособление, нещо повече, обособлението е красотата, независимо от това дали ни я дава природата или въображението на художника“ (Современная книга по эстетике, ИИЛ, 1957, стр. 412). В по-ново време немският феноменолог Николай Хартман, като преувеличи индивидуалния характер на художественото произведение и на прекрасното изобщо, прокламира един своеобразен естетически агностицизъм. Той е склонен да допусне съществуването на някои общи закони на прекрасното, но веднага добавя, че те по природа са „категориални“, „конструктивни“, т. е. предпоставени, породени от философската мисъл. „Същността на прекрасното в неговата неповторимост като особена естетическа ценност лежи не в тях (в тези общи закони — К. Г.), а в особената закономерност на единичния предмет“ (Н. Гартман, Эстетика, ИИЛ, 1958, стр. 15). Оттук Хартман изцяло противопоставя мисълта на интуитивната емоция. Художникът не може да бъде мислител, без да престане да бъде художник. А теоретикът на изкуството не е в състояние да познае индивидуалните закони на произведението, тъй като те са принципиално непознаваеми за мисълта. „Естетическата гледна точка изобщо не е достояние на естетика“. Съгласно това разбиране естетиката не е наука, въпреки че има „явна тенденция да стане наука“, а нейният предмет са „личното пристрастие и илюзията“.

Затрудненията, които поражда природата на художествения образ, могат да се решават успешно само от позициите на диалектическо-материалистическия възглед за единичното и общото. За съжаление, този възглед, така известен в общата му форма, малко се използува за конкретните нужди на естетическия анализ. Това вероятно се обяснява донякъде от изоставането в разработката на теорията и психологията на творческия процес и процеса на художественото възприятие.

Ние искаме да обърнем внимание само върху някои страни на проблемата, които имат пряко отношение към поставения в началото въпрос за сигналния характер на образа.

Още при първо прочитане на Дебеляновото стихотворение „Устрем“ поразява еднаквия му поетически размер (един динамичен хорей) с поетическия размер на „Червените ескадрони“ на Смирненски. Тази общност във външната форма (впрочем едва ли известна на Смирненски) в случая се опира на някаква общност и в идейно-емоционалната насоченост

на произведенията. Тя ни се струва преди всичко в асоциацията на „пролетното размразяване“ у Дебелянов и „светлия празник на живота“ у Смирненски:

Химн от арфа златострунна,
прозвучала под ръцете
на пробудената пролет
пълни с радост целий свят;
и сред звуците кристални,
в росни светнали долини,
минзухари подранили
и кокичета цъфтят.

В светлий празник на живота
чезнат скърби и съмнения,
бликват сили спотаени
в жадно чакащи гърди;
златни сънища душата
на крилата си понасят
в лучезарните предели,
дето бързат устремени
размразените води.

Но не тази общност прави „Червените ескадрони“ шедьовър, заемащ достойно място в световната социалистическа поезия. И не просто разликата между него и „Устрем“, която най-силно се чувствува в идейното съдържание, в идейния пълнеж и структура на отделните образи. „Червените ескадрони“ като цялостен образ, като система от особено организирани образи-елементи, е явление единствено и неповторимо. Може да открием подобна ритмика, подобни рими, сюжети, композиция, лирически герои и образи („Утро на светла ера“, „факел на нова вера“, „черна сграда на световната неправда, на сподавения стон“, летящи ескадрони, „възбунени роби“, „червени вълни“, целуването на земята и т. н.) в много други произведения. Но няма и не може да има друго произведение-образ като „Червените ескадрони“.

Със средства на художествено обобщение, частично наследени, но главно открити наново, Смирненски показва в зрими, реални картини настъплението на новия живот. Поетът открива дълбоките връзки на едно историческо събитие с бъдещето на човечеството. И самото събитие, без да се нуждае от външната приповдигнатост на алегоричното мислене, придобива символично общочовешко значение.

И когато сетний камък на обгърнатия в пламък
и разплуха древен замък се отрони в пепелта,
вий слезнете от конете и земята целунете —
възцарете вечна обич, вечна правда на света.

Безспорно е влиянието на символистическата образност върху поетическото мислене на Смирненски. Това обаче с нищо не хвърля сянка върху оригиналността на първенеца на социалистическо-реалистическата ни поезия. Маяковски вярно сочеше, че форми, рими, ритъм, алитерации и т. н. не се измислят всеки ден. Както ученият, правейки ново откритие, се опира върху предишните знания, така и поетът не може да открие нов духовен свят, без да използува нещо от езика на предшествениците си.

Отделните елементи на поетическата образност притежават донякъде устойчивостта на ненастроечни явления — новото поколение ги наследява и е принудено да се опира върху тях. Но цялата работа е за какво здание се използуват образните „тухли“ от миналото. В основите на новото цяло при Смирненски лежи не просто нова идейност, но и нова индивидуално-творческа и историческа мера, нов художествен метод.

Обаче неповторимостта на „Червените ескадрони“ извира не само от новата мера на епохата (сиреч, от новите исторически закони на красотата), не само от стила на пролетарското светоотношение през 20-те години на века. Ако работата се изчерпваше с това, тогава гениалният поет би

бил просто способен секретар на своето време и нищо повече. Ако Смирненски ни откри нов свят, то бе защото и сам Смирненски е нов свят за българската литература.

Талантът е социален продукт. Малкото будно кукушанче безспорно е носило богати природни заложби — това се вижда от надареността на неговите близки, някои от които (Пепо, Фома Фомич) оставиха диря в българската сатирическа поезия и журналистика. Но тези заложби се превърнаха в талант под влиянието на бурните следвоенни години от началото на века, под влиянието на някои особени обстоятелства от живота на сиромашкото ючбунарско момче. Примерът на чичото и на по-големия брат подхранват неговите литературни интереси. Тежкият живот в работническия квартал и разоряването на семейството правят Смирненски не външен съзерцател на пролетарския живот, а плът от плътта на класата. Той постига пролетарско светоусещане и светоотношение не умозрително, а жизнено-непосредно, много преди съзнателно да определи мястото си в борбата. Той носи в душата си широтата и оптимизма на пролетариата от новия етап на борбите му — когато „класата в себе си“ вече се е превърнала „в класа за себе си“.

Но има две обстоятелства, дълбоко изживяни от поета, които оставят неизгладим печат върху цялото му светоотношение. Първото е срещата с възбунения, въоръжен народ при Владая. Може би без тази среща Ведбал никога не би станал Смирненски. Разстрелваните при Владая работници и селяни във войнишки шинели помогнаха на гениалния юноша по-сетне да почувствува като своя мъка глада от Поволжието и като свой възторг — сърцето на Москва, подвига на Либкнехт, устрема на червените ескадрони. Революционната трагедия на нашия народ направи Смирненски интернационалист и по убеждение, и по чувство.

Второто обстоятелство е щастливото съвпадение между класоосъзнаването на поета и гребена на революционната борба след войната. Краткият живот на „певеца на огневите гриви“ съвпадна с най-големия подем на класовото комунистическо движение, а „жълтата гостенка“ изпревари и не му даде да види ужасите и трагизма на поражението. Някои лични писма, а от зрелите произведения — може би само „Приказка за стълбата“ са отзвук-предчувствие на Смирненски за идващата буря. Проницателният му поглед вижда не само „коралните капчици димяща кръв“, но и вредата, която ще донесат на революцията „някои затлъстяли революционни сърца“. Тук обаче е краят на поетовия творчески подвиг, докато цялото съдържание на неговото поетическо дело е апотеоз на възходящата пролетарска борба, на революционния оптимизъм и героизъм. Тази обща тоналност не беше поетическа измислица на Смирненски, а отзвук на реалния революционен подем. Ето защо използуваните отделни образни елементи, размери, символи и т. н. от предишната нереалистическа поезия в художественото цяло, създадено от Смирненски, изменят характера си, напълват се с ново идейно-емоционално съдържание, вярно предават романтиката и символичното значение на реалното жизнено движение.

От изстраданите и изживяни лично исторически събития (не случайно всички съвременници на Смирненски говорят за неговата поразяваща общителност, чувство за партийна дисциплина и т. н., т. е. рисуват поета като „редови на революцията“, като типичен представител на „безименните души“), от новите елементи на цялостното светоотношение,

от личната съдба и природните заложби се изковава изумителна, неповторима в своята цялост „сплав“ — индивидуално-творческата мера на художника. Тя е често неуловима за теоретическите схеми, но е сърцевината на поетическото произведение и на неговото въздействие. Самото понятие „индивидуално-творческа мера“ не е получило още безспорност и общо разпространение в естетиката. Може би под влияние на вулгарния социологизъм от миналите години интимната страна на творческата личност все още малко се изучава. Художникът е личност, но личност с особена организация, с особено отношение към живота. В какво е тази особеност? Преди всичко в особения талант на художника. Общата психологическа характеристика на художествения талант посочва като негови непременни черти изключителна наблюдателност, възприемчивост, емоционално съпреживяване, искреност „из ряда вон выходящая“ (Ленин), гъвкава, изобретателна фантазия, интуитивно умение за отбор и обобщение на жизнения материал, висока способност да се чувствуваш „представител“ на човечеството, на народа, класата и т. н. С други думи, талантът е „особен инструмент“, създаден от природата (Горки) и реализиран в определени обществени условия, който притежава в най-висока степен способността да възпроизвежда и преобразува (макар идеално) действителността съобразно законите на човешката „родова мера“, на дълбоката същност на исторически изменящата се човешка природа. Но всеки талант притежава определена социална насоченост, съобразно обществените идеали, на които служи и които провежда в творчеството си. Талантът е страшно оръжие, което може да ускорява прогреса, но може и да бъде насочвано срещу него. Друг е въпросът, че реакционната насоченост на таланта неизбежно води до неговата деградация. Стилът в широк смисъл (като мера на епохата и като относително единство на направлението, школата, цялостното творчество на даден художник), заедно с индивидуалния почерк, разглеждан предимно като съвкупност от характерни само за даден творец формални прийоми и изразни средства, също бележат важни страни на художниковата личност. Ето всичко това — талантът и неговата социална насоченост, стилът и индивидуалния почерк, органично обединени в една особено организирана и особено отнасяща се към действителността личност съставя съдържанието на понятието „индивидуално-творческа мера“. Тук е главният извор на оригиналността, неповторимостта на художественото произведение като своеобразен носител на обществена информация. Именно защото индивидуално-творческата мера е резултат от реални и твърде различни социални обстоятелства, тя свързва характера и насочеността на таланта с обществените потребности, с предишното художествено майсторство, наследство и традиции. Следователно, неповторимостта ѝ се обяснява не само с нейната субективност (да не се бърка със субективизма: всяко правдиво отражение на света е също субективно, а значи и активно, целесъобразно и т. н.), но и със свободната индивидуална изява на обществената (родова) природа на човека.

Всичко това щастливо се съчета у Смирненски.

Той е необикновено чиста, необикновено монолитна личност. Никакви страни от мирогледа му, от жизнения му опит, от творческия му метод не конфликтуват в неговата поезия. Той не извършва никакво насилие над вътрешните си потребности и убеденост, когато лепи лирическия си герой. Ако главна тема му е героизмът и оптимизмът, той сам е героичен и оптимистичен. Неговата искреност е толкова рядка в голямата

литература. Защото често ще срещнете трагичната искреност на страданието, но малко (поне в големите художествени образци) — възвишената, оптимистическа искреност на възторга.

Всичко това очевидно обяснява донякъде новаторската синтетичност, неповторимостта на „Червените ескадрони“, показва, че тази неповторимост е не толкова формална, колкото същностна.

В случая с „Устрем“ и „Червените ескадрони“ става дума за произведения, които се различават преди всичко по своето идейно тълкуване на действителността, по художествения метод на творците им. Но парадоксалният характер на образа като „повторимост в неповторимото“ не изчезва в никаква степен и когато има еднакво общо-идейно виждане на определени страни от обществения живот, когато поетите са привърженици на еднакъв социалистическо-реалистически художествен метод. Доказателство в това отношение може да бъде например сравнителният анализ на „Шир след шир“ и „В меката есен“. Певецът на „Василий Тьоркин“ разказва за великото щастие на поета да бъде заедно с родината в нейния многотруден път, за великата отговорност пред народа:

Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

Поемата на Валери Петров е също развълнувана изповед от името на цяло поколение за отговорността пред народа, партията, родината. Наистина, ярко се откроява националният колорит на двете поеми — и това не може да не обогатява тяхната неповторимост. Но идейните гледища на Александър Твардовски и Валери Петров са много близки. От еднакви позиции те тълкуват съдбините на народа, на социализма, осветляват някои трагични събития от най-новата ни история. Еднакво тревожно и убедено те се взират в бъдещето. В едно и също нещо намират корена на злото. Спомнете си песен 9 („Друг детства“) и особено песен 14 („Так это было“) от „Шир след шир“ и тревожните въпроси от „В меката есен“ за промъкналия се в душите враг, чудесния образ:

. . .но спомнихме ний елинския стил,
защото ленинският се забрави.

И все пак това са различни, неповторими произведения на високо талантливи, високо идейни поети социалистически реалисти. Разликата, разбира се, не се обяснява само с различната сюжетна и композиционна структура на поемите. Тази структура, самата, струва ми се, носи нещо съществено от индивидуално-творческата мера на двамата поети. Динамичната форма на пътеписа, на поетическия очерк — нима тя в известна степен не е присъща и на „Страна Муравия“, и на „Василий Тьоркин“? И нима в това не се е отразило нещо важно от творческата индивидуалност на Твардовски? А външно „безсюжетния“, неподвижен, затворен в четирите стени на кабинета и рамката на прозореца сюжет на „В меката есен“ — нима тук не прозират някои страни на мекия, умен, задушевен талант на Валери Петров? Но, струва ми се, главно значение в случая има особената и с к ре́ н о с т на двамата поети, която определя идейно-емоционалното съдържание на техните поетически открития. Налице са два свята, родствени, но различни — предимно заради завършената индивдуалност на лирическите им герои. Разбира се, това е едно още твърде абстрактно обяснение, което литературният анализ безспорно по-сетне ще задълбочи. Но и то е достатъчно, за да посочи същественото значение

на индивидуално-творческата мера за качеството на художествения образ като „единствено изречение-сигнал“.

Тъй като поетическият образ синтезира нещо от нагледността на живописта и емоционалната асоциативност на музиката, изводите, получени от неговия анализ, имат по-широко значение.

Сравнете например различни живописни произведения, трактуващи един и същи исторически материал или даже различни варианти на едно и също произведение. Известно е поразителното отличие между първоначалните „Бурлаци“ на Репин и окончателния вариант. Разликата не е толкова формална колкото идейно-емоционална. В първия вариант разхождащите се по брега господа, вместо да подчертаят социалния контраст, отвличат вниманието от образите на отрудения, доведен до животинско състояние народ. А в окончателно завършеното платно е премахната външната тенденциозност, но затова пък е дадена без всякакви ограничения суровата, покъртителна правда за безкрайното издевателство над човека в царска Русия. Това са, по същество, две различни произведения. Художествената идея в окончателния вариант е доведена до своето неповторимо, единствено съществуване.

Тук се сблъскваме с една проблема, която напоследък е доста нашумяла в буржоазната естетика: проблемата „non finito“, проблемата за незавършеността на образа. Посочва се тенденцията на съвременното изкуство към все по-усилваща се фрагментарност, незавършеност, което би могло да се обясни донякъде като реакция на натуралистическия „фотографизъм“. Но главната задача на редица съвременни изследователи е да обосноват по този начин закономерността на абстрактното изкуство и на другите насоки в така нареченото „не-образно изкуство“. „Незавършеността“ придобива при тях смисъл на „деформация“, на изчезване на нагледния образ в живописта. Такова невярно разбиране отклонява вниманието от една действителна черта на съвременното реалистическо изобразително изкуство — неговата синтетичност, опростеност, която няма нищо общо с „деформацията“, а е отражение на стила на епохата. Заедно с това, неверните изводи на апологетите на абстракционизма засенчват и друга страна на проблемата, поставена и по своему решена в „Незнайния шедьовър“ на Балзак.

Големият художник е овладян от стремежа за висше съвършенство. Той години наред се труди, прави ескизи, лови „натурата“, преработва, изменя — докато намери онова „едва-едва“, според думите на великия флорентинец, след което произведението започва своя самостоятелен живот. Всеки ще различи ескиза от готовия цялостен образ. Но къде е границата между тях? Къде трябва да спре художникът, за да не премине съвършенството на картината му в своята пряка противоположност, за да не сподели творението му участта на Френхоферовата „Катрина“? В този въпрос се крие важна страна на художествената мера — вълшебното „едва-едва“, което ражда тайните на художественото чудо. За него няма закон. Или по-точно, негов закон е неповторимостта, оригиналността. Никой никого не може да научи къде е предела на завършеността. Само в този смисъл Кант е прав, когато говори, че геният не може да се учи. Този предел е различен в произведенията на един и същи художник, даже ако те са писани почти едновременно (за пример може да ни послужи творчеството на Есенин, който често е писал по няколко стихотворения на нощ). Ето защо всяко достигане на завършеност в художествения образ е вече художествено откритие.

Пред очите ми е „Сикстинската мадона“, такава, каквато съм я видял в Дрезденската галерия. (Интересно е, че никаква репродукция даже отдалечено не напомня истинското, празнично съвършенство на тази картина, докато други някои живописни образи, особено с повече „литературно“ съдържание, леко се поддават на репродуциране.) Можем да обясняваме историческата приемственост на класическата италианска живопис, можем да говорим за някои преимущества на последвалата я реалистическа живопис с нейното богато социално и даже революционно съдържание, но аз не мога да си представя, че „Сикстинската мадона“ като завършено произведение със собствен живот може в някаква посока да се усъвършенствува или опрости. Аз не искам да кажа, че Рафаел е достигнал абсолютно съвършенство. Съвършенството на неговата картина по принцип не е явление по-различно от всяко друго художествено съвършенство. В тази връзка би могла да се обсъжда и проблемата за „единственото решение“. Аз съм съгласен, че в процеса на творчеството художникът използува много пътища за най-пълната изява на своя замисъл. В този смисъл няма едно единствено решение на замисъла. Но всеки готов вече образ, всяко завършено произведение, в което е „замръзнало“ едно от творческите решения, е вече „единствено решение“. То не може да се замени с друго, без да престане да бъде същото, без да се превърне в д р у г о произведение.

Любопитни мисли будят и така наречените „лични театри“ (театърът на Станиславски, театърът на Брехт). Тук ще стане дума не за теоретическата „система“ на един или друг театрален реформатор, а за художествената практика, за образната система, за „индивидуално-творческата мера“ на създадените от тях театрални колективи. Името на един театър може да бъде наследено, но физическото, а оттук и художническо съществуване на един творчески театрален колектив е ограничено от живота на няколко поколения. Ето защо са обясними съвременните трудности на МХАТ. Театралният спектакъл е също цялостен, неповторим художествен образ — сплав от индивидуални мери на десетки, понякога стотици художници, над които доминира мерата на голямата театрална личност (Станиславски, Немирович-Данченко, Вахтангов). Не може този образ да остане, когато се менят всички негови елементи. Ето защо има такава поразителна разлика между един и същ спектакъл, поставян преди тридесет години и днес (макар по режисьорските указания на Станиславски). Новият спектакъл може да бъде по-добър или по-лош, но това е вече д р у г спектакъл, друг, нов художествен образ.

Изглежда същата ще бъде съдбата и на „Берлинер ансамбъл“. Все още е жива творческата мера на Брехт, защото в неговия театър работят още главните сили на създадения от него за десетилетия, творчески колектив. Но вече сега драмите на Брехт стават основа за съвсем различни образи-спектакли, не такива, каквито си ги е мислил теоретикът на „Verfremdungseffekt“.

Големите архитектурни произведения особено ярко демонстрират неповторимостта, единствеността на архитектурния образ-произведение. Миланския събор, Кьолнската катедрала, „Нотр дам“, „Васили Блажени“, Рилският манастир — всяко от тези произведения е уникален образ на своята епоха. Но какво в тях е неповторимо? Материалът? Външните форми и щампи? Законите на строителното майсторство, съгласно които те са изградени? Очевидно не. Неповторим е Акрополът, а не архитектурните елементи и строителният материал, които го съставят. Много

акрополи са правени по негов образ и подобие, но атинският Акропол си остава уникално произведение.

Защо толкова високо се цени оригиналността, единствеността на художествения образ, защо тя е непременно условие за неговото битие? Очевидно отговора трябва да търсим в определени висши обществени потребности, които изкуството задоволява, в характера и обема на духовните ценности, с които обогатява живота всяко отделно произведение. Неокантианците и съвременните буржоазни естетици много злоупотребяват с понятието „естетическа ценност". Доколкото може да се намери някакъв еднозначен смисъл в техните писания, под естетически ценности повечето от тях разбират резултата от априорната и напълно субективна съдна способност. Но понятието „естетическа ценност" може да получи и друго, реално съдържание. Това е тази мярка (степен, частица) от правдата за човешкия живот през дадено време, от богатството на исторически изменящата се „родова същност", от свободната проява на човешката творческа сила, майсторство и т. н., която носи на хората всеки цялостен художествен образ. Колкото тази ценност е по-голяма, толкова е по-значително общественото влияние и въздействие на произведението.

В теорията на информацията съществува правило, че най-голяма информация носи изречение, което по смисловото си съдържание е единствено. Да вземем следния пример. В нашата страна с нейния умереноконтинентален климат не са известни случаи на тропически дъждове. Ако днес метеорологическата служба съобщи по радиото, че утре няма да вали тропически дъжд, то информационната ценност на това изречение ще бъде безкрайно малка, практически никаква. Но ако допуснем, че поради климатически и атмосферни изменения се създават условия за тропически валежи, то първото съобщение за предстоящи такива валежи, които наистина паднат на другия ден, ще бъде „единствено изречение" със стопроцентна информационна ценност. Теорията на информацията, поне в днешния ѝ вид, е още количествена теория, тя не се интересува от качеството на информацията. Но, струва ни се, че е възможна аналогия (с неголям риск за грешка) между „единственото изречение" и неповторимостта на художествения образ. Цялостният образ също предполага, ако не стопроцентна, то поне с висока степен на оригиналност, ценност на информацията. В този смисъл Акрополът е „единствено изречение". Разбира се, задача на марксическата естетика е да разкрие съдържанието на художествената информация, спецификата на художествената ценност на образа, което тя и прави.

Проблемата за неповторимостта на художествения образ е още почти неограничена област за идеалистически спекулации. Тук не става дума вече за религиозните тълкувания на творческия акт като откровение божие или за Кантовото учение за гения. Широко експлоатира тази важна проблема в наше време фройдизмът, който чрез „психологията на глъбините" намира контакт с религията. Видяхме, че извратеното тълкуване на неповторимостта на художествения образ стана изходен пункт за естетическите дирения на видния феноменолог Николай Хартман.[1] Крайно време е марксическата естетика да се обърне специално с лице към този въпрос, за да му даде обстойно теоретическо и експериментално обяснение. Методологически много ефективна ще бъде, без съмнение, идеята за естетичното като социално отношение. Връзката между индивидуалното

---

[1] Н. Гартман— Эстетика, ИИЛ, М., 1958 г.

и родовото в човешкия живот е основа за неповторимостта в художествения образ, а особеното противоречиво единство на обективно и субективно в него е интимният вътрешен източник на оригиналността. Художественият образ не е някаква еднородна субстанция, не е и проста сума от отделни елементи. Той е отношение-система, построена от разнороден градивен материал (не задължително веществен по природа), съставяща ново качествено цяло и имаща особена обективна реалност.

Трябва да се различават, следователно, три аспекта на завършения художествен образ: образ-система, образ-елемент и образна връзка. Неповторимият характер на произведението произтича главно от оригиналността на цялостния образ-система. Но диалектиката на повторимото и неповторимото пронизва също останалите страни на образната структура. Каква, съвсем накратко, е тази структура?

II

АБСТРАКТНИ И КОНКРЕТНИ СТРАНИ НА ОБРАЗНАТА СТРУКТУРА

Герои, характери, събития, действия, метафори и пр. са елементарните клетки на художественото мислене, въпреки че сами могат да са съставени от по-прости елементи (изразни средства, алитерации, редуване на ритмически единици и т. н.). Художникът ги свързва, съподчинява съобразно първоначалния замисъл, от образите атоми възникват образи-молекули: сюжет, композиция, колизия и т. н. Това са образи-връзки, които дават неповторимо оригинално битие на темата, на основната идея на произведението, на естетическия идеал на автора. Тези последните също са образи-връзки, в които непосредно се изразява характерът на естетическото отношение на художника към действителността. Многочислените образни елементи се групират а две основни структурни образования, които условно могат да бъдат разделени само от теоретическото мислене — съдържанието и формата на произведението. Цялостният образ е неповторима конкретна мера на тези две комплексни структури. Образите-елементи не се отнасят еднакво или индиферентно към съдържанието и формата. Някои от тях са по преимущество съдържателни (тема, идея), други — по преимущество формални (композиция, ритмически строй), трети съставят непосредствено преход между съдържанието и формата (сюжет, характер, емоционална насоченост, колизия и т. н.). И формалните, и съдържателните, и междинните образи-елементи са отражение на действителността — понякога много опосредствувано, много условно или традиционно — но отражение.

Това описание на образната структура е интересно за нас от гледището на общото развитие на съвременната научна мисъл. Благодарение на общите типологични черти на всички процеси е възможно тяхното формализиране, откриването и техническото моделиране на универсални връзки. Правят се опити — макар за сега сравнително още елементарни — и за формализирането и машинното конструиране на художествения образ. Съществено значение тук имат някои делове на кибернетиката, на теорията на информацията, свързани с моделирането на аналози на човешките сетивни органи. Машината посяга на „светая светих“ на човешката душевност. Това възмущава умовете на много поклонници на музите, а заедно с това подхранва грубия техницизъм, технократическото ликвидаторство

на изкуството. Щом машината по пътя на отбора и комбинациите започва да създава симфонии, да рисува абстрактни картини и да съчинява поеми, не става ли излишен творческият процес, не се ли развенчава неповторимостта на художествения образ?

Противниците на „кибернетическото изкуство“ често се аргументират с елементарността на досегашните му резултати. Това обаче не е никакъв аргумент. За науката, която с такава поразяваща точност подчинява на човешката воля безпределните космически пространства, не представлява трудност да създаде и сега, ако бъде необходимо, такива сложни конструкции, които да достигнат върховете на художествената техника. Нали вече съществува машина, която бъдейки програмирана да твори „а ла Бах“, създава произведения, които даже опитни специалисти не могат да отличат от оригиналиите Бахови композиции. Това, което днес е елементарно, утре може да стане по-съвършено и от най-съвършенната съществуваща творба. Машината за секунди може да пресее милиони комбинации от вече съществуващи образци, тя може да отбира с необикновена чистота и прецизност най-съвършеното — нещо недостъпно и за най-гениалния художник. Обаче въпреки „божествената“ си непогрешимост, машината никога не може да премине една граница, заложена още при конструирането и програмирането ѝ — да стане творец. Защо е така?

Както възможността да се моделират образи въз основа на комбинации от вече съществуващи елементи, така и невъзможността машината да твори нови, оригинални образи се корени между другото в двойствения характер на образната структура.

Темата на „Йохан“ се въплътява в конкретната идея на произведението и тя не може да бъде изказана по друг начин, освен така, както е реализирана в стихотворението на Смирненски. Тя е неразделима от индивидуалността на героя, от конкретния ход на действието, на сюжетната линия, от достигната композиционна организация на целия поетически материал. Темата на „Йохан“ не съществува извън и без достигнатото поетическо цяло. (Тук не се спираме на от само себе си разбиращата се разлика между замисъл и тема на произведението.) Но това е нейната (и на конкретния сюжет, характер, композиция) съдържателна страна, която носи неповторимата оригиналност на творческия акт.

Спомнете си обаче „Хаджи Димитър“ на Ботев, лирическия герой на Светловата „Гренада“ или гибелта на младогвардейците. Темите на всяко едно от тези произведения са присъщи само тям — и в същото време са толкова родствени на темата на „Йохан“. Тази типологична близост може да има различни степени на обобщеност (от темата за безименния пролетарски борец до общата тема за жертвеност пред олтаря на свободата). Особено обобщен характер имат типовете музикални теми — това се обяснява с широкия асоциативен характер на музикалния образ-преживяване. Типологичната или формална страна на темата (и на всеки друг образен елемент) именно поради своята обобщеност би могла да бъде наречена още абстрактна страна.

Тази страна се поддава на формализация и моделиране. Изобщо формата играе в изкуството огромна роля и специалният интерес към нейното изучаване и систематизиране на елементите ѝ в никакъв случай не означава формализъм. Формализмът започва тогава, когато формата се противопостави абсолютно на съдържанието, когато се разглежда извън образното отражение на света. А вътре в тези граници тя има твърде

широка относителна самостойност. Тъй като няма форма, абсолютно лишена от съдържание, то специално отделните формални, абстрактни образни елементи също носят в себе си някакво съдържание, някакво общо идейно-емоционално настроение. Изразът „черна скръб“ даже извън всякакъв контекс има определено, макар и бедно емоционално съдържание. Понякога простото съчетание на думи („тиха радост“) вече създава образен заряд. Даже най-простите метафори, без които е немислимо никакво поетическо мислене, са израз на връзка, на отношение между отдалечени по ежедневния си смисъл думи. Тук също има стихийно формализиране и комбиниране на абстрактната образност на думите.

Любопитен е разказът на Едгар По за етапите на творческия процес при създаването на знаменитата му поема „Гарванът“. Характерно е, че подтик към нейното написване му служи вътрешната потребност да „напише н я к а к в а поема, която би отговаряла едновременно на общодостъпния и критически вкус“. Това осъзнаване на обществените потребности съвсем няма ф о р м а л е н х а р а к т е р, то може да се извършва само от творческата личност, а едва след това — по един или друг начин да се програмира. По-нататък изниква проблемата за о б е м а — 100 стиха (в готовото произведение — 108). Обемът е една от формалните страни на композицията. След това авторът търси и постулира общия характер на настроението — „печалния тон. . . като най-законното от всички поетически настроения“. Следва търсенето на „художествена мерудия“ — известният рефрен, който подчертава основния тон. Но рефренът също трябва да има звукова „ос“ — търси се дума, която да съчетава дълго „о“ и „р“, респективно като най-изразителни гласна и съгласна. Така се избира „nevermore“ („никога“). С това звуково и смислово се подкрепя общото настроение, което е само абстрактна проява на идейно-емоционалното съдържание. Но повторението на тази дума трябва да се оправдае. И възниква образът на Гарвана — „зловещата птица“. Алегоричният образ изисква особена колизия. Авторът се пита: „. . .Какво е н а й-печално?. . . — Смъртта — гласеше явният отговор. И кога тази най-печална област е най-поетична. . . Когато тя най-тясно се съчетава с к р а с о т а т а. И така, смъртта на красивата жена е, без съмнение, най-поетическия замисъл, какъвто само може да съществува в света, а също няма съмнение, че устата, най-пригодни за такъв сюжет, са устата на любещия, който се е лишил от щастието си“.[1]

По-нататъшните разсъждения на Едгар По не представляват пряк интерес за нашата тема и затова ги изоставяме. Искаме да подчертаем само, че явно формалистическата тенденция се е получила поради недооценка на онази вътрешна творческа потребност, която По споменава в началото, но изнася „пред скоби“, като нещо несъществено за творческия процес. А именно в нея е обяснението и на обаянието на „Гарванът“, и на индивидуално-творческата мера на самия поет. Когато се знае животът на Едгар По, времето, в което е творил, ще стане ясно, че подборът на формалните, абстрактни образни елементи, за които стана дума, тяхното неповторимо съчетание не е произволно, а произтича от цялата социална и психическа нагласа на творческото му съзнание, от неговото обществено-детерминирано отношение към света.

Следователно, за да бъде успешно и оригинално съчетанието на абстрактните образни елементи, даже когато се изхожда от една илюзорна

---

[1] Цит. съч., стр. 208.

представа за характера на изкуството, е необходима, наред с редица други социални обстоятелства, творческа личност, неповторима индивидуално-творческа мера. Това и най-съвършената кибернетическа машина, която може някога да бъде построена, го няма и никога не може да го има.

Но във всичко останало машината може да бъде неоценим помощник. Тя може да облекчи много формални процеси на тежкия художествен труд, на художественото майсторство. Машината може да разкрие неподозирани възможности за проникването на изкуството във всеки дом, до всеки индивид и по такъв начин необикновено да разшири аудиторията, с която ще се съобразява художникът в творчеството си — от началния момент на замисъла до заключителната шлифовка на произведението.

Но машината е полезна и като незаменима лаборатория за изучаването на творческата психология, за откриването на междинните закономерности на различните изкуства. В науката е аксиома, че най-ефективни в наше време са граничните области между различни, често пъти твърде отдалечени сфери на знанието. Този процес на синтезиране протича и в съвременното изкуство. Но малко са теоретиците, които го следят и изучават. А от преплитането на различните изкуства може да се очакват изключителни художествени резултати. Че това е така ни подсказва историята на киното и на телевизията. В тази област са още малко оценени възможностите на кибернетиката, на теорията на информацията. Те вече разработват техническите основи на някои синтетични изкуства. Придвижен е от мъртва точка старият въпрос за цветовата музика или за музикалната живопис. „Литературная газета“ от 14 октомври 1961 г. помести интервю с конструктора на машината за „цветомузика“ К. Л. Леонтиев, в което се съобщава, че е установена „закономерната връзка между звука и цвета“[1] благодарение на автоматиката, кибернетиката, електрониката. Разбира се, не бива да се преувеличава техническата страна на творчеството, тя с нищо не накърнява свободата и оригиналността на художника, но не можем и да недооценяваме огромното значение на новите изразителни и изобразителни синтетически средства, които възникват при великолепната помощ на бурноразвиващата се научна мисъл.

III

ИЗРАЗЯВАНЕ — ИЗОБРАЗЯВАНЕ

Съществени за характеристиката на образните елементи са техните изразителни и изобразителни възможности.

Противопоставянето на изкуствата по признака на тяхната „изразителност“ или „изобразителност“, останало в наследство от идеалистическата (главно кантианска) естетика, е една удобна форма за отричане на марксистко-ленинската теория на отражението и прилагането ѝ към художествените явления. Съществува една област от изкуства, — художество; скулптура, сценично изкуство и т. н. — чиято цел е да изобразят човешкия живот във формите, в които той протича. Но има цяло царство на музикалното изкуство с всичките му модификации, което само изразява субективното състояние на човешката душевност, без да си постави каквито и да било изобразителни задачи. Щом като

[1] Симфония цвета, в. Литературная газета, бр. 123 от 14. окт. 1961 г.

е така и ако това а така, то музиката не е отражение на действителността, а само приблизителен израз на субективния емоционален процес. Следователно един от най-мощните клонове на човешкото изкуство — музиката — опровергава теорията на отражението като основа на марксистко-ленинската естетика. Поезията, литературата заема едно междинно положение, тя обаче според писанията на някои теоретици има по-голям афинитет към музиката. Ето, горе-долу, логиката на онези естетици, които, отричайки отражателния характер на изкуството, възстановяват в съвременни условия концепцията за „чистото изкуство". Любопитен е фактът, че някои ревизионисти (Зиманд, Видмар и др.) от такива позиции водеха своите атаки срещу марксизма, срещу теорията на отражението и социалистическия реализъм.

Тук трябва да отстраним многозначната употреба на самите понятия „изразяване" и „изобразяване". Често пъти даже съвременни марксически автори отричат изображението в музиката или в някои клонове на поезията, разбирайки под изображение сетивно-нагледна картина на реални форми от действителността. Наистина, музиката не изобразява нито овала на лицето, нито цвета на очите, нито фигурата на Франческа, и изобщо, ако ние не знаем заглавието на „Франческа да Рамини" на Чайковски и съответната част от Дантевата „Божествена комедия", няма да разберем нищо от конкретната портртеност в произведението на Чайковски. Но ако даже знаем замисъла на композитора, пак музикалното изображение в никаква степен няма да притежава конкретната, достоверна нагледност на живописната картина или на скулптурното изображение. Следователно, когато говорим за изобразителност като обща черта на всяко изкуство, трябва да я различаваме ясно, да не я свеждаме само до една нейна частна форма — зрителната нагледност на предметите или събитията, предадени пластично или в линии, цветове, обемност и т. н. По същия начин изразителността на образа не се свежда само до „разказа" за субективните „вътрешни" състояния, преживявания, емоции на художника или неговия герой. Всяка нагледна картина на едни или други предметни форми само тогава има място в художественото произведение, когато изразява чрез нагледността смисъла на определени човешки състояния или отношения. Следователно естетическият смисъл на понятията изразяване и изобразяване далеч надхвърля рамките на някои техни частни, формални прояви (нагледност, субективна емоционалност и оценъчност и т. н.). Затова в най-общ (макар и приблизителен) план под изразителност ние разбираме идейно-емоционалната насоченост на образа, а под изобразителност — неговото (като особена идея-подобие) необходимо сетивно битие, което чрез съответствието си с действителните явления превръща в социална реалност за другите субективното състояние и оценка на индивида-художник. Според това гледище изразителността и изобразителността на художествения образ са неразделни на всички етапи от неговото съществуване (от първоначалния замисъл до възприемането на готовото произведение).

Такова разбиране на образа отговаря на хипотезата за неговия сигнален характер, отличава го от символите-сигнали в науката. Понятието няма необходимо сетивно битие, то получава всеобща информационна ценност посредством условни знакове (думи, формули и т. н.), които по природата си нямат нищо общо със самото понятие и не са в

никаква степен образи (в общогносеологическия смисъл) на обективния свят. Образно-сигналната природа на художественото мислене в цяло и на всяко отделно изкуство се определя преди всичко от особения характер на източника, на предмета на изобразяване. Обективната същност на действителността интересува художника не сама по себе си (за разлика от учения, който цели достигане същността на обекта независимо от човешките отношения и преценки), а в отношение към човека, към неговата жизнено-емоционална непосредност. Цялата действителност се пречупва през съществените човешки отношения, мисли, чувства, оценки и т. н. и само като такава е предмет на изкуството. Художественият образ, за разлика от понятието, притежава също естетическа сетивно-емоционална непосредност. Даже езикът в литературата служи не като символ, а като пластически материал, от който се извайва образът. Поетическият език, за разлика от научния, е образно-емоционален. Затова такова значение придобива например метафората, сравнението. Глаголът за поета е средство за изобразяване на действия и състояния, прилагателните служат за създаване чрез асоциации на непосредна сетивна представа. Там, където поетическият език загуби своята изобразителна способност (напр. в някои „експериментални“ безсмислени словосъчетания на Велимир Хлебников), той губи и своята поетична изразност. Подчертаваме поетична, защото в някои случаи такива словосъчетания могат да притежават известна описателна, ритмична или звукова изразителност, но сама по себе си тази изразителност има толкова общо с изкуството, колкото и безсмислените словосъчетания на малкото дете.

Изобразителният характер на художествения образ зависи от „езика“, средствата и законите на дадения вид и жанр изкуство. Възникнали исторически, тези видови и жанрови закони притежават голяма консервативност и относителна самостойност. Литературата по един начин, музиката — по друг, театърът или балетът — по трети, но всички те, изразявайки определени човешки емоции, мисли, оценки и т. н., едновременно с това изобразяват чрез своите възможности, средства и „език“ определени страни от действителността, определени състояния на човешката жизнено-емоционална непосредственост. Предметите на различните изкуства са различни — това ще бъде обективната основа и за разликата в техните възможности за изобразяване. Но относително самостойните видови и жанрови закони също решително влияят върху характера на изобразяването. Съобразно тяхната социално-историческа природа и обективни потребности (цели) един и същи обект, сюжет, тема може да получи коренно различно изображение в музиката, литературата или живописта. Това е общоизвестно и могат да се приведат безброй примери. Освен това всяка епоха, школа, направление в изкуството, всеки действителен художник притежават свои специфични начини и форми на изобразяване (в това се корени един от съществените елементи на стила).

В така наречените „изящни изкуства“ (литература, театър, музика, балет, изобразителни изкуства, кино и т. н.) изобразителната и изразителна способност са неразделни и всяко унищожаване на една от тях води до унищожаване на художествения образ. Даже различната им проява в различните изкуства само потвърждава тяхното неразделно единство. Всеки художествен образ е специфичен „субективен образ на обективните неща“, е обобщение — индивидуализация, която е неделимо

свързана със законите и езика на даденото изкуство. Отказът от отражателния характер на изкуството, трактуването му в духа на Богданов като „организация на чувствата“ (Зиманд, Видмар и др.) е теоретическа основа на абсолютния субективизъм и индивидуализъм в изкуството. Художниковото „аз“ се превръща в цел на изкуството, пропада обективната значимост на художествената творба, отрича се реалността на художествената правда. „Организацията на чувствата“ е в края на краищата романтика на чистата форма, която с променлив успех служи на най-различни обществени цели и тенденции. Тя може да скрива неприемането и дори враждебността към новите социални преобразования (напр. „Доктор Живаго“ — „лебедовата песен“ на Пастернак), но може, по думите на един съветски изкуствовед, да въплъти „чисто и честно“ „. . .субективното въодушевление на художника, страстния вътрешен монолог“ (творческата трагедия на Майерхолд, „кулата“ на Татлин — неговия модел за паметник в чест на Третия интернационал и т. н.). Каквито и социални стремежи да блага художникът в романтизирането на чистата форма, в отказа от специфичното за дадено изкуство единство между изразяване и изобразяване, обективната същност на нещата не се променя. „Организацията на чувствата“, откъсната и противопоставена на художествената правда, на отражението на обективния човешки живот, е само съвременна форма на така нареченото „чисто изкуство“.

Тук е мястото да споменем за ролята на различните сетива при създаване и възприемане на художественото изобразяване. Живописецът и скулпторът създават изображение-израз, което се възприема зрително. Музикалното произведение се възприема само слухово. Безспорно, зрението е по-специализирано от слуха в адекватното отразяване на света, но нима само то е единственият анализатор, който дава такова отразяване? Това е невярно и филогенетически, и онтогенетически. Ние можем да говорим за качествена разлика между слуховия и зрителния образ, но не и да се съмняваме в способността на което и да било от сетивата да ни дава специфичен, но адекватен образ на действителността. Ако някое от тях (и особено такова висше сетиво като слухът) не притежаваше такава способност, то изобщо не би възникнало. Повечето от изкуствата обаче са **синтетични**, в този смисъл, че възприемането на техните произведения (а значи и възприемането на предмета им и начинът на създаване на образа) е плод на синтетичната дейност на зрението и слуха.[1]

Ония теоретици, които твърдят, че музиката нищо не изобразявала, а само изразявала човешки емоции, обикновено избягват да отговарят на въпроса: **как** слушателят ще възприеме замисъла и емоционалната насока в творчеството на композитора, на неговите настроения и преживявания, ако те, първо, не носят в себе си някои типични за човеш-

[1] Че художественият образ е не само израз, но едновременно и **изображение**, независимо даже от спецификата на човешките сетива, показва например творчеството на Олга Скороходова. От ранно детство тя е останала сляпа и глухоняма. Възпитавана от един прекрасен съветски учен-педагог, тя станала висококултурен човек. Нейните даровония получили развитие. Олга Скороходова се е занимавала с поезия и скулптура. Без да говорим за художествените достойнства на произведенията ѝ, трябва да признаем, че тези произведения както по своята изразителност, така и по своята изобразителност не се различават принципно от произведенията на виждащите и слушащи художници. Прекрасното възпитание, получено от Скороходова, необикновено е разширило възможностите на осезанието и обонянието, които при обикновените хора са поставени „под сурдинка“, на заден план от зрението и слуха. Разбира се, изобразителността в творчеството на Скороходова носи печата на осезанието и обонянието: необикновено развитото чувство към пространство, пластичност и мириз.

ката душевност и емоционалност изобщо черти и ако не са по съответен начин, с интонационния език на музиката изобразени? Тук не сме в състояние да излагаме материалистическото разбиране за природата на музикалния образ[1], обаче трябва да се подчертае, че само пълното разрушаване на мелодията ликвидира и специфическия изобразителен характер на музикалния образ. Но разрушението на мелодията е в същото време и разрушаване на музикалния художествен образ. Музика абсолютно лишена от мелодия (каквито са болшинството произведения на така наречените „конкретници“ например) е също така, по подобие на абстракционизма в живописта, „дървено желязо“.

Ценни изследвания на музикалния образ се съдържат в произведенията на акад. Б. Асафьев. Неговата теория за интонационния език на музиката беше критикувана (справедливо или несправедливо) от различни страни — тук няма да се впускаме в подробно изложение на проблемите и споровете. В дадения случай за нас са интересни онези изказвания, в които се разкрива изобразителната специфика на музиката и които по наше убеждение са правилни. След като Б. Асафьев („Глинка“ Музгиз, 1950) прави анализ на образно-интонационното съдържание на „Камаринската“, „Арагонската хота“, „Нощ в Мадрид“ и „Спомен за лятна нощ в Мадрид“ (стр. 239—244), той заключава: „Впечатлението е такова: като че ли разказвачът вместо с думи, разказва с песни, така образни, че тяхната последовност извиква в съзнанието на слушателя чрез слуховото внимание съвършено живо, нагледно и осезаемо усещане за действителността. Тази песенна звукопис през всичкото време си остава музика, без съвсем да се старае да имитира средствата на друго изкуство. Нещо повече: не музиката се превръща в илюзорна действителност по каприза на личното съзнание на композитора, а действителността, отразена в интонациите и в песенността, като общо свойствени на човечеството способности, приспособява личното съзнание на художника, ако то не е безнадеждно субективно, да изявява своите впечатления в общозрими и общозвукозначими художествени образи. Разбира се, и при наличието на общозначимост в звуково-реалистическото повествование, в звуковата картинност, присъствува илюзорност, защото звуково-образно-отразената действителност е все пак действителност художествено-пречупена. Но подобна „призма на илюзиите“ няма нищо общо с „личното усещане“ като мяра на нещата“ (стр. 244—245). Музикалното изкуство, при цялата си специфика, се подчинява на общите исторически закони на изкуството, в това число и на общото стълкновение между художествените методи. Според Асафьев „. . . интлектът на Глинка твърде тънко различава верния път между натуралистическата звукопис и отвлечената игра в разместване на звукосъчетания“ (стр. 245). Методът на Глинка е „. . .метод на прилагане на епическия, тоест образно общозначим разказ към повествованието за текущата, художествено-образно формираща се пред слуха и зрението действителност (курсивът е на Асафьев)“. Но да се достигне това е възможно само при общозначимостта на образите. „В музиката звукът става общозначим, когато от акустическо явление, във физиологическото му пречупване, той в съотношение с другите се възприема като тон — качество на човешкото

[1] В. напр. Б. Асафьев — „Музикальная форма как процесс“; Ю. Кремлев, „Очерки музыкальной эстетики“; В. Ванслов, „Об отражении действительности в музыке“ и др.

звуко-изказване, самият пък процес на изказване и на отлагащите се в него звукообразни дадености, максимално-общозначими, се превръщат в интонация“ (стр. 245). Забележката на Асафьев, че „моята мисъл още не е доказана“, се отнася не към образно-интонационното съдържание, не към изобразителните възможности на музиката, а към съотношението между национално и общочовешко в произведенията на Глинка.

Следователно, макар да се отнася до един автор с подчертана реалистическа насоченост, характеристиката на спецификата на музикалния език, на музикалните функции и въздействие не отрича, а потвърждава специфичната музикална изобразителност като общо свойство на музикалния художествен образ.

Въпросът е по-сложен, когато излезем извън границите на „изящното“ и стъпим в областта на така нареченото „приложно“ изкуство. В повечето приложни изкуства изобразителният момент е погълнат от практическата (производствена, педагогическа, декоративна и т. н.) целесъобразност на произведението. Изобразителният елемент на арабеската например е погълнат от декоративната ѝ целенасоченост. Съответствието между зданието и целта, за която то е предназначено, прави излишна изобразителността в архитектурата. А доколкото я има, тя е характерна само за някои обществени здания, тъй като самият обществено-целесъобразен характер на зданието дава по-голяма възможност за специфично художествено обобщение.

Единството на изобразяване и изразяване (като и първото, и второто са отражение-подобие на реални материални или духовни явления) качествено характеризира художествения образ като оособен род сигнал.[1] Преди всичко по модалност. Образът е вторично образование, породен от възприятието на особен източник, предмет (според нас това е жизнено-емоционалната непосредственост на човешкия живот). Но сам източникът е многостранен — затова и образът-сигнал има различно качество и носи нееднаква информация в отделните изкуства. Ако приемем, че музиката има за предмет многообразието на човешките преживявания, то и нейният образ ще притежава особена, отлична от нагледната, изобразителност и изразителност. Живописта има за предмет определени човешки състояния, чрез които се пречупва цялото жизнено многообразие. Естествено, съдържанието, изразителността и изобразителността, а оттук и „информационната ценност“ на живописния образ ще са много различни от тези на музикалния образ, ще носят сетивно-нагледен, подражателен (по отношение на външните форми на предметите) характер. Модалността на поетичния образ има много общо с тази на музиката или живописта, но има и отличително качество, което коренно видоизменя тази общност. Това е отразяването на динамичната, действена страна на човешкия жи-

---

[1] Теорията на информацията като важна съставка на кибернетиката вижда в понятието сигнал едно от основните си понятия. Обикновено се изтъкват три главни черти на сигнала: модалност, еднозначност и активно самостоятелно съществуване. Модалността предполага генетическа връзка на сигнала с породилото го материално (природно, обществено) или духовно събитие. Следователно, сигналът по произход е съдържателен представител на определени факти, състояния, действия в обективния свят. При това той е не условен символ (какъвто е напр мер спец ализираният „език“ на науката), а еднозначен аналог на реалните явления, който може да ги представлява пълноценно в гран ците на известна организирана система. И накрая, сигналът обладава самостоятелна физическа природа и самостоятелно активно съществуване, пак в границите на дадена организирана система.

вот, при което като резултат литературното произведение „изразява реакцията на съзнанието към явленията и опосредовано създава представи за самите явления в тяхното сетивно битие“ (Н. Дмитриева — Изображение и слово, „Вопросы эстетики“, т. 3, 1960, стр. 234). В своята превъзходна статия Дмитриева проследява и историческите изменения на поетическата изобразителност в различните епохи и направления. Това показва, че модалността на образа-сигнал е исторически изменяща се, съобразно изменението както на източника, така и на адресанта на информацията.

Особено ярко се разкрива сигналният характер на образа чрез неговата е д н о з н а ч н о с т с източника. А тази еднозначност е невъзможна, ако всяко изкуство по свой начин не изобразява предмета си при съблюдението на такова подобие, съответствие с предмета, благодарение на което да се осигурява еднозначна обществена информация.

И накрая, самостоятелната реалност на образа като особен сигнал е невъзможна, без определено единство (въплътено с „езика“ и средствата на отделните изкуства) на изразителния и изобразителния принцип. Ето защо в края на краищата специфичният сигнален характер на отделното произведение зависи от качеството и особеностите на това изразително-изобразително единство във всеки отделен случай.

Налага се обаче уговорката, че органичното единство между изобразителност и изразителност се отнася в пълна сила само до цялостния о б р а з-с и с т е м а; отделните о б р а з и-е л е м е н т и не винаги са носители на това единство.

IV

ОНТОЛОГИЯТА НА ОБРАЗА-ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Художественият образ трябва да бъде разглеждан не само ф е н о м е н о л о г и ч н о (като готова структура), но и г е н е т и ч е с к и. От това гледище можем да говорим за о б р а з-п р о ц е с, о б р а з-п р о и з в е д е н и е и о б р а з-в ъ з п р и я т и е. Става дума не за три различни образа, а за три състояния на един и същи образ-система.

Формирането на образа протича неповторимо индивидуално не само у различните художници, но и при създаването на различни произведения от един и същи художник. В едни случаи замисълът съзрява продължително, в други — внезапно, едни сядат пред чистия лист без някакъв определен план (Жорж Санд, Алексей Толстой), други — с обстойни планове, достигащи до десетки страници (Емил Зола), трети имат в съзнанието си готовото произведение задълго до неговото написване (Ботев). У едни творческият процес е много рационалистичен (Едгар По), у други огромна роля играе интуицията (Есенин, Тургенев). За Чайковски създаването на музикален образ без определен сюжет е „чисто лирически процес. . . музикална изповед на душата, на която много е накипяло. . .“ Бетховен е оставил красноречиво свидетелство за хода на творческия си процес: „Аз дълго, твърде дълго нося своите мисли, преди да ги запиша, при което паметта ми дотолкова не ми изменя, че години наред не забравям веднъж замислената тема. Някои неща аз видоизменям, отхвърлям и правя нови опити до тогава, докато не почувствувам удовлетворение. Тогава в моята глава започва разработка в дължина, широчина и дълбочина и, т ъ й к а т о а з с ъ з н а в а м, к а к в о и м е н н о и с к а м, то нито за миг не ме напуска п о л о ж е н а т а о т м е н к а т о

основа идея, кълновете ѝ пробиват, растат, аз виждам и чувам образа (das Bild) в цялата му пропиляжимост, предпоставяйки го, като в сплав, пред моя дух, и на мен ми остава само работата по записването. . .“

Каква е реалността на този образ, който толкова разнообразно и мъчително се формира в съзнанието на художника? Той е още възможност, но възможност, надхвърлила границата на обикновеното субективно преживяване. Има хора, които обладават силна фантазия, жива емоционалност. Те могат дълбоко да изживяват определени ситуации, някои от тях са чудесни разказвачи. Тук има нещо от образа-процес, но то е в зародиш, който не се развива по-нататък. Творческият процес се отличава от субективните преживявания и по сила, и по напрежение. Но не това е главното. Главната отлика е, че той се прави с оглед създаването на нарочна творба, която по определен начин да въздейства на публиката. Поради това даже най-интимните творчески вълнения имат обществен характер. Отношението „действителност-художник-възприемател“ съществува в съзнанието на художника през всичките етапи на творческия процес и това придава на образа, при цялата субективност на неговото битие, една особена обективност. Тази обективност е много „крехка“, колеблива, тя се люшка в граници — от безуспешните и бездарни фантасмагории до готовия образ, който остава да бъде само записан. Разбира се, творчеството продължава и в процеса на записването; нещо повече, работата с материала е най-съществената част от творческия процес. А това значи, че отделните етапи от създаването на образа непрекъснато, последователно се обективизират. Обективност в поезията притежава не само писаното, но и устното слово. Ето защо са възможни случаи, когато едно произведение е било декламирано устно пред слушатели, но не е било записано или не е дошло до нас. Такъв е случаят с края на Ботевите „Хайдути“. Образът е бил завършен, обективизиран не само за съзнанието на художника, но и за определен кръг публика, но последният етап от обективизацията — писменото обнародване — не е станал. Как да се отнесем към такива случаи? Струва ми се — като към безвременно загинали художествени ценности.

Докато всичко в образа-процес е в движение, докато определението, че той е „субективен образ на обективните неща“ не извиква у материалиста никакви въпроси, неговата следваща модификация — образът-произведение — е явление с парадоксално битие. И наистина, в него диалектиката на творческия процес като че е умряла, вкаменила се е, отношението е придобило неизменна веществена обвивка. Всяко взаимопреливане на съдържание и форма, всяко движение на образните елементи е спряло. Трудно мога да нарека стоящия пред очите ми портрет на моята майка „субективен образ“. Че е образ е ясно, но защо да е субективен, когато аз го възприемам като обект на моето съзнание, когато мога да го пипна, да го преместя от едната стена на другата и т. н. Но собствено какво е обективното? Рамката, платното, протяжността им, по особен начин организираните бои, цветове, линии, светлосенки? Или всичко заедно взето? Но какво общо имат рамката на картината и образът на моята майка? Или тъмнокафявата боя, която оформя овала на лицето ѝ с действителния цвят на майчиното лице, което възниква в съзнанието ми по асоциация? Защо един възприема поезията на Маяковски, а друг, също еднакво интелектуално развит — не? Нали „Облако в штанах“ или „Про что — про это“ са еднакво обективни като завършени произ-

ведения и за единия, и за другия? И нали болката от падналия върху крака ми камък е еднаква за всички хора, поне е еднакво безспорна обективността на камъка?

Ние си купуваме от книжарницата „Ана Каренина“, слушаме на плоча „Девета симфония“, гледаме на екрана „Младостта на Максим“. При оценката на обема, шрифта, броя на колите, цената на книгата всичко е безспорно. Но какво е общото между купения от мен екземпляр на „Разораната целина“ и живеещия във Вешенское неин автор? Какво е общото между плочата и отдавна умрелия автор на „Деветата симфония“? Какво е общото между киноленатата и артиста, който играе ролята на Максим? Дали идва а д е к в а т н о до мен онова, което художникът е и с к а л да вложи и което д е й с т в и т е л н о е в л о ж и л в произведението? Какъв е критерият и какви са границите за тази адекватност?

Философският и естетически (а не историческият или изкуствоведчески) анализ на образа-произведение е още твърде малко разработен от марксистки позиции. Дълги години теоретиците са се ограничавали с критиката на неокантиантството, на други идеалистически концепции, без да изземват от техни ръце действителната проблема и сами да я разработят позитивно. А междувременно Роман Ингарден и Николай Хартман, независимо един от друг, но от общи хусерлиански позиции, поставиха проблемата за р е а л н о с т т а на произведението и за п р и р о д а т а и е т а п и т е на естетическото възприятие в основата на една феноменологическа философия на изкуството. Според нея трябва да се прави разлика между п р о и з в е д е н и е т о и е с т е т и ч е с к и я п р е д м е т. В произведението се включват много елементи, които нямат отношение към естетическата ценност на възприятието и не влияят върху него. Естетическият предмет (в природата или в изкуството — безразлично) е по същество онова, което ние възприемаме и което възбужда у нас чувство за „естетическа ценност“. „ . . естетическият предмет сам по себе си, безразлично в природата ли е той или в изкуството, съществува не „в себе си“, а само „за нас“.[1] Това „за нас“ е много характерно. Феноменолозите разбират неприличието на солипсизма, мъчат се да се отградят от него с някакъв конструиран от тях, колективен, „супраперсонален“ субект. Но техният опит е осъден на неуспех по силата на първоначалната им логика. Хартман дава следния пример. Двама души вървят през полето, пред очите им едновременно се открива един и същ пейзаж. Но единият го преценява от стопанско гледище, а в другия се възбуждат естетически чувства. В този случай естетическият предмет се отличавал от предмета на наблюдателя, който го преценява съобразно стопанската полза. Естетическият предмет според Хартман е нещо невидимо, което се открива само пред очите на възприемащия. Хартман и тук поставя въпроса, че неговото съществуване не е изцяло, а само частично субективно,[2] иначе защо двамата наблюдатели „се нуждаят още от разходка по реалния ландшафт и от нейното (на природата — К. Г.) възприятие“?[3] Но двата края на концепцията не могат да се свържат и солипсизмът проблясва наново, въпреки че субективният идеализъм вече е достатъчно компрометиран и Хартман е принуден да търси родство с Платон. Примерът, който приведохме, с малка парафраза е заимстван от него от Платоновите диалози. Но главното е, че е заимствувана основ-

[1] Н. Г а р т м а н, Эстетика, стр. 51.
[2] Пак там, стр. 52.
[3] Пак там, стр. 55.

ната идея за „двуслойността на естетическия предмет. Първият слой е този, който възприемаме непосредно чрез сетивата. Но не той е душата на естетическия предмет, а вторият, задният план, който е невидим и който принципно по нищо не се отличава от Платоновата идея. Понататък всеки от тия основни слоеве се дроби сам на безчислени слоеве — различни в различните видове и жанрове изкуство. Но същината си остава неизменна. Естетическият предмет е обективен, но съществува само за субекта и само чрез субекта — какъв по-добър пример за еклектическия характер на съвременната буржоазна философия на изкуството? Това впечатление се подсилва и от така наречения „закон на обективацията“, който е само преоблечен в други думи „закон за принципиалната координация“.

Феноменологичната естетика е безпомощна, противоречива философия на образа-произведение. Но тя има влияние, защото експлоатира действителна проблема, при това я експлоатира необезпокоявана от марксическата мисъл.

А очистена от мистика, идеята за „слоевете“ отразява действителните етапи на обективизирането на образа-процес, разкрива реставрирането, оживяването (в процеса на възприятието) на отделните „замръзнали“ образи-елементи и на цялостния образ-система.

В цяло природата на образа-произведение би могла, струва ми се, да се обясни с хипотезата, че тук имаме едно особено отношение-сигнал. Парадоксалността на неговото битие се отличава много съществено по своята нагледност, сетивност, емоционалност и т. н., от научния символ-сигнал. Съвременната наука и теоретически, и практически доказа, че е възможно и правилно, а не само „йероглифическо“ тълкуване на символите. Образът-произведение е един преход от образа-процес към образа-възприятие, който е „консервирал“ живата динамика на първия, за да може по всяко време и многократно да формира втория в съзнанието на възприемащия, който донася в неизменен, неподвижен вид до публиката вълненията и съмненията на твореца, който запазва неповторимостта на художника за поколенията, размножавайки се в милиони еднотипни екземпляри, преодолявайки социалните и национални прегради, проникващи във всеки дом, във всяко съзнание. Това е образ-символ-сигнал, много по-достъпен от научния, качествено отличен от него, но все пак сигнал, носещ в себе си концентрирана специфична информация за обществото. Само защото това е така, между другото, е възможно репродуцирането, препечатването или ретранслирането на неповторимото, единствено произведение в милиони еднотипни копия-сигнали, без от това да пострада неговата оригиналност и уникалност.

Образът-възприятие представлява специален интерес, който излиза обаче извън рамките на настоящата работа. Тук ще засегнем само бегло някои негови аспекти, които пряко доизясняват особената сигнална природа на образа-произведение.

Аксиоматично е положението, че за разбирането на художественото произведение възприемателят трябва да притежава минимум подготовка. Немецът трудно възприема нашата народна музика, както и нашият селянин — фугите на Бах. Но как да се определи необходимият минимум подготвеност на „потребителя“? Количествени мерки за това няма открити. Ето защо особена ценност представлява според нас идеята на професор В. Ф. Асмус за парадоксалния характер на художественото възприятие.

В своята превъзходна статия „Чтение как труд и творчество“ В. Ф. Асмус формулира една основна диалектическа закономерност, която се проявява не само при възприятието на литературното произведение, но и другаде. Художественото възприятие е също своеобразен творчески процес. Съдържанието на произведението „се възпроизвежда, се възсъздава от самия читател — по ориентири, дадени в самото произведение, но с краен резултат, определян от умствената, душевната, духовната дейност на читателя“.[1] За да бъде осъществен този творчески акт, са необходими две на пръв поглед взаимоизключващи се условия. Първото условие е „читателят да се отнася към прочетеното или „видяното“ чрез четене не като към пълна измислица. . . а като към своеобразна действителност“, а второто — „читателят не трябва да приема изображения в произведението отрязък от живота като непосредствен живот“.[2] Само при едновременното спазване на тези две условия е възможно художествено възприятие на произведението на изкуството. Тези условия произтичат от природата на самия образ-произведение. Той е едновременно и особена, обективна действителност, правдиво отразяваща живота, и условно, приблизително напомняне — обобщение за богатството и колизиите на реалния социален живот. С други думи, това е такъв сигнал, който превъзхожда научния сигнал по своята жизнена достоверност, и прилича на него по своята условност, приблизителност като копие на действителността.

Много е ценна също идеята на Асмус за творческия характер на художественото възприятие. Той отбелязва: „В края на пътя (т. е. в края на художественото възприятие-процес — К. Г.) се оказва, че възприетото, възсъздаденото, осмисленото у всеки читател ще бъде по сравнение с възсъздаденото и осмисленото от други — говорейки изобщо — повече или по-малко друго, своеобразно. Понякога разликата в резултата става рязко забележима, даже поразителна.“[3] От този факт следват поне два съществени извода: първо, че и образът-възприятие носи в себе си диалектиката между повторимо и неповторимо и, второ, че тук се затваря веригата на художественото отношение и то придобива своята пълна социална реалност.[4]

Образът-процес е обективна възможност, образът-произведение е „единствено изречение“, обективен сигнал-носител на необходима, незаменима с нищо друго, социална информация. Ако по една или друга причина дотук се прекъсне отношението (както това имаше място при заровените цели столетия в земята древногръцки статуи), художественият образ пак не губи своята особена обективност. Естетическият характер на произведението не зависи от това дали някой го възприема или

[1] В. Асмус, Чтение как труд и творчество, сп. Вопросы литературы, 1961 кн. 2, стр. 42.

[2] Пак там, стр. 37.

[3] Пак там, стр. 42.

[4] Внимателният читател не може да не забележи, че идеите на В. Ф. Асмус за творческия характер на художественото възприятие в известна степен ни напомнят един голям спор от миналия век относно характера на естетическото удоволствие. Тогава преобладаваше така наречената „теория за вчувствуването“, едно гледище, което особено в работите на Херман Лотце и Теодор Липс разглеждаше естетическото възприятие като илюзивна асоциация на вътрешното преживяване и субективен опит с обективните качества на нещата. Заслуга на В. Ф. Асмус е, че макар с голямо историческо закъснение, той изземва действителната проблема от сферата на идеалистическите спекулации и показва пътищата за нейното правилно решение и диалектико-материалистическа интерпретация.

не. Обаче въпросът има и друга страна: когато е било създавано произведението, то е било адресирано до определен кръг „потребители“, и отношението „действителност-художник-публика“ съставя същината на художествения образ на всички етапи от неговото развитие. И пълната си реализация, пълното си социално оправдание художественият образ получава едва тогава, когато дойде до възприемателя, когато не само преобразува неговото съзнание, но и сам бъде творчески преобразуван, възсъздаден, обогатен в процеса на възприятието, на естетическото възпитание на трудещите се.

★

Художественият образ е основната клетка, в която се изявява цялото богатство и историческо многообразие на художественото усвояване-преобразуване на света. Тук е възловият пункт на главните съвременни теоретически спорове и художествени дирения. Ако е вярно, че художественият образ е висша проява на естетическата дейност и ако е правомерно да свържем това положение с мисълта на Маркс, че „анатомията на човека е ключ към анатомията на маймуната“ — би трябвало да признаем, че не затегналият се и станал вече доста безплоден спор за „предмета на изкуството“, а изясняването на многостранната същност и конкретните прояви на образа би могло да се разглежда при определени условия като действителна изходна точка на нашата съвременна естетика. Наистина, как може правилно да се тълкува природата на образа в изкуството, ако това не ни тласне към разглеждането на жизнената основа, която се отразява и преработва във фантазията на художника? Образът като изходна точка на съвременните теоретични изследвания ще ни предпази от едностранността на онния, които всички проблеми свеждат до предмтма, до природата на естетичното. От друга страна, тази изходна точка, откривайки ни път към „святая святих“ на творческия процес, ще ни предварди от едностранчивостта на субективизма. И, което е не по-малко важно, образът предполага отчитането на целта, за която той се създава и обществената аудитория, към която е адресиран. В последна сметка спецификата на художествения образ е качествено ново отношение между три „компонента“: особения източник (като определящо начало), особената творческа личност (като активно преобразуващо начало) и особения „адресант“ — публиката, народът (като целево начало или предназначение на изкуството). Без отчитането на всичките три компонента, без тяхното неразделно единство няма художествена специфика. Затова, струва ми се, съществена задача на нашата съвременна естетика е да преодолее съществуващата недооценка на проблемата за художествения образ в цялата нейна пълнота и многостранност. Подчертавам особено последните думи, тъй като общо за художествения образ през последните години се говори не малко, но като правило се преповтарят само някои общоизвестни гносеологически положения, без да се улавят теоретически новите изисквания и проблеми. Поне за българската естетическа наука в известен смисъл ще е вярно твърдението, че от времето на „Обща теория на изкуството“ тя не е придвижила значително напред теорията за същността и основните закономерности на художествения образ. Може би известен тласък в тази насока би дало по-обстойното обсъждане на проблемата за образа в изкуството във връзка с постиженията на някои нови могъщи клонове на съвременното знание. Да възбуди интерес към подобни обсъждания — такава е била единствената цел на настоящата работа.

☆

РОЗАЛИЯ ЛИКОВА

ЕМАНУИЛ ПОПДИМИТРОВ

Емануил Попдимитров, поетът символист и романтик, бе един от тези, които първи се отзоваха на гърма на Октомврийската революция, един от първите, който изгори своя рицарски замък и в стихове и статии отрече символистичното изкуство, въпреки настъпилите по-късно нови противоречия и колебания. Но как стана така, че Октомврийската революция и последвалите у нас събития разбиха бронята на отчуждението и космополитизма? Върху какви емоционални струни удариха събитията, за да зазвучи музиката на революционния възторг? Какви бяха идейните и психологически предпоставки за това? Дали то се дължеше на доведената до край психологическа безизходност, на умората от безплодните лутания в надземните висини на мечтата и празното бленуване? Или пък в самата поезия, в самия душевен строй на поета съществуваха предразположения за разтзаряне в един по-широк свят, в една по-непосредствена и подчертана етичност?

Струва ми се, че някои съвременни критици в желанието си да отрекат наследството на символизма в нашата поезия достигнаха до известно опростяване и обедняване на съществената част от творчеството на поета. Те недостатъчно вникнаха в неговата творческа специфика. Действително Ем. Попдимитров е и „поет на сънните видения и мистичните блянове“, и върху него тежи отпечатъкът на символизма, и в отделни негови стихове има безпросветна тъга. Но дали песимизмът е основен белег на неговата поезия и дали с влиянието на символизма се изчерпва въпросът за нея? В своето изследване за Ем. Попдимитров Хр. Дудевски („За реализма в литературното наследство на Ем. Попдимитров до 1923 г., Известия на Института за литература при БАН, кн. V, 1957) говори за реализъм в литературното наследство на поета, като изтъква онези стихотворения, в които по-непосредствено се чувствува връзка с действителността (като „Лято“, „Груйнската река“ и много други с любовен мотив), независимо от чисто революционните стихотворения, отбелязващи безспорен литературен прелом. Дудевски е почувствувал жизнеността на тези стихотворения, макар че трудно бихме се съгласили да наречем реалистични стихотворения като „Лаура“, „Клара“, „Ема“, „Ефросина“ и др. Въпросът обаче е дали изброените стихотворения изчерпват същественото в облика на Ем. Попдимитров. Оправдана ли е абсолютната граница, която по тоя начин се поставя между тях и останалата значителна част от неговата поезия; основателно ли е абсолютното разграничение между стихотворения с реалистичен и антиреалистичен характер?

В няколко стихосбирки, излезли в периода от 1912—1915 г., Емануил Попдимитров се развива като поет предимно на пейзажната и лю-

бовната лирика. Преминал школата на френските и руските символисти, запознат отблизо с условията и практиката на символизма, той споделя много от мотивите и представите, характерни за тая поезия; в много от тях скръбният и безнадежден блян е основна рамка на образите. Дълбокомечтателна натура, Ем. Попдимитров разкрива свят на чисти съзерцания, на романтична нежност и мечтателност, на романтични и митологизирани представи, където усщанията са пречупени като че ли в една по-висока поетична сфера, преминали през вътрешния свят на поета, за да се превърнат в някаква втора действителност. И още сега трябва да кажем, че в значителна част от творчеството на поета романтичното начало е не толкова в стила, колкото в естеството на самото чувство, в чистото бленуване на неговата любовна лирика, в мечтателната душевност, която се излъчва от неговите пейзажи. И наистина, вгледайте се в естество на тия настроения и образи, характерни за стихотворенията „Нощна буря", „Пролет" („Дъждове"), „Есен" (от стихосбирката „Сънят на любовта, 1912 г), „Утро", „Груйнската река", „Есен", „Буря" (от стихосбирката „Песни", 1912—1913 г.), вгледайте се в любовната лирика на Димитров и вие ще почувствувате неразделната връзка между неговия „реализъм" и неговата романтика. Има естествена, жива, неразкъсваема връзка между жизнеността на тези стихове и романтичния строй на мислене и чувствуване на поета, между неговите романтични абстракции и жизнените сокове на неговата поезия, между живото наблюдение и огромната роля на неговата фантазия. Колкото и романтични, образите не са стилизирани мъртви цветя, а тънки мелодии на сърдечните струни, нежност, в която се чувствува музиката на копнежа. В романтичното виждане на поета, в неговото съзерцание има живот, движение, усещане за величието на природата, вдъхновено отношение към битието. Неговите образи сякаш се разтварят в цялото битие. Но в тая неопределеност се усеща особена динамика, в тревогата се чувствува хармония — хармония между стихиите на битието и душата на поета, слял се с величието на това битие, стремящ се да излезе от конкретния факт, от конкретното природно явление, за да се издигне до цялата вселена, до усещането и представите за вечен живот и движение. И в тоя смисъл е прав П. Динеков, когато твърди („Ем. Попдимитров", „Българска мисъл", г. 18, 1943, кн. 5—6), че лириката на Ем. Попдимитров, изпълнена с романтичен чар, не е откъсната от живота. Прав е и Н. Атанасов („Поет на родното и общочовешкото", „Обзор", г. 2, 1936, бр. 59), когато заявява: „Тоя модернист и европеизиран поет си остава в основата си пак национален. Както художествените му средства, така и мотивите на много от песните му са просмукани от соковете на нашата земя".

Всъщност въпросът за романтиката на Попдимитров не може да бъде разрешен вън от цялостното светоусещане на поета, вън от психологическото съдържание на тая романтика. Тъжен и бленуващ, отлитащ в сферите на миражите и непостижимото, на мечтите и самотните блянове, Ем. Попдимитров странно съчетава своята мечтателност с едно жизнено по своята същина светоусещане. Неговото одухотворяване е различно от това на Каралийчев, Фурнаджиев и Разцветников. Чрез него той достига до абстрахиране, до митолигизиране на пейзажа, до своеобразна съзерцателност, която подменя реалните възприятия с играта на фантазията. В това одухотворяване реалистичното светоусещане е отстъпило на романтичното. Но в неговата основа лежи и нещо друго: в природата Ем. Попдимитров вижда живот, движение; в образите му се чувствува и

един ведър, жизнерадостен поглед, който търси в живота и в мъртвата природа жизненото начало, който усеща музиката на битието като израз на творчество и красота, на любов, копнеж и светлина, на безкраен плавен устрем. Колкото и да психологизира пейзажа, колкото и голяма да е ролята на свободната, неограничена фантазия на поета, неговата поезия не скъсва с обективните прояви на действителността, по простата причина, че в нея лежи като основен патос единството на човека с природата, преклонение пред живите форми на живота, усещането на света като празник, като непрекъснато чудо, което изпълва душата с възторг и преклонение.

За това светоусещане говори сам поетът в своите спомени „Живот и блян (1915—1918). Духовен подем, душевно просветление, нежна любов към всичко заобикалящо прониква в тия спомени за младостта на поета. В годините на мизерия и глад младежът не е преставал да чувствува света като храм на красотата, живота — като чудно тържество. „Но колкото по-наложителен и неотвратим ставаше гладът, — пише Ем. Попдимитров, — толкова повече аз се настройвах възторжено, бленувайки за възвишени подвизи и самоотвержени дела. . . „Сега се започна най-красивият момент от моя живот“ — си мислех аз. И пламенна любов към човека изпълваше гърдите ми, любов към всички изоставени и унижени от съдбата“. Една постоянна екзалтация на душата, възторжена любов към хората и природата характеризира изживяванията на поета от най-ранната му младост. Най-силните му впечатления от Швейцария например са моментите на сливане с природата, което му дава сили за творчество, изпълва го със съзнанието за своето собствено човешко могъщество: „Светът престана да съществува и аз се намерих пред хаоса на бученето и хаоса на водите. Но като че тоя кипеж не ставаше вън, а някъде вътре в мен. И тая безкрайна сила, която бушуваше, и тая буря от звукове, които се пръскаха в много искри и блясъци, възпяваха мене, слабото смъртно същество. Не! — викаше някой из дълбините на моята душа и тоя някой бях аз самият. Не! Твоето могъщество е тоже без предел. И ти си безсмъртен. . . Почувствувай своите сили, заслушай се в пиящите потоци на сърцето си, в бурята на своя мозък!. . .“

Още като дете Ем. Попдимитров е отрасъл всред обстановка, която е развила у него това възторжено чувство към красотата на природата, когато овчарите разказвали дълги приказки и действителността се сливала с приказките. От детските години в душата на поета се е запазила песента на гората, шума на листата и вятъра: „Понякога тоя шум се усилваше, буките шепнеха една към друга своята тайна и техният говор приличаше на приказка. И аз започвах безмълвно да им пригласям“.

Така в душата на поета се зараждат мелодии, вдъхновени песни на най-нежен трепет и на най-чист възторг пред красотата и величието на природата.

Извеждайки образите до голяма степен вън от тяхната земна конкретност и физическа определеност, поетът не ги откъсва от усещането за живо движение, от чувството за възторжено светло утвърждение на природата, на битието. И в най-нежните, дори сантиментални стихове, и в най-романтичната образност се чувствува преклонение пред природата, радост от красотата на живота, вдъхновение от светлините, движението, формите на живота, от слънце, луна и звезди, от води, от буря, тишина и покой, от лятото и тъжния есенен пейзаж. Оттук и широкият емоционален регистър на Ем. Попдимитров — от романтична нежност и мечта-

телност („Тристан“, „Новолуние“, „Водни линии“, „Лаура“) до широките мелодии на „Нощна буря“, „Пролет“ и „Есен“. Оттук и преливането между радостта и скръбта, между мрачния и светъл пейзаж. Оттук и усещането за движение в покоя и за особена хармония в бурята и дъждовните вихри.

Тук се натъкваме и на едно от характерните противоречия в поезията на Ем. Попдимитров. В много от своите стихотворения той говори за своята самотност, за тъгата в природата, но мотивът за скръб и безнадеждност се превръща в рамка на едно противоположно по своя характер съдържание. В „Есен“ на фона на своя тъжен есенен унес, когато есента плаче с листата си, поетът рисува пейзаж, в който се чувствува скритото могъщество на природата, създава образи с едри линии и искрящи багри, от които лъха живот, а не мъртвило и скръб. Страданието на поета се е разтворило в широките контури на пейзажа, в усещането за тъжно, но величествено празненство, където исполински лес повдига ръце, дърветата са огромни, загасващи свещи, където „брезите оронват листа многоискри“ и „димят белорунни мъгли“. Поетът сякаш се стреми не само да очертае есенен пейзаж и да нарисува картината на своето психологическо състояние на тъга и унес, но и да догони могъществото на природата с поглед, който се рее над долини, гори и облаци, който следи очертанията на мъглите, догонва вихрите и в съзерцанието на обективната действителност се доближава до живота. Затова и образите на Ем. Попдимитров притежават особена яркост — дърветата като живи „зашаваха с хиляди ръце“, над стенещите води клоните са вплетени като скръбни ръце, вихрите гонят облаците — гигантски птици. Плод на непосредствено чувство, образите се раждат като особено единство на психичното и действителността, на наблюдението и фантазията, на виталното усещане и романтичната мечтателност, на съзерцанието и психичното обобщение. В стихотворения като „Върби“, „Есен“, „Пролетни бури“ и мн. др. поетът извежда скръбта до по-високото начало на живота, до някаква светла жизнеутвърдителна хармония между земята и вечността, до особено обективизиране на красотата в природата. В неговия тъжен, есенен копнеж по пролетта се открояват живите усещания за вятъра, тревите и дъха на цветята, оформят се конкретни, наситени със земен живот представи за овците, които ще минат с млечното си виме и с ментов дъх под копитата. Тръгнал от себе си, от определено психическо състояние, поетът навлиза в света на природата, в широкия свят вън от него. Обективизирано в природата, чувството заживява с повече въздух, живот и движение. За това говори сам поетът в „Моят стих“ („Вечерни миражи“) — стих, прозрачен и чист, светъл и прост, който с ведра дъга споява радостта и тъгата, който от мрачен нощен хаос извежда в многобагрен залив. И наистина, по своеобразен път в стиховете на Димитров тъгата се преодолява, превръща се в меко сребристо осветление, в леко було, разтваря се в жизнения празник.

Не случайно в бленуването, в съзерцанието на поета ще се срещне глаголът „виждам“. В малкото стихотворение „Утро“ се разкрива много от това своеобразно „виждане“ на поета:

Слагам в моравите на всеки твой кръстопът
моето светло и чисто горящо сърце.
Виждам: далеко предвечни зорници пламтят,
ден златокъдрав издига от мрамор ръце...
Слагам в моравите на всеки твой кръстопът
моето светло и чисто пламтящо сърце.

Поетът „вижда“ не само с очите си, но и с душата си. Виденията му са изпълнени с възторжено преклонение пред красотата на природата, пред слънцето и раждането на деня. В тоя възторг няма тревогата, горещината на чувството на Багряна. Скритото движение в неговите стихове е израз не на напрегнат драматизъм, на разяждащи противоречия, а на едно непрекъснато повишено емоционално състояние, на едно трайно, вдъхновено отношение към живота.

Възторженото, извисяващо чувство за жизнения празник в природата е потърсило съответните светли ефирни багри. Не случайно в поезията на Ем. Попдимитров има толкова много сребърен блясък, сребристи и бели отражения, звезди и слънце; не случайно и музиката играе голяма роля в неговите стихове. В тая музика не се чувствуват мъчителните противоречия и сложната душевна драма на Разцветников от втория период на неговото творчество. Това е поезия не на яворовското драматично начало, на мъчителното раздвоение и конфликти в поезията на Дебелянов. Тя не носи следите на непосредствено изживяващата се буря. И бурята дори е за него не мъчително разкъсване на душата, а поетическо съзерцание, любуване на стихиите на живота, светла музика на жизненото утвърждение.

В тая музика и нежност има нещо близко със стиховете на Лилиев. В „Лаура“, „Ема“, „Лисхен“, „Клара“, „Ефросина“ се рисува образ, нежноромантичен и безплътен, като образите на Лилиев. Но за разлика от лилиевската изкристализираност на чувството, тук има повече копнеж и болка, и острота на виденията, по-открита емоционалност и повече горещина на фантазията. В любовната лирика на Димитров се развива една подчертана романтика, която увлича със своите странни аромати, с екзотичните цветове на чувството. Има нещо вярно в твърдението на Мълчо Николов, че в тая романтика, в този тънък екзотичен парфюм е най-голямата омая на любовната лирика на Ем. Попдимитров. Изваян от цветя, лъчи и музика, образът на любимата в поезията на Попдимитров е образ в повечето случаи недействителен (макар и породен от конкретния спомен). Но той всякога е действителен блян на сърцето. Романтичен образ на непостижимото, на копнежа, на това, което не ще се никога върне, образ на скрити поетични мечти, той се превръща в конкретен израз на сърдечната нежност на поета, на неговия блян по красота и хармония. Неговата „Лаура“ е повече от недействителен образ — образ-мечта, музика на душата, и точно в своята пределна, изчистена от всичко земно романтичност, се явява конкретен художествен израз на чисто човешката мечта на поета. Отдалечени в пространство и време, тези образи носят дъха на съницата, на романтичното бленуване, но именно като такива те най-вярно отразяват копнежа по душевна пълнота, преклонението пред красотата. Поетът е достигнал до най-високите предели на своето бленуване и неговият човешки копнеж по вечната, непостижима красота естествено се е облякъл във формите на далечното по пространство и време. Естествено, той е отдалечил художествения обект в сферата на непостижимото, откъдето съзерцанието е по-пълно, възможността за извисяване — по-голяма. В сферата на това отдалечаване в пространството и времето образите губят от своята земна тежест, стиховете престават да носят следите на конкретния емоционален факт, но те придобиват потичния ореол, нежното романтично сияние, без което поезията на Ем. Попдимитров би загубила своето очарование. Не случайно и в най-реалистичните му по мотив и настроение стихотворения като „Груйнската

река“, Попдимитров си остава до голяма степен романтик, с една романтика, в която пулсират живите сокове на живота.

Новата действителност, настъпила у нас след войните, разреши драматичните противоречия в творчеството на редица поети-символисти. Преломът, настъпил в поезията на Димитров, се яви като резултат не на мъчителни психологически стълкновения, не като разрешение на вътрешни конфликти, каквито не съществуваха, а като рязко отричане, като остра преоценка на старото, на откъсването от живота, като силно емоционално разтърсване под напора на нови идеи и изживявания. Същевременно, както беше вече посочено, въпреки влиянията на символизма и подчертания романтичен строй, поезията на Попдимитров в съществената си част оставаше свързана с живота, с действителността по сложните психологически пътища на чувствата и светоусещането на поета, по основната вътрешна жизнеутвърдителна стихия на това творчество. Затова социалната поезия на Попдимитров, създавана в периода от 1919 до 1924 г., представлява както рязко отричане на досегашната естетика на поета, така и естествено развитие (както при повечето наши поети-символисти) на всичко здраво и хубаво, което се съдържаше в неговата поезия.

Новият етап в творческото развитие на Попдимитров се отбелязва със стихосбирките „Свободни стихове“ (1921), „Знамена“ (1922), събрани в стихосбирката „Кораби“ (1923) и със стихосбирката „Вселена“ (1924). Още през 1920 г. Попдимитров възпя Октомврийската революция в поемата „Русия“, поразен от нейното величие и могъщество. Подобно на Смирненски, той почувствува Русия като огромно сърце, проляло кръвта си за човечеството, като пожар, чиито искри възплamват в Лондон и Париж. В абстрактни, отвлечени образи той се обърна към историята на руския и българския народ (поемата „Българският народ“), за да превърне народа в герой на историята, в основен неин двигател. В стиховете му се усеща напрежението пред буря, когато се тресат вековните устои. В тези стихове се чувствува не само духът на Брюсов и Белий. Те говорят за храктерна близост в образи и мотиви (която се ражда под въздействието на епохата), между поезията на Смирненски и на поети, приближили се до революцията след идеен и психологически прелом. Не само в „Жертвени клади“ на Разцветников, но и в редица стихотворения на Ем. Попдимитров образите са пропити с революционна романтика, отразяват порива към ново небе. В „Знамена“ по своя строеж образите напомнят образната система на Смирненски, макар че като цяло поезията на Емануил Попдимитров от тоя период е само отражение от блясъците на революцията в душата на интелигента, свидетелство за психологическите процеси, извършващи се под въздействието на народния устрем. Духът на епохата, героичната романтика на времето, както и романтичният строй на образи и чувства, характеризиращ революционната поезия от това време, сложи свой отпечатък и върху поезията на Емануил Попдимитров.

Подобно на Л. Стоянов, Попдимитров се вдълбочава в изминатия от него път и прави вътрешна идейно-психологическа равносметка на изживяното. Поезията на довчерашните символисти е ярък документ за извършващите се душевни промени в душата на съвременния човек, за огромната идейна и психологическа революция. Преустройва се човешкото съзнание и за пръв път остро и решително се поставя въпросът за отживялата празна романтика, която трябва да отстъпи пред напора на развълнуваното човешко море, пред повелята на живота. Светът на

сънищата трябва да се смени от света на действието. Тоя проблем изниква в творчеството на довчерашните символисти и романтици преди всичко като въпрос за решително идейно и жизнено преустройство, като лична съдба. Сам мечтателят-романтик в „Мечти“ дръпва гривата на мечтите си. Вместо сънен полет към далечни страни, той насочва своите мечти към площадите, натам, където се надигат човешките тълпи.

В разгара на Септемврийското въстание Ем. Попдимитров пише стихотворението „Съдба“. „Съдба“ — това е душевната биография на поета, изминатият път на мисълта и сърцето, решителният самоанализ, самопреценка на твореца, родена в дните на върховни напрежения и изпитания за народа и за отделната личност. Поетът тук е тръгнал по обратния път на Яворовото стихотворение „Нощ“, изминавайки пътя от съмненията и безверието до сливането с народа.

Със своя безпощаден самоанализ, с аналитичния си поглед, Попдимитров напомня философско-аналитичната лирика. Но в стиховете на Попдимитров се чувствува не толкова уталожената философия, зрелостта на жизнения поглед, а лиричното напрежение, подем на мисли и чувства, стремежът да се слее с горещата атмосфера на своето време. Не с езика на философското обобщение, а на живата психологическа драма, поетът развързва възлите на своята душа:

Опиваш ме с рози
и с бурно веселие,
под плясък от пенни вълни —
люлееш мечтите,
и гониш надвисналий облак
от мойто лазурно небе. . .
Но чувам на сън от далеко
плача
на родните братя.

От монотонната печал, от вечното безсмислие до опожаряването на безплодните дни, от Хамлетовското раздвоение и лично безсилие до кървавата саможертва — такъв е пътят на поета. Страданието на другите, облечено в раните на Йова, тропа на вратите на неговата съвест. Поетът усеща горещината на дните, които идват, но безверието е отровило сърцето и сковало волята.

Самата действителност разсича възела на тези противоречия. Тя увлича невярващите, вдъхва сили и дава криле за полет, учи на жертва и всеотдайност. Вътрешната драма се разрешава не затворено, в тясно психологическия кръг на личните противоречия, а вън, в самия живот. Обществената драма разрешава личната, отговорите на вътрешните въпроси са дадени от самия живот, който сам отрича безполезния хленч, безплодните мечтания и прави излишни Хамлетовските драми:

Но стига плач!
Стига плач!
Погледай — въстават —
титани. . .
Димят
барикади.
Аз ида с народа,
И дето убиват —
да бъда убит. . .

Величието на това сливане с народа най-добре се чувствува в „Черноземъ.“ Свикнал да се рови в душата си, поетът-романтик изстрадва дълбоко своето прозрение. Дошъл от далечните страни на бляновете, той

най-пълно отразява драматичния процес на сливане с народа и живота. Оная привовдигнатост на чувствата, онова вътрешно вдъхновение, което характеризираше романтичните стихотворения на Ем. Попдимитров, се чувствува и тук. Вдъхновението на поета е изпълнено с ново съдържание, придобило по-голям размах и целенасоченост. Стремежът към душевна пълнота, към цялостна хармония на мисъл, живот и чувство е достигнал нова осмисленост:

Като дъб
исполински
назрях
в тишина
аз твоите
мълнии!
Разискри се, Душа,
в пълнолучие
на ярка дъга!
Разпилей се, тъга,
в многозвучие
на арфа!
Излязъл из твоите недра
о, маса-народ,
приеми ме отново
да бъда попит,
попит като влага
от жадна земя. . .

Поетът се стреми да се влее в народа с цялото свое сложно „аз“, с цялото богатство на душата си, с всички свои пориви. Сливането с народа той чувствува като естествен резултат на всичко хубаво, което е кълнило в душата и дало своя плод. И същевременно той го чувствува като нов подем на душата и преодоляване на старата тъга. И както в романтичните си стихотворения, и тук, въпреки абстрактно-психологическия език на творбата, той е вложил в стиховете си напрежение, поривност, дълбок вътрешен устрем.

Със стихотворения като „Когабници“, „Аве Цезар“, „Евреи“, „Скица“ и др., Попдимитров разширява идейния и тематичен обсег на своята поезия, въвежда нови образи из социалните низини, прави от поробените нови герои, от съдбата им — поезия. Поетът отправя погледа си към страданието на човека, към страданието вън от себе си. Наново фантазията го отвежда към далечни времена и страни, но за да преодолее отвлечената романтика и да излезе вън от себе си. Стих и представи тук се отличават със своята простота и конкретност и говорят за една реалистична струя в поезията на Емануил Попдимитров, която се чувствуваше още в стихотворения като „Лято“ и „Груйнската река“.

Преломът в творческия път на поета беше отбелязан още на времето от тогавашната критика. В новите стихотворения на Попдимитров Бакалов видя едно абстрактно, платонично доближаване до народа („Ем. Попдимитров“, „Вселена“ сп. „Нов път“, год. 2, 1925, кн. 10, стр. 301). Други отрекоха стихосбирката „Вселена“ заради това, че поетът „се губи твърде много в разнообразието на външния свят“. Важното обаче е, че преломът се схваща като проява на големия закономерен обществен процес, като рожба на времето. В статията си „Възвръщане“ („Нов път“, 2. II. 1924, кн. 4) Мл. Иванов (Г. Цанев) пише: „Нашите дни отбелязват възвръщане към народната душа, към социалната поезия. . . Ние мислим за поезия, която ще ни дадат поети, съзнали и почувствували безсилието на изолираната самотна личност, нейната слабост и безсилие.

Поезия отминала бледата мисъл и нежно чувство на единицата и достигнала до величието на колектива. . . Това съзнание на разтопяване в тълпата, на сливане с безброя, тоя копнеж за жертва незабелязана, неотличена от многото други жертви — е съществена черта на новата социална поезия“. Един от тези, които уморени и задъхани от вечното безсилие се завърнаха от далечните страни на своите странни пътешествия към своя първоизточник, към народа, е и Ем. Попдимитров.

Десетте поеми от стихосбирката „Вселена“ отразяват новия етап в творческия път на поета. Ала те говорят и за развитието на трайни предпоставки и прояви в досегашното му творчество.

Вгледаме ли се в поемите „Дървета“, „Народ“, „Обожествяване“, в стихотворението „Лято“, не можем да не почувствуваме, че своите нови идеи Ем. Попдимитров е съчетал с познатото вече широко, витално-пантеистично светоусещане, подчинено на нов поглед, ново отношение към света. В „Дървета“ поетът свързва представата за гората, за дърветата-гиганти, чиито коси бурята размята — с народа, с верните чада на земята, с хората с корави и напукани длани. И тук Попдимитров чувствува и мисли в образи от природата, стиховете са наситени с витално усещане за соковете на земята, за силата на живота, за това, което расте и живее. Поетът търси великото, могъщото в природата. Дърветата напомнят милионния народ, жаден за слънце, могъщ и непреклонен пред бурята, дълбоко забил корени в земята.

Една вътрешна дълбока идея за единството и величието на живота изпълва и поемата „Земя“. „Земя“ ясно говори за настъпилите промени в светогледа и светоусещането на Попдимитров. Едно ново съдържание изпълва виталното чувство на поета, което не се мистифицира, не се подчинява на законите на отвлечената романтика, както беше в първите му стихотворения. Поетът наново изживява драмата на освобождението, на сблъскването между самотата, отвлечената, сънна любов към „вечното мироздание“ и възвръщането към земята и живота. Земята става символ на живот, на приобщаване с живота. Едно от големите противоречия на поетите-символисти беше противоречието между земя и небе, действителност и блян. И макар че тоя проблем не живееше в поезията на Попдимитров като жив драматичен конфликт, той съществуваше дълбоко, като траен потенциал в душата му, изразяваше се по косвен начин в стиховете му. В случая се касае и до нещо друго — не само до идейно-психологически промени в съзнанието на поета, но и до известни промени в неговото светоусещане. Възвръщането към живота, към проблемите на обществената действителност до голяма степен означаваше връщане към земното, сетивното, към първичното усещане на живота; означаваше скъсване с миражните видения от други светове, с отлитането на фантазията вън от конкретната обществена действителност, с чувството на самотност.

Това повишено усещане на земното, сетивното, това разширяване на виталното чувство у поета е резултат на цялостното разширяване на духовния му поглед. Докосването до земята и народа ражда ново вдъхновение, нови песни, отваря очите за нов поглед към живота:

Докосвам до тебе
и мойте струни звънтят,
и буря повява,
раздипля душата ми,
и с мачтите свири
на борови лес като лири.
Докосвам до тебе
и моите струни звънтят.

Бях сляп и вървях
в пътеки безименни,
но люспите паднаха в миг от очите ми,
бях глух,
но ушите ми
изпълниха твоите химни.
Бях сляп — изоставен в пътеки безименни.

За пръв път в поезията си Попидмитров се издига до един истински драматизъм — драматизъм на събуждането за нов живот, драматизъм на резки душевни преломи, на решително самоопределяне и отношение към обществената действителност.

Новото светоусещане на поета се разкрива и в стихотворения, които не са посветени на обществена проблематика, отнасят се до природата, като „Вятър“ („Кораби“),, „Обожествяване“ и „Лято“ („Вселена“). Вслушайте се в дивото вдъхновение на „Вятър“, в тая особена романтика, която се ражда в душата на човек, заживял от дете с приказките и дивия лъх на природата, в това тръпнене на душата пред силите на природата, в тоя своеобразен романтичен химн на опънатото като струна сърце. „Хвала на безумния вятър“, шъпнат сторъките кестени и издигат медни потири. „Хвала на безумния вятър“, тръпне сърцето на поета и изрича своята възхвала на живота.

Възторгът от природата прониква цялата поезия на Ем. Попдимитров. Копнежът по светло, хармонично начало хвърля отблясък върху образите му. Но в стихотворения като „Обожествяване“ и „Лято“ се чувствува по-голяма пълнота и жизненост на погледа, чувствува се духовното освобождаване на поета и една открита възхвала на творческото начало на живота.

Поетът се стреми да възпее, макар и на места с доста отвлечени образи, живота — от песъчинките до слънцето и звездите, единството между небето и земята, човешката сила. Величието на битието се превръща в песен — кристални сфери звучат, звездите пеят в някакво огромно тържество. Самите определения и образи говорят за величието на природата... „Великото слънце“, „Просторът велик“, „Слънцето — златен леяр“ — това са образи, които изразяват творческото начало на живота. Вселената се рисува като огромна ковачница, като златна леярна на плодовете на живота. Поетът възпява живота в неговото движение, възпява явленията като форми на живия живот, възпява любовта, пълнокръвието на живота. Не случайно песента заема толкова място в стиховете му, като израз на вдъхновение, на едно извисяващо отношение. Това утвърдително отношение към действителността сближава Ем. Попдимитров с много поети-реалисти, различни по художествено виждане и по изграждане на поетичния образ. Ако у Багряна, Далчев и Фурнаджиев се налага стремежът да се усети, да се овладее животът в неговата конкретност и сетивност, у Ем. Попдимитров изпъква емоционално приповдигнатото, лирично, романтично извисяване на човека и природата, извисяване на светлото, красивото, хармонично начало. Ако Багряна пееше химна на живота такъв, какъвто е, усетен с петте човешки сетива, у Ем. Попдимитров сродяването със земните стихии продължава да носи подема на едно духовно, светло, романтично начало, в основата на което лежи разбиране на изкуството не толкова като тълкувател на човешките страсти, колкото като извисяване на човека, като творец на красотата. До цялата поезия обаче след Септемврийското въстание Попдимитров се приближава със своето широко жизнеутвърждаващо вдъхновение, с виталистичното свето-

усещане и възприемане на човека в неговото дълбоко единство с природата, със своето ново, изпълнено с подем възвеличаване и утвърждаване на живота.

Така широко и пълно почувствува Ем. Попдимитров своето приближаване до земята. В момент на революционен подем вдъхновението на поета се издигна до степен, когато обхвана всичко най-хубаво от дотогавашното му творчество, за да го осмисли и проясни с идеята за сливане с народа и с мисълта за великата саможертва. Това е най-високата точка в развитието на поета. Тя съвпада не само с неговото идейно просветление и обществен патос, но и с една творческа зрялост, когато той беше създал вече своята светла любовна и пейзажна лирика. Не всичко, създадено през тоя период, е еднакво художествено пълноценно. В поемите „Русия“, „Българският народ“ и др. идейното проникновение не се е съчетало достатъчно с художественото и стихът е отвлечен и умозрителен. А стихотворения като „Пророк“ и „Старият бог“ показват, че все още е незавършен и идейният развой на поета. В „Пророк“ библейската форма е накърнила въздействието на образите, придала е мистичен оттенък на идеята за саможертва, схваната като върховно християнско смирение, като чисто етичен проблем — върховно добро за благото на другите. Въпреки това обаче трудът и жертвата, взети като основен човешки закон, както и подчертаният хуманизъм, стават трайни начала в поезията на Ем. Попдимитров през всички лъкатушения на творческия му път.

А лъкатушения и колебания действително съществуват. Още през 1924 г. във възгледите на Ем. Попдимитров се забелязва връщане назад. Увлечен от революционната вълна и подема на народните маси, поетът се отдръпва от революционното движение след спадането на революционната вълна. Още през 1922 г., с цел да се хабилитира за доцент в университета, той изучава философията на Бергсон и пише статия в „Хиперион“ по бергсонизма и неовитализма, а през 1924 г. в „Листопад“ помества статията „От натурализъм към символизъм“ („Листопад“, г. 6, 1924, кн. 2). Тук той се разкрива като поклонник на Нитче. В лицето на Нитче обаче той е видял не проповедника на античовешка индивидуалистична философия, а борец срещу филистерщината, поет-романтик, който „има слабост към всичко класично“, който „се стреми към опростеното и типичното“ и ненавижда сложното и неясното.

Доколко противоречиви са възгледите на Ем. Попдимитров от това време показва фактът, че докато през 1929 г. в статията „Философски предпоставки на символизма“ той определя за поезията царството на сънищата, предчувствията, ясновидството, считайки, че поетът трябва да се освободи от тежката материалност на нещата за сметка на полутонове и полусенки, за сметка на тяхното одухотворяване и съвършенство на формата, то в статията „Литературна критика“ („Развигор“, г. 5, 1935, бр. 20), той стои на друго становище. Сега пък твърди, че няма литература, „която да не е в известен смисъл втори образ на живота“, че литературата е учител на живота, симптом на това, което тайно и дълбоко се извършва в неговите недра. Нещо повече, когато говори за задачите на критиката, той пише: „Но има и една чисто социална, бих казал културно историческа функция на критиката. . .: да определи литературното движение в свръзка със социалното развитие, да го разясни и канализира идейно в духа на общественото развитие“.

В същото време през 1928 г. излиза стихосбирката „Златна жетва“. Тя обхваща и стихотворения от „Кораби“ и „Вселена“. А това показва,

че поетът продължава да цени своите социални стихотворения, поради което ги и преиздава. Спадането на обществения патос се отразява обаче зле върху творчеството на Попдимитров. Поетът се обръща към широките епични жанрове, но за дълго време не успява да създаде нищо значително. В годините на нов революционен подем на народните маси (в края на 20-те и началото на 30-те години) той не успява да се приобщи наново към своя народ и изостава от него, въпреки че творчеството му продължава по теми и по някои основни идеи да е обърнато с лице към народа. Поемата „Златни ниви и бойни полета“ (1929) е опит да се възпее героизмът на народните маси през Балканската война. Поетът има съзнание за ужасите на войната. През целия си творчески път той остава хуманист, който мрази войната като жестоко отрицание на човека и човешкия живот. Началото на трета песен, озаглавена „Война“ гласи:

О, как да възпея народния подвиг,
безумната смелост и лютите рани,
последния стон, знамена заледени
и кърви? . . .
. . . . . .
Война многолика, война вероломна!
Бич божи и напаст световна зове те
народът: от веко била си такава!
По-страшен и кървав е днешни ти образ!

И макар да счита Балканската война за дълг, дело на народа, а не наложена отгоре, макар и да се прекланя пред подвига на синовете, поетът е вложил своята голяма правда в устата на стария баща-свещеник, който казва:

И вечни, безсмъртни така на земята
остават: трудът, любовта и живота!

Дълбоко по същество обаче поемата, макар и да бележи известни народностно-демократични насоки в творчеството на поета, макар и да е написана под влиянието на народната песен и на писатели-реалисти като Вазов и Йовков, остава чужда на същината на неговата поезия. Остарялото патриархално чувствуване, официално-патриотарският дух в рисуването на боевете, изпразването на образите от дълбочина и значителност, повърхностното многословие на много страници влизат в дълбоко противоречие с цялото негово творчество — с тънкотата и сложността на неговите изживявания, с чувството за изящество и художествена мярка, със съзерцателния психологически характер на неговата поезия. За люшканията и противоречията на поета от тоя период говори и поемата „Преображение“ (1932). Дълбокият мистицизъм, абстрактната алегоричност и отвлечено етичната трактовка на обществените проблеми съжителствуват с отделни сполучливи моменти и с остри проблясъци на хуманизъм, с възхвала на любовта, саможертвата и труда.

Последното, седмо видение на поета, разкрива неговата мечта, неговата неувяхваща вяра в красотата, доброто, в бъдещето на своя народ. В свещената земя на Делото — земята на бъдещето, господари са творците на живота. Орачи, жетвари и ковачи, корабници и сеячи, които сеят не жито, а мисли и звезди, мъдреци, които вярват в своето дело и върху кладата пеят „Осанна!“ — такива са творците на тоя нов и светъл живот. Поетът издига в най-върховна добродетел „човешкото“, издига във върховен нравствен принцип готовността за саможертва в името на свободата:

И друг — на любовта поднесе свята
нетленна жертва своето сърце!
Но любовта смени за Свободата,
и странен цвят ѝ подари с ръце,
от ешафота даде си главата.

През 1935 г. излиза последната стихосбирка на Ем. Попдимитров — „Есенни пламъци“. Тя разкрива не само творческите противоречия и търсения на поета в периода на 30-те години, но и неговото единство и цялост в противоречията. Една непрекъсната жизнена и хуманитарна струя преминава като подводно течение в неговите стихове, едно все по-конкретно вглеждане в заобикалящата го действителност естествено го довежда до върха на неговото творчество през 30-те години, до неговата лебедова песен, сатиричната поема „В страната на розите“. Стихосбирката „Есенни пламъци“, макар и да съдържа редица стихотворения, които в художествено отношение да не представляват нови завоевания показва оня сложен душевен процес, когато се оформя съзнанието на реалиста и сатирика, такова, каквото се проявява то във „В страната на розите“.

Още с първото стихотворение „Посвещение“ поетът ни въвежда в основния дух на стихосбирката, като разказва в обобщително-психологически план за изминатия път на душата. Вгледан в заблудите на живота, той не го проклина, а му дарява своя благослов и своята любов. Стихотворението е показателно за духовната зрялост, за спокойната светлина, която навлиза в неговите стихове. Избродил висините на мечти и подеми, той не изпада в отчаяние и песимизъм, запазвайки докрай светлината на сърце, гонещо миражите на красотата, заплетено в музиката и хармонията на битието, благославящо поезията на чистата любов.

Чувство на освобождение от скръбта, на безумна радост и порив, на любов към земята, пролетта и живота изпълва стихотворения като „Опиянение“. Дори и когато говори за смъртта и ада, поетът превръща всичко в песен. Вслушайте се в своеобразната музика на тези стихове, в особения напрегнат ритъм на повторенията:

От ада, от ада се връщам,
целувам цветята, цветята.
Невястата млада — земята
в устата целувам, прегръщам...
Днес пролет ме дивна опива,
опива, жена самодива,
жена пролетта, пролетта!
А вчера ми чаша горчива
самичка поднесе смъртта...
. . . . . .

Порив, екзалтация на душа, която се опива от цветята, която умее да се разтваря, да се отдава пълно, до забрава, до пълно сливане със слънцето и земята. Едновременно романтично и земно, чувството на поета изразява своеобразно освобождение от скръбта, от изживените душевни терзания на самотника-романтик.

По романтичен път, със средствата на фантазията, Ем. Попдимитров се приближава до светоусещането на цялата оная реалистична поезия, която разтвори стиховете си за широкото навлизане на живота.

В областта на любовните мотиви Ем. Попдимитров продължава романтичната светла линия, върхът на която представляват стихотворения като „Лаура“ и „Ема“. В „Есенни пламъци“ не са поместени всички стихотворения, печатани във „Вестник на жената“, „Литературен глас“,

„Светлоструй“, „Изкуство и критика“, част от които излизат след отпечатването на стихосбирката и които поетът не е могъл сам да събере. В стихотворения като „Мария“, „Екстазно“, „Струни“ Попдимитров се разкрива наново като поет на чистия и светъл блян, на песента и музиката. Всичко тук потъва в една мелодия и ритъм — звезди, цветове, вълни, тръпнещи клони, сенки по вълните, спомени — лунни петна — всичко трепти на струните на човешкото сърце, в мелодия едновременно безкрайно нежна, пълна и звучаща, в която се разкрива копнежът по красотата.

Но заедно с това в поезията на Ем. Попдимитров се забелязват нови струи. В стихотворения като „Змеица“, „Мора“ и др. се чувствува непосредственото влияние на народната песен, макар и образи и мотиви да се разкриват в чисто психологически план. А в стихотворения като „Жетварка“ за пръв път Ем. Попдимитров прави опит да нарисува конкретен женски образ, да разкрие под влияние на народната песен любовта като обикновено земно чувство.

Редица стихотворения, като „На майка ми“, „Баща ми“, „Стада“, „Кладенец“ „Водно колело“ и др. говорят за засилване на реалистичната струя в поезията на Ем. Попдимитров не само в характера на чувстването, на възприятията, но и в изграждането на самите художествени образи. Хубава вечерна картина, изпълнена с покой, тишина и нежност, с очарованието на лятната вечер, представлява „Стада“. Реалистичните образи, изградени върху непосредствени наблюдения, са съпроводени от засилване на усетните възприятия. Топлото руно на овците, в които е спало слънцето, лъх на здравец и мента, очи, в които тлее синята вечер, зелените ниви, треви и стада. В стихотворения като „Кладенец“, „Водно колело“ и др. романтиката е отстъпила на реалистичните наблюдения, на действителността. Зрителните впечатления изместват ритмично-песенните музикални ефекти, живите наблюдения — фантазията. Колкото и интересни обаче като белег на творческото развитие на поета, в част от тези стихотворения липсва онова обобщение на чувствата, оня полет, който характеризирваше най-хубавите от романтичните му стихове.

Интересно, макар и изолирано в стихосбирката, е стихотворението „Работник“. Работникът тук е селският труженик, обрисуван тоя път не в патриархални одежди, а като безимотник, който „на чуждото гумно сбира пшеница, а на своето — слама“. Отблизо, с реалистична простота, поетът е обрисувал неволята на селянина, неговите мисли и жизнена съдба. Стихотворението е наситено с протест срещу войната и социалната неволя. За пръв път в стиховете на Ем. Попдимитров се разкрива едно ново обществено съзнание, което вижда земята широка, но изрязана на мънички парчета. И тук Ем. Попдимитров навлиза в нова реалистична образност, изградена от конкретен материал, от наблюдения върху конкретната реална всекидневна действителност. Тези образи говорят за преодоляване не само на остатъците от символизма, но и на романтизма в стила на поета.

Тези тенденции в творчеството на Ем. Попдимитров не са случайни. Ако хвърлим поглед върху статиите, които пише в периода от 1935 до 1942 г., ще видим още по-ярко изразени обществените и естетически възгледи на писателя, едно възвръщане към обществения патос и реализма на революционните години след войната. В редица статии, посветени на Толстой, Пушкин, Йовков и др. поетът защищава реализма в изкуството. На индивидуализма на Нитче той противопоставя реализма и демокра-

тизма на Толстой, на мъртвите и книжни герои — живите и реалистични образи, на свръхчовешкото презрение и студенина на самотния — закона на любовта между хората, на празното въображение — ярката емоция и опитното преживяване. Нещо повече — тайната на успеха в творчеството на писатели като Толстой, Йовков, Пушкин и други той вижда в реализма, в правдивото изобразяване на живота, в признаването на народа за върховен критерий. Естественост, простота, реализъм, материалност на образите и дъх на действителен пулсиращ живот, опоетизиране на всекидневния факт и жизнен ренесансов поглед върху света — в това Ем. Попдимитров вижда огромното обаяние на таланта на Пушкин. На мястото на френските, немски и руски символисти и естети-индивидуалисти той възвеличи реализма на нашите и руски класици, посочи огромното влияние на руските писатели-хуманисти, „дълбокото възродително влияние на руския гений върху младата българска литература“, включително и върху самия него. („Пушкин и българската литература“, „Светлоструй“, година IX, 1937, бр. 5 и 6).

В годините на пряк фашистки терор, потърсил наново допир с революционното антифашистко движение и с партията, Ем. Попдимитров пише статията „Красота и поетичност в изкуството“ („Просвета“, г. 3, 1942, кн. 2, стр. 84—94), в която ясно поставя изискване за реализъм в изкуството. Спирайки се на въпроса за спецификата на изкуството, той посочва, че това, което го отделя от науката, е нагледността, конкретността. В тази статия Попдимитров дебело подчертава, че всяко истинско художествено произведение е свързано с някаква идея, че по назначение то е обществено и общочовешко, че притежава социален характер. Изкуството едновременно обобщава действителността, като черпи материал от нея, и от друга страна, възпитава: „Като ни внушава най-разнородни и тънки духовни преживявания, като избистря и обогатява нашата чувствителност, като ни вдъхва висши идеи за живота и като осветлява неговите загадки и проблеми. . . изкуството, без да морализува и учи, ни действува направо, като ни прави по-хуманни, по-човечни. И в това се състои неговото велико назначение“.

С всичко това Ем. Попдимитров, в последните години от своя живот (в периода след 1933 г.), в годините на подем на антифашистката борба, наново се обръща към големите хуманитарни идеи на своето време и се приобщава към основната реалистична насоченост на нашата литература. През 1939 г. в Лист за Г. Бакалов, той пише спомени за пролетарския критик и говори с любов и възторг за него. Той разказва за последната си среща с Г. Бакалов, когато му е чел откъси от сатиричната си поема „В страната на розите“. „Какво проникновение у тоя човек и каква смелост в съжденията — пише Ем. Попдимитров. — Възхитен и изненадан, той не се поколеба да ми каже (не зная дали заслужавам): „Това произведение съставя ера в творчеството ти и събитие — в новата литература . .“ Малко смутен, но и ободрен да продължа работата си, аз му благодарих сърдечно. . .“

И наистина, „В страната на розите“ действително бележи нов етап в творческото развитие на поета. Сатира върху съвременната действителност, тя е изградена върху конкретен реалистичен материал, върху наблюдения от най-различни страни на буржоазното общество. Героят на поемата — Генчо Гинкин — преименуван Викенти Гинкин — е типичен представител на безгръбначната интелигенция, своеобразен продължител на заветите на Бай Ганю в средата на покварени чиновници, търговци и

всички видове представители на буржоазния хайлаиф. Правилно забеляза още на времето нашата критика, че в неговото лице писателят е имал намерение да създаде не толкова индивидуализиран, колкото събирателен сатиричен образ, чието име, по думите на самия автор, е „легион“ (П. Динеков, „В страната на розите“, Българска мисъл, 1940, г. 15, кн. 2). Колкото и разширени да се обаче рамките на образа, колкото и назад да е останало индивидуалното за сметка на сатиричното обобщение, поетът е успял да конкретизира в негово лице морала и филисофията на циника, на безгръбначния кариерист и мошеник при един подчертано-национален колорит на образа. В острите политически афоризми на места се долавят отзвуци от сатирата на Михайловски. Но езикът на героя е приспособен към новите условия на живот, по-гъвкав, ироничен, с оттенъците и колорита на средата, която отразява. Според мястото, в което действува, Гински нагажда и своя език:

„Експресия, кубизъм и пластично“
когато за изкуство се говори;
в поезията: „Нежно и мистично“,
в политиката: „браншове, ресори,
стагнация, котерия, протест,
партийна дисциплина, дълг и чест“.
А речите си почваше така:
„Животът е прогрес, но и борба“,
и в други някой случай, но по-редък:
„Животът е борба, но и напредък“.

С колко ирония са наситени речите на нашия герой, когато в средата на търговци и гешефтари говори за патриотизъм, човешки прогрес, за това, че „отечеството иска жертви днес!“ С колко сладникав патос завладява той сърцата на хайлайфните дами, които призовава да се сплотят и да изгорят под девиза „Любов към родното“. Поетът злъчно се надсмива над лозунга на буржоазното изкуство, на фашизиращата се интелигенция: „Любов към родното“, над мнимия патриотизъм и родолюбие на противонародните среди. С безпощадна яснота той разкрива безгръбначието, продажничеството на съда, на цялата господствуваща интелигенция от университета до дамските благотворителни дружества, скрити зад принципите на родолюбието. По този начин Ем. Попдимитров е доловил историческите особености на времето, наситил е сатирата си с дух на съвременност.

Духът на съвременност прониква поемата не само при обрисовката на съвременния герой, на неговата психика и маниери, на психиката на различни слоеве от господствуващата класа, но и при онези конкретни бележки, с които поетът напомня за войната, за поетите, останали безучастни към голямото зло, за бурята, разтърсила Европа. Съвременното обаче е преди всичко в новото отношение към обществената действителност, в демократичния патос на творбата, в отношението към проблемите на мира и борбата.

В тая сатира на съвременността, в която писателят е превърнал своя герой в средство за изобличаване на обществените явления, се разкрива и един друг герой — нежен и лиричен, мечтателен и с тънко чувствуване на природата, с много нежност към жената и с една огромна любов към народа — герой с ново обществено съзнание и с ново отношение към живота и изкуството — самият автор. Прав е П. Динеков, когато твърди, че едни измежду най-хубавите пасажи на поемата са лиричните отклонения. В тях авторът направо заклеймява обществото, достойно за своя герой,

обобщава действителността, като сравнява банкета на управляващите с гладната вечеря на своя народ, заявявайки, че селската идилия е вече мъртва и че в тоя живот само едно не достига на неговия народ — хлябът. В тези лирични пасажи Ем. Попдимитров иронизира мъглявата поезия, модернизма в изкуството и отново издига високо своя глас и търси своето място на поет в живота, в борбата, при своя народ:

Не искам като метеор да мина,
парабола описал в небосвода,
а като плуг дълбоко да зарина
в душата черноземна на народа.
Да втъна там в народната стихия,
от първобитието ѝ пиян,
и словото мистично да разкрия,
що води към Синай и Ханаан,
през бури и светкавични полета! —
това е мисията на поета.

Когато светът отново стене в робски гнет, в годините на мрачен фашизъм, поетът издига глас срещу робството, срещу цензурата, възпява свободата и борбата за свобода, прекланя се пред борците от Парижката комуна, зове към мир между всички хора и вярва в „Съдът на бъдното".

И още един образ израства в тая поема — величавият образ на народа, от чиито позиции поетът критикува и за когото не забравя през целия си поетичен разказ. С думи, изпълнени с вдъхновение, се обръща той към своя народ като единствен носител на правдата и светлото бъдеще:

Народе мой, бъди народ стихия,
за жребия висок се приготви!
Яви се ведър ти и слънцелик,
народе мой, бъди народ велик!
. . . . . .
Догдето буря — време бий в платната
на твоя огнен кораб на съдбата
и носи те над глухите води,
на жертвен подвиг воин ти бъди!
Хвърли в тъмата смело лъч безкраен,
и смисъл дай в живота му нетраен. . .

Велик като океана, безкраен и безсмъртен, единствен носител на подвига, — такъв видя поетът своя народ. И затова, въпреки трезвия реалистичен, критичен поглед към съвременната действителност, въпреки иронията, с която е наситена творбата, в нейната критично-реалистична тъкан се промъква светлина, чувствува се светлият оптимистичен поглед на твореца, който вярва в своя народ и в неговото бъдеще:

Но идат поколения и други!
След дълъг смут и бури неспокойни,
аз знам, ще дойдат времена достойни. . .

„В страната на розите" показва, че нежният, романтичен поет може да създаде и обществено заострено, сатирично произведение, че сатирата може непосредствено да съжителствува с лиризма, с елегичното чувство, с чистото и възвишеното, че тя е другото лице на копнежа по идеала. Сам авторът в своя Пролог заявява:

На лириката сладостния мед
и виното от нашата вечеря
превърнаха се в сатира, в оцет.

И не случайно в цялата поема красивото и комичното са в непосредствена близост, в неуловими преливания и контрасти.

Героят е на гости на ухажваната от него девойка. Описвайки нейния лилиен образ, с нежни стихове поетът възпява вечната любима — образите на Ботичели, бялата мечта на Лоенгрин. . .

Мой ангел тих, мой гений благодатен!
В Лаура, Ема, Лисхен м Кристен —
все ти пламтиш, мой образ вдъхновен,
все ти — в мечтите ми мечта избрана
гориш като звезда и диамант
в небето на поезията странна
над моята безплодна Еделанд!

И ето, след тези съкровени лирични тонове следва сатиричен диалог. Нашият герой и Оля разговарят. Тя го моли да напише нещо в албума си за спомен и той пише „импровизация: „Съблазън нежна ме опива, зовят ме сладостни мечти“. . .

Изглежда ми познато сякаш — право.
И аз в това заклел се бях наздраво! —
Изкуството е винаги такова:
изглежда уж познато, а е ново!
— Припомням си — от Яворов това е!
— Добре тогаз, но още се не знае
дали не го е взел от мене той?
Да! Яворов приятел беше мой.
И вечер аз си тананикам нещо,
а той записва думите ми вещо. . .
И кой е вземал от кого — не зная,
но туй не е ли все едно накрая?

Лиричните отклонения не само не намаляват сатиричната сила на поемата, но придават особена острота на изобличението, широта на сатиричното отражение на живота, разгръщат онези дълбоко-лирични подтици — копнеж по красотата, по чистото и възвишеното, — които са залегнали в основата на творчеството на сатирика. Ирониятa, презрението, убийствената насмешка зазвучават със своята пълнота и дълбок смисъл, когато писателят даде да се почувствува човечното и прекрасното като вътрешен стимул, раздвижил неговата сатира, като светлина, която открива по-ярко сенките, като пълнота на поетичното виждане. Трябва да се подчертае и художествената лекота, с която сатирикът постига тези контрастни преходи — на фона на пошлостта и узаконената, почитана глупост зазвъняват струни — нежни, лирични, за да напомнят за други светове, за чистия човешки порив, за вярата в неувяхващата човешка касота и вечността на народа.

Подобна роля играе и пейзажът в поемата на Ем. Попдимитров, — като поетичен израз на възвишеното и прекрасното, на копнежа по идеала, а като контрастен фон на низкото, на отрицателното, като предпоставка з непосредствена сатирична реакция: героят опиянен, изтръпнал пред красотата на родната природа, прехласнат от въздхита запява... „Танголита“!

Писателят създава образ в редица сатирични положения. Но силата на сатирата тук е повече в сатиричния език и преди всичко в езика на героя. В езика на Викенти Гински се очертава неговата гъвкаво-безгръбначна фигура. Заострянето на езика достига на места до използуването на явна софистика, изразена афористично. Така бездарието се прикрива с формулировката: „Посредствени сме! Да, но всички равни!“, към което Викенти прибавя:

А от евангелието се знае —
от помощ здравия се не нуждае,

и смело тук ви заявявам, да:
аз за бездарните съм, господа!

Нахалството, безсрамието, цинизмът приемат неочаквана, изненадваща форма в езика на героя. Писателят, служейки си с гъвкавостта на иронията, изведнъж в открита, фрапираща форма, чрез ненадеен удар кара героя да се саморазголва: пред събраните селяни и местната интелигенция Викенти държи реч:

Аз ида тука да съставим дружби
за назначения на държавни служби!

В езика на героите Ем. Попдимитров понякога си позволява известна словесна игра. В една или друга стпен писателят използува оттенъците на думите, съпоставките, двойственото значение, дори звучението на думите, за да придаде иронична сила на словото. Ем. Попдимитров довежда играта с думите понякога до крайност, без обаче да се откъсне от здравото идейно съдържание. Викенти празнува юбилей. Млад критик държи реч:

На Алма. . . ма. . . ма — тер гръмка слава,
в Париж правата наши отстоява. . .
спаси народа свой ти от неволя,
в живота внесе кал — калена воля!
И нашата обществена пустиня
превърна цяла ти в светиня — тиня!
На шефа — верен пес. . . пес. . . пестелив,
и пъргав ла — ла. . . ласкав и учтив —
до тоя час не можем изрази,
що общ(ството ти дължи — лъжи
и славата ти. . . там в далечни дни —
като камбана ще звони — вони!

Така Ем. Попдимитров показа, че в нежността и любовта към природата, в хуманизма и романтичния полет, в жизнеутвърдителния патос на поета, възхваляващ цялото битие, се крият възможностите за един подруг, реалистичен и критичен поглед към действителността. Във видимото противоречие между романтика и отделни реалистични прояви се таеше единството на един светъл поетичен поглед, който през редица противоречия извеждаше поета наново към гражданска, обществена поезия, към трезво, аналитично отношение към съвременността.

Така светлината, която изпълваше цялата поезия на Ем. Попдимитров, която ту се разливаше като светла душевна мелодия и се прецеждаше през звезди, води и далечни небеса, ту пламваше с яркия блясък на огнеструйни възторзи, насочи поета по пътя на едно хуманно, демократично творчество, към една непоклатима вяра в народа, превърна се в светлина на бъдещето. Романиката и все по-трезвите реалистични насоки в творчеството му търсеха пътища на пълно сливане, на съединение. Стихотворения като „Работник“, „На майка ми“, „Баща ми“ и др., поемата „В страната на розите“ показват, че творчеството на поета се развиваше именно по тези спокойни линии на обединяване на светлороматичното и критично-реалистично начало в неговата поезия.

Поет-романтик със значителна част от своето творчество, Ем. Попдимитров остана близко до живите сокове на земята, до природата и човека. По същество неговата поезия означаваше не отрицание, а утвърждение на живота, и това беше най-сигурната опора на неговото поетическо вдъхновение.

☆

КРЪСТЬО ГЕНОВ

ФОЛКЛОРНОТО ДЕЛО НА БРАТЯ МИЛАДИНОВИ В РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

1

В една дописка на вестник „Независимост“ от 1874 година братята Димитър и Константин Миладинови са характеризирани като дейци с общонационално значение. Техните имена са поставени редом с имената на Георги Раковски и Петко Славейков. „Ще преминат цели столетия и хиляди години — се подчертава в дописката, — а тяхното име ще да се произнася с благоговение и в българските песни, и в българските приказници, и на седенките . .“ Защото „Миладиновци са предтечи, а техните последователи са допълнители на онова начало, на което ще бъдат написани първите страници на българската нова черковна и гражданска свобода. . .“[1]

Дали в случая имаме дописка, действително изпратена от неизвестен търновски патриот, или и тя е била съчинена в самата редакция на „Независимост“, не може да се установи с положителност. Едно обаче може да се счита за безспорно, — че и Каравелов и Ботев, като редактори на вестника, са били най-малкото съгласни с развитите в дописката мисли и преди всичко с преценката за братя Миладинови.[2] А това е достатъчно показателно.

Впрочем тези „предтечи“ на великата борба за народно освобождение и сами ясно съзнавали голямата историческа задача, с която са се били нагърбили. Следователно те не са могли да не предвиждат и опасните рискове, пред които ги е изправяла тя „като царски душмани“. Ето защо, когато пред щиковете на многоброен полицейски конвой бива подкаран на съд за столицата на Отоманската империя, Димитър Миладинов нито за миг не се съмнява, че го водят „на явна смърт“.[3] А по същото време по-малкият брат не случайно прави такава гореща патриотична изповед пред благородния си меценат Йосиф Шросмайер: че — „распространяещем по възможности просвещението и приготовляещем народа за свобода“ — той е готов да пожертвува „ако е нужно и самаго себе, кръвта и живота си за своя народ“.[4]

И те наистина без колебание ги пожертвуваха, за да заживеят навеки в душите и сърцата на признателните поколения.

---

[1] В. Независимост, бр. 39 от 13 юли 1874 г.

[2] Мих. Димитров смята тази дописка за дело на Христо Ботев, поради което я и помества в Ботевите съчинения (том I, София, 1945, стр. 410). Интересно е да се отбележи тук, че Ботев „започва сътрудничеството си в „Свобода“ с дописки“, като отначало е и „редактор на дописките в този вестник“. Пък и изобщо в „Свобода“ и „Независимост“ той „помества няколко десетки дописки“. Г. Бориуков. История на българската журналистика. . . София, 1957, стр. 291, 292.

[3] К. А. Шапкарев. Материали за животоописанието на братия Х. Миладинови, Димитрия и Константина. Пловдив, 1884, стр. 28.

[4] А. Теодоров (Балан). Миладиновските песни и Шросмайер. Пер. списание, кн. 16. София, 1885, стр. 83.

Напълно естествено, като всички свои бележити, заслужили за народа съвременници, вече цяло столетие и братя Миладинови не престават да вълнуват тружениците на българската наука. Дългата редица статии, студии и дори отделни обемисти книги, посветени на техния борчески живот и патриотични дела, са убедително доказателство за това. Наред с тяхната дейност като народни учители и просветители, като самоотвержени борци за национално пробуждане, духовна и черковна независимост, а в известен смисъл и за национално освобождение от турско владичество, в тези изследвания се отрежда по-специален интерес и към заслугите, които братя Миладинови имат в областта на фолклористиката със своя сборник „Български народни песни". Едно крупно дело с висока национална стойност, което още преди половин век иначе крайно придирчивият в литературните си преценки Пенчо Славейков определи с пълно право като „най-добра сбирка от български народни песни".[1]

За онези обаче, които познават писаното върху братя Миладинови, не е тайна, че тъкмо това тяхно крупно дело не е било предмет на цялостно и всестранно историко-литературно изследване.

В своите лекции върху историята на новата българска литература Боян Пенев може би най-добре илюстрира характера и обсега на научните интереси към Миладиновия сборник в миналото. Следвайки в главни линии метода на учени като А. Т. Балан[2] и Ив. Д. Шишманов[3] и правейки обобщение предимно въз основа на казаното от тях за „Български народни песни", този безспорен познавач на възрожденската литература се задоволява да изтъкне само следното. Сборникът на братя Миладинови „тъй добре свидетелствува за тяхната обич към родината и към поетичните творения на народа, за когото те са се жертвували". Той „надминава по размер всички по-раншни сборници и може да се каже, че в него, ако го сравним с по-раншните издания на български народни песни, най-добре е представено българското народно творчество. Посредством този сборник другите славяни се запознават по-отблизо с особеностите на нашия език и народната ни песен. Той дава повод да възникне по-жив интерес между славистите по отношение на българската реч и песен".[4]

Напразно бихме търсили и у самия Боян Пенев и по-късно даже в обстойните изследвания на Михаил Арнаудов поставен въпроса за историко-литературното значение на Миладиновия сборник. По същество нашите учени изобщо не отидоха по този въпрос по-далеч от установката на Шишманов. В една или друга форма те само перефразираха или по-конкретно обосноваваха тази установка, а именно — че „Миладиновият сборник упражни силно влияние не само върху теориите на славистите и фолклористите за езика на македонските българи и за характера на тяхната поезия, но и върху творчеството, стила и речника на много наши поети. . ."[5]

Нека видим впрочем какво по-конкретно е направено досега в тази насока.

---

[1] П. Славейков. Събрани съчинения, т. 7, София, 1940, II изд., стр. 13.

[2] Вж. неговата статия Миладиновските песни и Шроемайер, в Пер. списание, кн. 16, София, 1885, стр. 87—88, 96.

[3] Срв. статията му Значение и заслуги на братя Миладинови, в сп. БАН, кн. 3, София, 1912, стр. 69—70.

[4] Б. Пенев. История на новата българска литература, т. 4, ч. I. София, 1936, стр. 687, 704. Същото повтарят и други автори, напр. Н. Табаков в очерк за братя Миладинови в сб. Български писатели, под ред. на М. Арнаудов, т. 2, София, 1929, стр. 234.

[5] Ив. Д. Шишманов. Значение и заслуги на братя Миладинови, стр. 70.

След някои сериозни опити с подобен характер[1] през 1939 г. в статия под надслов „Сборникът на братя Миладинови и българските писатели“[2] Иван Хаджов се зае специално със задачата да издири и посочи кои български писатели и конкретно в кои свои произведения са почерпили сюжетен и езиков материал от Миладиновите песни. Малко по-късно тази статия той почти изцяло преповтори в монографичния си очерк за двамата братя.[3] „Като почнем от Раковски, минем през Каравелова и Ботева и стигнем до Пенча Славейков — всички ценят твърде високо този сборник“, изтъква Хаджов. И не само това. От публикуваните в него песни „ред видни български писатели и поети“ са почерпили материал за свои творби. Ако в „Българе от старо време“ например Любен Каравелов е използувал цяла песен от Миладиновия сборник (а именно № 474 — „Мощне ми се мили бугарските моми“), то „П. Р. Славейков и Ботев са изпъстрили най-хубавите свои творения с образи, изрази от песни из сборника“.[4] Конкретно изследвачът установява генетическа връзка между песента „Дона и Аго“ (№ 310) и поемата „Бойка войвода“ на П. Р. Славейков; между различни песни от сборника и Вазовите поеми „Крали Марко и пушката“, „В царството на самодивите“ и др. Впрочем както самият Вазов признава, цикъла „По народни мотиви“ (в сбирката „Поля и гори“, 1884 г.) той написал „по мотиви, взети от братя Миладинови и Дозона“ (т. е. от фолклорния сборник на Огюст Дозон, 1875 г.).[5] В Кирил Христовата стихосбирка „Самодивска китка“ (1904 г.) 22 от всички 71 разработки на народни любовни песни имат първоизвора си в Миладиновия сборник. А подобни заемки личат и в мозаичната му битова поема „Хоро“. В поемата си „Коледари“ Пенчо Славейков използува за творческа преработка песни под № 247 и № 382 в сборника, в стихотворението „Теменужка“ (от цикъла „Цветя“) — № 387, в „Чумави“ — № 100, в „Луд гидия“ — № 263 и пр. От него са взети и имената-псевдоними на „поетите“ в Славейковата автоантология „На острова на блажените“ (1910 г.). В своя фолклорен сборник „Книга на песните“ (издаден посмъртно през 1917 г.) от всичко 248 народни песни 42 той „подбрал“ от сборника на братя Миладинови. Както е известно, в началото на 1901 г. Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Кирил Христов се обзалагат да напишат по едно стихотворение върху тема от определена народна песен. Така се ражда Яворовата песен „Павлета делия и Павлетица млада“ и Славейковата „Гурбетчия“ (Кирил Христов се отказал впоследствие от „състезанието“). За целта тримата поети се спрели на народната песен „Къде си било, Яно, къде си шетало“ — пак от сборника на братя Миладинови (№ 458).[6] Освен това и за песента „Мене, моме, не люби“ (от II издание на сбирката му „Стихотворения“, 1904 г., стр. 7). Яворов използува темата на песен № 499 в сборника. Творческата история на Петко Тодоровите идилии „Райският клю-

---

[1] Г. Д. Грудев. Национална литература. София, 1918; Цв. Романска. Кирил Христов и народната песен, в сборник Кирил Христов, 1875—1935. София 1938, стр. 81—100. В първата работа се установяват конкретни влияния на народната поезия върху творчеството на П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов и др., а във втората — върху лириката на Кирил Христов. И в двете работи се говори за влияние и от страна на Миладиновия сборник, обаче в традиционния аспект — целта е да се проучат „заемките“ и „преработките“ на фолклорни произведения у тези автори.

[2] Ср. Училищен преглед, кн. 1 от януари 1939 год., стр. 24—39.

[3] Ив. Хаджов. Братя Димитър и Константин Миладинови. София, 1944, стр. 251 сл.

[4] Ив. Хаджов. Братя Димитър и Константин Миладинови, стр. 251, 252, 253.

[5] Ив. Д. Шишманов. Иван Вазов — спомени и документи. София, 1930, стр. 210.

[6] Срв. М. Арнаудов. Историята на една балада. Очерки по българския фолклор. София, 1934, стр. 331 сл.

чар“ и „Над черква“ отвежда също към Миладиновите „Български народни песни“ (съответно към № 44—46 и № 497).

Изобщо, заключава Иван Хаджов, почти всички български поети — преди Освобождението и главно през първите три десетилетия след това — черпят „вдъхновение и вещество за свои произведения“ от сборника на братя Миладинови. Според него, в случая се касае до процес на влияние, който стига най-високите си върхове в творчеството на Иван Вазов и Пенчо Славейков.[1]

Нека прибавим веднага, че по този въпрос до сходни изводи стига и Михаил Арнаудов — в монографията си за Братя Миладинови. И според него (опирайки се главно на Хаджовото изследване) „от никой друг подобен сборник българските поети не са добивали такава висока представа за художествената красота на народната песен и не са се ползували толкова много за усвояване на живата народна реч и за своите пресъздавания, както тъкмо от Миладиновия“. Или както на друго място, подлавяйки отново и уточнявайки същата мисъл, Арнаудов подчертава: сборникът на братя Миладинови, като „съкровищница на българската народна песен“ и „свеж поетически извор за всички поклонници на народностното вдъхновение“, се свързва „завинаги с научните и литературни наченки, довели до разцвет на българското народознание и на българската поезия“.[2]

Извършената изследователска работа от посочените автори може да се прецени само като необходима и полезна. Разбира се, някои от заключенията в статията на Хаджов са неубедителни, други се нуждаят от корекция. Най-сетне, с оглед на пълнотата на изследването в тази насока, би могло да се посочат отгласи от Миладиновите песни в произведения и на други поети и писатели — например Йовков, Багряна, Каралийчев, Хрелков, Ламар, Вапцаров, след Девети септември — у Димитър Талев, Иван Бурин и др. Очевидно Миладиновите „Български народни песни“ с изключително богатия си идейно-тематичен, художествено-естетически и езиково-стилистичен свят са упражнили п р я к о в л и я н и е върху творчеството на мнозина наши писатели. Не една твоба са създали те като плод на такова влияние. Крайно показателно в това отношение е признанието на най-крупния измежду българските художници на словото, Иван Вазов —че Миладиновият сборник му служи като „настолна книга“ в творческата работа.[3] Под прякото въздействие на сборника се раждат произведения като „Крали Марко и пушката“, „В царството на самодивите“ от Иван Вазов, „Чумави“, „Луд гидия“ от Пенчо Славейков, „Павлета делия и Павлетица млада“ от Пейо Яворов, „Над черква“ от Петко Тодоров, драмата „Иван Шишман“ от К. Зидаров и др.

Въпреки всичко това обаче трябва да се признае, че броят на създадените под пряко влияние значителни художествени творби е сравнително малък. И не в тази насока следва според нас да се търси голямата стойност на Миладиновите „Български народни песни“ в историята на нашата литература. По такъв начин само наполовина се засяга и изяснява един проблем с по-широк обхват и значение. Не в това к о н к р е т н о с какви теми, образи, езиково-стилни похвати сборникът е обогатил творчеството на един или друг художник, а преди всичко в онова исторически необходимо, дълбоко жизнено и прогресивно въздействие, което сам и заедно с тогавашното фолклорно наследство е упражнил върху развитието на българската литература изобщо — ето къде трябва да се търси голямата заслуга на сборника. Отраженията на такова крупно явление в националния и литературен живот на един народ може да се разберат в цялата им пълнота и сложност, само когато това явление се изяснява едновременно като закономерен, органически нужен факт и фактор във всички решаващи области от националното и литературно битие на този народ. Би след-

[1] Сп. У ч и л и щ е н п р е г л е д, кн. 1 от януари 1939 , стр. 29, 39.
[2] М. А р н а у д о в. Братя Миладинови. Живот и дейност. София, 1943, стр. 194, 262, 263.
[3] И в. Д. Ш и ш м а н о в. Иван Вазов — спомени и документи, стр. 210.

вало да се очаква, че Миладиновият сборник е въздействувал не само пряко върху писатели и поети, в смисъл, че са почерпили от него определен материал за творческо пресъздаване и са обогатили езиково-стилистичните си оръжия. Неминуемо това въздействие се е осъществявало и по други, косвени пътища и е имало много по-широки размери.

Днес, когато този забележителен сборник изпълни първото столетие от датата на своето първо издание, нашата наука е задължена да прецени и от тая страна неговата голяма историческа заслуга.

3

За да бъдем точни, трябва да кажем, че и другаде в писаното за братя Миладинови се споменава за такова значение на техния сборник, макар и там тези споменавания да имат характер на изолирани фрази. Така например в речта си по случай 25-годишнината от трагичната кончина на двамата братя Васил Д. Стоянов изтъква, че с „Български народни песни" те са увековечили името си „в историята на литературата".[1] И толкоз. Ораторът само дръпнал вярната нишка и рязко я прекъснал.

Ако в обемистия си труд върху българския фолклор Петър Динеков характеризира делото на Миладинови в тази насока като „една от най-светлите страници в историята на българската фолклористика и в общославянската култура изобщо",[2] то в предговора към редактираното от него последно, юбилейно издание на сборника той обръща внимание и върху общолитературното му значение, макар и само с две изречения: „Миладиновите песни заемат важно място в развитието на новата българска литература. Те са оказали силно въздействие върху творците на словото със сюжетите и образите си, с поетическото си изящество, с езика си."[3]

А, струва ни се, въпросът за историческото място и значение на Миладиновия сборник в развитието на българската литература е поставен косвено още в преценката на Любен Каравелов за сборника. В известната своя обзорна статия върху възрожденската книжнина до 1864 г., след като изтъква нейната изостаналост и неразвитост, Каравелов пише: „. . .Ако ни попитат: „Колко книги имате на йезикът си?" — трябва да. . . отговорим: „Имаме две книги!" И наистина две книги имаме за светът и само из тие книги можем да изучим народният си йезик, народът си, неговата история и неговия дух, — тие книги са безценните сборници от народни песни, които са събрани от Миладинови и Верковича."[4]

За да се схване по-пълно и точно смисълът на тази преценка, нужно е тя да се постави във връзка с онези пасажи от статията на Каравелов, гдето той обяснява какво всъщност разбира под „български произведения". До това време, заявява Каравелов, българската литература не наброява дори „три книги оригинални", тя не притежава „никаква вътрешна сила,. . . не е още пуснала корен в нашия живот, не е обща ръководна идея". Защото тя е и „без никакво отношение към науката и живота ни народни".[5] И това съвсем не са случайни, преходни възгледи у автора на „Българе от старо време" (макар и да са до известна степен пресилени). На българския народ, подчертава в друга своя статия Каравелов — писана пет години по-късно и без пряка връзка с Миладиновия сборник — „са потребни чисти български книги, с български народен дух, с бъл-

---

[1] Ив. Ан. Миладинов. Братя Миладинови (Биог рафия). София, 1932 стр. 42.

[2] П. Динеков. Български фолклор, ч. I. София, 1959, стр. 87.

[3] Братя Миладинови. Български народни песни. 1861—1961. Под ред. на П. Динеков, София, 1961, стр. 31.

[4] В. Българска пчела, бр. 4 от 23 юни 1864 г., стр. 32.

[5] В. Българска пчела, бр. 4 от 23 юни 1864 г., стр. 32.

гарско направление и с български поглед на книжевното дело, с една дума, на българите са потребни повече книги самобитни.“[1]

Забележете! Големият наш писател и революционен деец схваща книги от рода на Миладиновия сборник като „безценни“, защото представляват жива, органическа част от българската литература, защото това са произведения с „корен“ в „живота“ на народа, получили от него „вътрешна сила“, поради което са добили значение на „обща ръководна идея“ в литературата и в цялото битие на народа. Именно — превърнали са се в „обща ръководна идея“, което ще рече — бележат посоките на общото литературно развитие.

Нищо чудно, ако и сам далновидният, великият Ботев е преценявал братя Миладинови като дейци от национален мащаб, като „предтечи“ на националната революция. Не случайно той също така изрично подчертава дълбоко „българския“ характер на издадения от тях фолклорен сборник.[2]

Да си припомним тук основните изказвания на Ботев, свързани с разглеждания въпрос. Както е известно, почти „всичкото историко-политическо преминало“ на българския народ той окачествява като „току-речи чисто византийско“. В контраст с обикновено господствуващата поквара в средите на феодалната класа народните маси са се отличавали с „дълбока обществена нравственост“. Изобщо „нашият народ има свой особен живот, особен характер, особена физиономия, която го отличава като народ“. Ето защо, смята Ботев, най-верният път към „неговото бъдеще“ е — той „да се развива по народните си начала“, в духа на „неговите общини без всякаква централизация“ и пр.[3] Големият революционен демократ е убеден, че „идеята за освобождение не е никога угасвала у народа“, че с еднаква сила той ненавижда еднокръвните си и чуждоземните си потиснници. „Който иска да се увери в това — подчертава Ботев — „нека вникне в смисъла на нашия хайдушки епос, нека (си) припомни шопското, браилското и дядовото Николово въстание.“ По тази причина именно Христо Ботев гледа на революционната емиграция като на „пръв и законен наследник на класическия ни хайдутин“, че от него тя е приела и упазила „завещаната борба“ с всички негови (на „класическия ни хайдутин“) „социални стремления, които са едни от най-хубавите черти на народния ни характер“.[4]

Изводите са ясни. Първо, „народът“ притежава свой „характер“, има свой „живот“, създава „свои“ идеали през вековете — и това са неговите „черти“, които единствено могат да определят духа и посоката на неговото обществено и литературно развитие. Второ, цялото свое битие и обществени тежнения „народът“ е отразил в поетичното си творчество, най-вече — в своя героичен и по-специално хайдушки епос. В неговите песни е възсъздаден образът на „класическия ни хайдутин“, който Ботев смята като историческо достояние и най-висок морално-политически идеал на революционната емиграция през епохата на национално-освободителните борби. И тази логика е исторически обусловена и оправдана. Защото пред българския народ тогава стоеха задачите на буржоазно-демократическата селска революция. А фолклорът по начало и по основа е творческа рожба на селските народни маси.

И ето в Миладиновия сборник централно място — и за пръв път в подобни публикации — заема героическият епос. При това сборникът се явява в един преломен исторически момент — когато след Кримската война българският народ започва бързо да узрява за въоръжена разправа с поробителите. Вследствие

---

[1] В. Свобода, бр. 6 от 11 декември 1869 г., стр. 47.
[2] Хр. Ботев. Съчинения, т. 3. Под ред. на Мих. Димитров. София, 1945 стр. 361.
[3] Пак там, т. 1, стр. 224, 225.
[4] Пак там, стр. 218, 219.

на новото положение възрожденската литература търси решително с в о й, с а м о б и т е н п ъ т н а р а з в и т и е, напира още по-дълбоко корени в почвата на народния живот и идеали. (Да си спомним тук предговора към Друмевата „Нещастна фамилия“.)

Впрочем още в песните на Добри Чинтулов и Найден Геров се долавят отчетливо онези исторически обусловени жизнени сокове, които започват да се издигат от недрата на народното творчество към личната поезия. Извънредно показателни в това отношение са страстните фолклорни възторзи у автора на „Показалец“ и „Горски пътник“ — Георги Раковски. Все по същото време (около Кримската война и главно след нея) Петко Славейков е вече „убеден в необходимостта от използуването на народната песен“ при личното творчество. И действително, както правилно отбелязва Петър Динеков, Петко Славейков е „първият голям пример за забележителната роля, която народната поезия изиграва в историята на нашата поезия“[1] (ще прибавим — и изобщо в историята на българската л и т е р а т у р а).

4

Когато засягат въпроса за идейно-тематичното съдържание и художествена значимост на „Български народни песни“, обикновено литературните изследвачи правят това с ограничени цели, като си служат предимно с външно, предметно описание. Разбира се, такова описание не е безполезно при разрешаването на подобна задача, но то не е достатъчно при разкриване самата същност на сборника.

Преди всичко трябва да се вземе под внимание обстоятелството, че до излизането на Миладиновия сборник (средата на 1861 г.) у нас и в чужбина (на 24 места: в книги, списания, вестници) биват публикувани 770 песни с 27,041 стиха — приблизително толкова, колкото съдържа (само че на е д н о място) сборникът на братя Миладинови: 665 песни с 23,272 стиха. От всички предходни издания само две са по-обемисти: двата тома „Болгарские песни“ на Петр Безсонов (1855 г.) — общо със 152 песни[2] и сборникът „Народне песме македонски бугара“ на Стефан Веркович (1860 г.) — с 335 песни.[3] Наистина и в Миладиновия, както и в тези два сборника първо място п о б р о й заемат б и т о в и т е песни. П о о б е м обаче ю н а ш к и т е и х а й д у ш к и т е песни съставляват п о л о в и н а т а о т Миладиновия, и придават специфичния облик на неговото съдържание. Не бива също така да се отминава обстоятелството, че тъкмо братя Миладинови з а п р ъ в п ъ т публикуват т о л к о в а г о л я м б р о й творби на народния ни г е р о и ч е с к и е п о с, докато почти в ъ в в с и ч к и д р у г и с б о р н и ц и от епохата до Освобождението преобладава не този тип песни. Със своето н о в о с ъ д ъ р ж а н и е и д у х Миладиновият сборник категорично опровергава наложеното от Вук Караджич и Петр Безсонов погрешно мнение, че българският народ не бил създал с в о й о р и г и н а л е н героически епос, а просто си служел със „сръбския“. Откритието на двамата братя упражнява огромно въздействие особено в две посоки: върху патриотичното самочувствие на възрожденската интелигенция и върху творчеството на тогавашните писатели, което ще рече — в ъ р х у с ъ д ъ р ж а н и е т о и д у х а н а ф о р м и р а щ а т а с е н о в а б ъ л г а р с к а л и т е р а т у р а. Ако чрез битовите песни съставителите на сборника целят да дадат широка и вярна картина на живота на народа в неговото ежедневие, да покажат чертите на неговия характер и духовен мир, многообразната гама на

---

[1] П. Д и н е к о в. Поезията на П. Р. Славейков. В Избрани произведения на П. Р. Славейков, т. 1. София, 1954, стр. 15.

[2] От тях з а п р ъ в п ъ т в сборника са публикувани само 93 песни; останалите са препечатани.

[3] Вж. А. П. С т о и л о в. Показалец на печатаните през XIX век български народни песни, ч. 1. София, 1916, стр. 44—53.

житейските му скърби и радости, то (както сами бележат в „Предговора“) те ясно са съзнавали и задачата да документират заедно с това „и давнешните му подвиги“ — т. е. да разкрият мъжествените, борчески обществени прояви на българина, неотслабващия му борчески патриотичен дух и непреклонна воля за свобода през страшните векове на робството.

Едно макар и най-общо запознаване по същество със съдържанието на Миладиновия сборник ни убеждава колко много по дух и тематика е сродно то с литературата ни от епохата на Възраждането.

Преди всичко в „Български народни песни“ се чувствува дълбокото преклонение на българина към родната земя и природа, към благодатния труд, към здравите народни нрави и обичаи, и особено към човешкото, достойното, красивото — у мъжа и жената. За него „нашата земя мошне йе мирна“, двойно „’лебородна“ — защото в нея „две сънца греат, две роси росет“ (№ 371). Българските момци са „левенти“, „юнаци“. Най-често народният певец ги сравнява със „соколи“. А българските моми той рисува с идеална физическа и душевна хубост, като несравнимо сръчни в труда и всеотдайно верни в любовта. В песента „Мошне ми се мили бугарските моми“ (така възторжено цитирана от Каравелов в „Българе от старо време“) народният певец само с няколко майсторски сложени щрихи е нарисувал възхитителен портрет на девойката от патриархално време (№ 474). В своите романтични идеализации той я вижда ту като „гюл девойче под гюл ми заспало“ (№ 348), ту като омайваща песнопойка, способна да надпее даже славея (№ 389) и пр.[1] Младият Банко моли любимата девойка да стои мирно, да „изпише“ образа ѝ на „бяла хартия“, за да поиска с него съгласието на родителите си за женитба. Любовта сякаш ражда в душата му художника — защото с очите на истински художник гледа той на либето си:

Снъга му — тънка висока,
лице му — бело, червено,
вежди му — черни гайтани,
уста му — чешка сребарна,
очи му — черни череши. (№ 325)

Въпреки романтичната идеализация обаче, с която възсъздава образа на любимата девойка, нито тя, нито народният певец не напускат почвата на реалността, на житейската правда. Така например пламнал от любов към хубавата Велика, очарованият момък просто не може да повярва, че тя е мома като другите. На неговия въпрос, дали не е от бога паднала (т. е. ангел), или от земята никнала (като цвете), девойката отговаря с възхитителна човешка скромност и честност:

Не съм от бога паднала,
ни па от земя никнала —
тук сум от майка родена. . . (№ 356).

С колко топла интимност някои от тези песни разкриват сърдечните преживявания на младите (№№ 397, 470 и др.). Даже смъртта е безсилна да раздели влюбените: над гроба им порастват трендафил и лозница, които над „черква“ (която ги разделя) се обгръщат с клонки (№ 497). А над онези, които погазват волята и правото на сърцето, народният певец произнася сурова морална присъда.

Действително песните в своя сборник братя Миладинови са подбирали с верен „художествен усет“, с най-живо чувство за поезия — качество, което малцина техни събратя на времето проявяват. Особено убедително тяхното рядко умение да подбират най-добрите варианти и от най-даровити народни певци се проявява в песни като „Стоян и Бояна“ (№ 242). Завистлива свекърва оклеветява снаха си пред своя син и в кипнала ревност той я убива. Но талантливият народен певец разбира, че свекър-

[1] В една песен той я величае с чудната поетична фигура — „б а й р а к девойка“ (№ 430).

вата е също майка, че и тя носи човешко сърце в гърдите си. Ето защо (за разлика от други варианти на тази песен) той представя злата свекърва сама първа да укори сина си за извършеното от него злодеяние. „Ослепел, синко Стояне!“ — проклина го в покрусата си тя и му разкрива истината за поведението на Бояна. Ненавиждала е тя снаха си, но не е искала, нито е очаквала такъв трагичен жест, подобна безчовечна жестокост от страна на своя син. В песни като „Стоян и Бояна“ ние наистина можем да говорим за това — как постепенно във фолклора се задълбочава реалистичното виждане и изображение на човешкия характер, за да се доближи до художествено-реалистичното изображение.

В публикуваните от братя Миладинови битови песни срещаме, разбира се, възсъздадени и редица тъмни страни от живота на народа (плод на суеверие, невежество, културна изостаналост). Обаче в по-голямата част ярко и силно се налага образът на истинския, достойния човек от народа с най-привлекателните му физически и морални качества.

И все пак патосът на народния певец в утвърждаването на хубавото в характера и битието на народа достига върховете си при изображението на патриота-борец — когато възпява героичния дух и борби на българина в името на народната свобода и правда. Тези песни са многобройни и както изглежда не случайно тъкмо на тях братя Миладинови са отредили срединно място в сборника си. Не е трудно да се убедим, че в тези песни двамата големи патриоти сливат най-пълно съкровените си идеали и симпатии с тези на народния певец. Съзнателно или несъзнателно, чрез тях те искат сякаш да докажат истинността на Венелиновото твърдение, че „героизмът“ съставлява „главна черта в чувствата“ не само на сърбите, но и на българите, че „той господствува и в техните песни“[1]. Не е случайно обстоятелството, че понякога народният певец освен с епитета „ляпо“ (красиво) характеризира поетически българското поле и като „юнашко“ (№ 141).

На първо място в този дял песни изпъква образът на Крали Марко — на тоя „димен“ (дивен) „юнак над юнаци“. С колосалната си легендарна фигура той се възправя срещу турските нашественици, громи техните орди и „войводи“ с тежкия си боздуган. Крали Марко се бори „юнашки“ като патриот и народен закрилник срещу „турци, еничери“, срещу „непобедимия“ „църн Арапин“ (олицетворение на турската воинска мощ) — излиза неустрашим срещу всички, които искат да наденат робски ярем на народа или не признават славата му на пръв юнак между юнаците. „Низ Косово поле“ дръзко той гради „седемдесет манастира“ —

без везиров и без царев изан.

Този всеотдайно предан на народа си легендарен рицар не трепва пред мощта на „църна Арапина“. Нещо повече. Той говори с героична ирония за него:

„Яс знам како арапин се дерит,
как се дерит арапската кожа.“ (№ 143).

А Крали Марко не е сам. Заедно с него се бори срещу поробителите цяла група други юнаци. Болен Дойчин например не само сипе злъчни ругателни думи срещу „църна Арапина“, но с удара на страшния си боздуган „мегю двете очи“ той го и убива. Едва след това юнакът спокойно умира (№ 154). Радич юнак отсича главата и на Солунския „стар кадия“, и на „църна Арапина“, заради коварния им опит да отвлекат неговата „Ангелина църноока“ (№ 171). Юначният Салаким Тодор се справя сам с цяла шайка върлуващи „турци еничери“ — като едни посича със сабята си други стъпква с коня си, та „си напра'и, кърви до колени“ (№ 191).

---

[1] Ю. Венелин. Избрани страници. Под ред. на П. Динеков, София, 1942, стр. 58.

В редица песни се рисуват случаи на героична патриотична съпротива срещу потурчванията. Магда невеста заявява смело и насмешливо на задиряцця я „арапин", че не си прилягат един на друг (№ 249). Хвърлена в тъмница, подложена на жестоки изтезания, Кана остава докрай вярна на народността си: „Душа даде, а не вера" (№ 78). И т. н.

За пръв път братя Миладинови публикуват и известната историческа песен за последния поход на цар Иван Шишман. Картината на заминаващата за бойното поле българска войска е нарисувана по внушителен начин (какъвто характер има и мелодията на песента). Изображението е наситено с горещ патриотичен патос. Образът на войската е даден с романтична героическа идеализация. „Откак ся е. . . зора зазорило", през Софийско поле се нижат „кон до коня. . . юнак до юнака". Сабите на воините святкат „както ясно слънце". Начело на този трагично тържествен поход върви „сам цар Иван Шишман". Всички, сурови и мълчаливи, с героична решимост отиват бой да се бият и кръв да леят „за Христово име", за „християнска вера" (№ 58). Зад тези верски по форма лозунги на борбата срещу завоевателите българският слушател и читател на времето естествено е схващал дълбокото им национално, революционно-политическо съдържание и призивност.

В не една от песните на Миладиновия сборник бие мощни криле и възрожденският романтичен копнеж за възстановяване на някогашното свободно българско „царство". Даже майката, когато приспива едничката си „мъжка" рожба, не забравя да я закърми с този копнеж. Люлее я тя „в златна люлка" и със задушевен глас й пее: да расте, да стане „най-добър юнак", та „царството" да си отръве „от чужди ръце" —

що ти йе царство б а щ и н о,
бащино, уще м а й ч и н о. (№ 81, 67).

Колко много говорят тук епитетите „бащино" и „майчино" към „царство"! С какъв неотразимо действен демократичен патриотизъм и окрилляваща революционна романтика е просмукан този призив!

Изобщо повечето от юнашките песни пренасят читателя в героиката на борбата срещу турския завоевател, вдъхват му бодрост и вяра във възможността да бъде строшен яремът на робството. Именно затова в завършъка на тези песни често се подчертава историческата достоверност на тяхното съдържание — че „дур не било, не би се славило"; че

от ю н а ц и песма о с т а н а л о
да се п е е, да се пр и к а ж у в е (№ 173);

д а с л у ш а т' с и т е н а ш и б р а к я" (№ 143)
и д а с л а в а т, да фалят ю н а (ш) с т в о" (№ 154).

Най-сетне крайно показателен в това отношение е следният стих в завършъка:

що послуша, 'с е в е с е л о б и л о (№ 173)

Макар и сравнително по-малко на брой, от хайдушките песни в сборника вее още по-неотразим борчески патриотичен дух. Защото и тяхната революционна романтика и образът на хайдутина стоят по-близо до реалната действителност, до обикновения българин през онази епоха. Наравно с мъжа сега често се бори и жената. В Миладиновите хайдушки песни се чувствува с особена сила възторгът на народа към неговите смели закрилници срещу турските насилия и грабителство. С най-гореща любов и възхищение народният певец величае тези „млади юнаци", които във „верни сговорни дружини" и начело със славни войводи мъстят за народната свобода и чест. Хайдутинът става нов положителен герой в епоса и най-примамлив пример за подражание на младите. Така например лирическият герой в „Що ми йе сърце тегнало"

(№ 333) копнее с цялата си душа „баш арамия“ да стане „во Мориовската планина“ — „црна кошуля“ да носи, с „чифте пищови на пояс“, с „тънката пушка на рамо“, с „острата сабя наляво“. Негов млад събрат от „Жени ме, майко, жени ме“ (№ 223) предупреждава майка си, че ако не го ожени, докато е „младо и зелено“ и „дури йе жито ефтино“ — той ще хване гората:

Оти ке бегам далеку
во Негошката планина,
млад арамия ке бидам. . .

В песента „Стоян и султан“ (№ 99) майка учи синовете си: кой що му е „мило, драго“, него да прави в живота. Стоян мечтае да стане хайдутин:

Мамо ле, мамо, драго ми
в зелена гора да хода,
че алян байрак да носа,
да си дружина собера.

Даже самият местен „султан“, когото Стоян жив залавя, признава по-голямото му юначество:

„Аферим тебе, Стоене!
Аз едно време бех юнак,
ти си от мене по юнак.“[1]

В борбата с поробителите народните хайдути показват изключителна храброст, хитра воинска тактика и неустрашимост пред очакващата го грозна смърт. Ако братът-патриот поема пътя на хайдушката борба, сестрата не го издава даже и когато заради това замахват да отсекат главата ѝ (№ 183). И наистина колко много девойки и жени войводки има в Миладиновите хайдушки песни: Сирма, Бояна, Ганка!. . .

Дека се чуло, видело
мома войвода да бидет!. . .

С този обичаен възклик в песните за жени-хайдутки народният певец не само изразява почуда и възхвала, но същевременно подчертава и идеята за всеобщия характер на народната съпротива срещу робството. А с тези песни той засяга дълбоко и мъжкото достойнство на онези, които стоят настрана от борбата. Нещо повече. Димитър Миладинов не само включва множество песни за хайдутки, но в бележка под линия към песента за Сирма войвода не пропуска и изрично да разкаже за личната си среща със славната народна героиня, която даже на 80-годишна възраст не се разделя с хайдушкото си рухо и оръжие: държи „в одаята“ си „кубурите полни и сабьи, обесени на дзидот. . . нат неа“.[2]

В някои от миладиновските хайдушки песни народният закрилник е възвеличен с такава смела романтика, каквато срещаме само в Ботевата поезия. Характерна в това отношение е песента „Стоян и орли“ (№ 82). Свален от тежка болест, млад Стоян лежи сам „на връх на Стара планина“, но не и самотен — защото природата се грижи за верния народен син:

Немало кой да го гледа,
гледале съ го два орли,
два орли, два мили брата.
С уста му вода носиле,
с криле му сенка чинале. . .

Да припомним, че в своя сборник братя Миладинови не са пропуснали да поместят и вариант от дивната романтична песен за Индже войвода. И тук чак „гората

[1] Вж. и подобните по дух песни под № 217, 219 и др.
[2] Братя Миладинови. Български народни песни, IV изд. Под ред. на П. Динеков, стр. 387.

(олицетворение на поробения народ) заплакала за него, вика „до бога“ в робската си неволя, зове го: с юнашката си дружина да дойде — народните потисници да накаже, „гората“ (т. е. народа) да „зарадва“ (№ 220).

Редицата на песните от този род може доста още да се удължи. Наистина в идейно-тематично отношение Миладиновият сборник се отличава с голямо разнообразие и богатство. От поместените в него песни несъмнено може да се добие „пълна представа за богатството на българското народно творчество“[1] — задача, която впрочем самите съставители на сборника са си поставяли. В своя „Оглас“ за събиране абонати (печатан в бр. 20 на в. „Дунавски лебед“ от 7 февруари 1861 г.) Константин Миладинов подчертава, че с „Български народни песни“ те предлагат едно издание, което „да докажит скупно си-те драгоценности, под кои блестит наша-та народна поезия“.

И все пак между публикуваните в Миладиновия сборник „самовилски“, „църковни“, „жальовни“, „смешни“, „любовни“, „сватбени“, „лазарски“, „жетварски“ и „детски“ песни с най-голяма сила се налага впечатлението от произведенията на героическия (юнашки и хайдушки) епос. Истинска сърцевина на неговото съдържание — трябва да се подчертае това — са тъкмо песните, в които волно блика народният патриотизъм, напира волята за героична, въоръжена съпротива срещу робския гнет, разгаря се патосът на вековната народна освободителна борба. Именно тази здрава, действително „самобитна“, „българска“ идейно-тематична сърцевина в Миладиновия сборник ясно са виждали Каравелов и Ботев. Тя обяснява и високата им, възторжена преценка за него — като книга „безценна“ за българския народ и литература в обстановката на национално-освободителната революционна борба. Именно с тези си качества, които го отделят почти от всички възрожденски фолклорни издания, Миладиновият сборник можа да упражни такова дълбоко въздействие върху духа, тематиката и развитието на новата българска литература и по-специално — върху възрожденския й период. И трябва да кажем, това въздействие се изявява не само в посока на реализма (както мислят някои), но все така силно и в посока на революционния романтизъм. Един въпрос, който — разширен в рамките на големия проблем за влиянието на фолклора върху развитието на българската литература — чака сериозно проучване и ново, по-убедително разрешение.

5

Както вече се изтъкна, сборникът „Български народни песни“ е дал сюжетно-тематичен материал на редица наши поети и писатели, за да се родят изпод перото им нови, значителни и оригинални, художествени творби. Тази линия на влияние, макар и безспорно важна, има обаче ограничен характер. Защото е ясно, че художник, който е използувал за свои творчески цели една или повече от Миладиновите песни, не е могъл да мине със затворени очи покрай останалите песни и да не получи едни или други творчески импулси от сборника в цялост. Цитираните признания и преценки на писатели като Каравелов, Ботев, Вазов, Пенчо Славейков обезсилват по начало едно противно предположение. Но тук логически възникват и нови два въпроса. Първо, нима чрез Миладиновия сборник българските творци на художественото слово не са се заинтересували от съдържанието и на други подобни издания? И второ, не ги ли е насочвал той (заедно с останалите сборници) и пряко към живото, незаписано фолклорно богатство на нашия народ или поне да засили съществуващия вече у тях интерес към самите извори на народното поетично творчество? Да си спомним предупреждението на Константин Миладинов (в „Предговора“ към сборника): „Богатството од песните йе

---

[1] П. Динеков. Делото на братя Миладинови. В IV издание на Миладиновия сборник, стр. 22.

неисцърпано“, т. е. не е изчерпано със сборника, нито е възможно изобщо да се изчерпа в подобно издание.

На тези въпроси, смятаме, би могло да се отговори само утвърдително. Защото в тази посока натежават и данните, които ни предлага литературната история.

Ако до Кримската война (1853—1856 г.) интересът към фолклора у нас се намира в началния си стадий (подхранван при това предимно от чужденци) и ако неговото творческо въздействие се долавя почти само върху поезията на Добри Чинтулов и Петко Славейков, то следващите две десетилетия довеждат този интерес до истински подем, а новата българска литература преживява първия си разцвет в посока именно на тясното сродяване с фолклора. Този процес естествено се обуславя от по- общи, исторически фактори. Както обаче е известно, в течение на тези две съдбоносни за нашия народ десетилетия първенство между всички фолклорни издания държат именно Миладиновите народни песни. Не случайно, като прави през 1875 година равносметка на издадените до това време сборници, Любен Каравелов изрично подчертава: „Ние имаме пет сборника народни песни, т. е. драгоценният сборник на братя Миладинови, сборникът на Верковича и сборникът на В. Чолакова. Другите два сборника, т. е. сборникът на Богоева и Бессонова не отговарят на своето назначение.“[1] (Обърнете внимание: епитетът „драгоценният“ е отнесен тук само за Миладиновия сборник, докато десетина години преди това Каравелов го е окачествил като „безценен“, обаче заедно със сборника на Верковича.) Истинският смисъл на тази повторна и най-висока преценка се разкрива, струва ни се, най-добре от посвещението на „Българе от старо време“. Едва ли когато перото му е слагало това посвещение върху неговата най-значителна творба,[2] Каравелов не е имал предвид на първо място „безценното“ фолклорно дело на братя Миладинови. Още повече като се знае, че той общува с Константин Миладинов през студентските си години в Москва и едновременно с него подготвя своя фолклорен сборник „Памятники народного быта болгар“ (излязъл през същата, 1861 г.). В повестта Каравелов използува и стихове от Миладиновия сборник. Във всичко това ние бихме искали да съзрем и едно литературно признание от страна на големия писател — не само на приятеля и патриота-общественик.

Рязкото повишаване на художническия — наред с патриотично-филологическия — интерес към народното творчество се явява в резултат на един закономерен процес, който чрез сродяване с фолклора — на първо място с хайдушкия епос — води новата българска литература към задълбочаване на нейния борчески и патриотичен дух, насочва я по пътя на нейната ярка национална самобитност. Ние споделяме мисълта, че един паралел „между хайдушките народни песни и началото на новата българска литература се налага неизбежно“ и че той наистина „представя голям исторически и методологически интерес“.[3] Но ние смятаме, че такъв един паралел би трябвало да се извърши в по-широки рамки — за да стане възможно да се установят онези дълбоки органически връзки между фолклора и литературата през Възраждането, които стимулират изобщо литературния процес у нас през тази епоха в единство с обществено-историческите условия и обстоятелства.

Прелиствайки пожълтелите страници на нашата литература от онова време, ние чувствуваме определен фолклорен полъх още в „Горски пътник“ на Раковски (който през 1859 година не само издава своя бележит „Показалец“ — за издирване и записване богатствата на българското народно творчество, но след това и с вярно предвиж-

---

[1] Сп. Знание, бр. 10 от 31 май 1875 г., стр. 159.

[2] На второ място в посвещението Каравелов слага името и на рано починалия свой другар Константин Геров.

[3] П. Динеков. Български фолклор, стр. 188.

дане препоръчва Миладиновия сборник като „многополезна за народа ни книга“). Докато в „Нещастна фамилия“ (1860 г.) фолклорът остава чужд на творческите интереси у младия Друмев, в повестта „Ученик и благодетели“ (1866 г.) и в драмата „Иванко“ (1872 г.) такъв интерес е вече налице. Съзнателният му „последовател“ в областта на патриотичната повест Илия Блъсков не се задоволява с това да разкаже „историята“ на отвлечената от татари хубава българка. В края на „Изгубена Станка“ (1866 г.) — сякаш за да документира възсъздадената в повестта достоверна случка, той прилага текста и на създадената във връзка с нея народна песен. Творческият път на Петко Славейков и Любен Каравелов толкова тясно — вътрешно, по дух — е свързан с фолклора, че без тази връзка литературното им дело и тяхното развитие като писатели не би било възможно при тогавашните обществено-исторически условия. Не е случайност фактът, че те се проявяват и като активни събирачи и издатели на фолклорни произведения — и то още в началните си стъпки на литературно поприще. Каравеловите повести са просто осеяни с цитати от народни песни, пословици, поговорки. Цяла редица негови стихотворения са явни подобия (или преработки) на народни песни. Пък и изобщо неговият повествователен стил с известни свои черти тъй много напомня изкуството на народния разказвач.

А поезията на Христо Ботев? По език и стих, с идейно-емоционалната си и образна система, със своя стил и дух изобщо тя е така дълбоко сродна с народното поетично творчество и специално с хайдушкия епос, щото съвършено естествено почти всички Ботеви стихотворения скоро започват да битуват в нашия фолклор като същински народни песни. Има нещо крайно показателно във факта, че още в първата си (може би) поетична творба, „Хайдути“, Ботев се обръща алегорично към народния певец на юнашки и хайдушки песни като негов духовен потомък и последовател в поетическото изкуство (щом революционната емиграция е „пръв и законен наследник на класическия ни хайдутин“, то нейният поет следва да бъде „пръв и законен приемник на народния певец):

Я надуй, дядо, кавала,
след теб да викна, запея
песни юнашки, хайдушки...

И наистина цялата поезия на Ботев ни убеждава, че той твори със съзнанието на истински народен певец и с дарбата, разбира се, на гениален поет. Като никой друг от своите събратя по перо той е „усвоил“ народното „виждане“ за живота и света, както и „майсторството“ на народния творец[1] — ето защо е успял и с такива могъщи поетически образи да възсъздаде историческия дух на своята величава революционна епоха.

Може изобщо да се каже, цялата наша патриотична, демократична и революционна литература между Кримската война и Освобождението — в зависимост от конкретните исторически условия и национално-политически задачи на времето — възприема и развива по същество най-прогресивните традиции в народното ни поетично творчество. В този бурен и от историческо гледище крайно ускорен процес грамадно въздействие упражняват публикуваните народни песни, пословици, приказки и пр. А между всички фолклорни публикации най-безспорна и най-широка роля изиграват именно Миладиновите „Български народни песни“. Повече от всички други сборници те утвърждават истината за идейно-тематичната оригиналност, богатство, прогресивност и поетичност на българския фолклор, показват с най-голяма пълнота и сила творческия гений на нашия народ, предлагат най-многобройни образци на народното поетическо майсторство. Същевременно те най-вече насоч-

[1] Срв. Ив. Бурин. Народната песен — учителка на Ботев. В сборник Христо Ботев. София, 1949, стр. 450.

ят творческия поглед на писатели и поети към живота на народа и то чрез неговото най-дълбоко, художествено отражение — фолклора. Какъв огромен историко-литературен смисъл (особено за онази епоха) има подчертаната в „Предговора“ към сборника идея — така хубаво онагледена в самото му съдържание — че „народът йе секогашен и велик певец“! По такъв начин Миладиновият сборник, заедно със сродните нему издания и публикации, служи на най-актуалните, най-жизнените задачи на нашето литературно развитие и на национално-освободителните борби на българския народ изобщо. Така щото и трагичната участ на двамата братя едва ли е дошла само като последица на „гръцки“ донос — турската власт е имала достатъчни други основания да ги счита за „царски душмани“.

И не само това. Със значимостта на своето съдържание, с прогресивния си патриотично-борчески дух и с големите си художествени ценности Миладиновият сборник продължава и след Освобождението да бъде школа за усвояване фолклорното изкуство на нашия народ за редица големи творци на българската литература: Иван Вазов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и др. И сега по пряка или косвена линия той спомага за вътрешно сближение и сродяване на писателите с творческия свят и демократични тежнения на народните трудови маси. Благотворното влияние на фолклора се чувствува твърде осезателно в крупни литературни творби като „Под игото“ и „Епопея на забравените“ от Вазов, в поемите „Ралица“, „Бойко“ „Кървава песен“ от Пенчо Славейков, в цикъла хайдушки песни и други стихотворения на Яворов, в идилиите и драмите на Петко Тодоров, в разказите и хумористичните работи на Елин Пелин, в белетристиката на Йордан Йовков, в поезията на Никола Вапцаров и т. н.

Не един от нашите поети и писатели след Девети септември, кой повече, кой по-малко, черпи творческо вдъхновение и от изворите на народната ни поезия, включително и от Миладиновия сборник.

В цялото си едновековно развитие нашата детска литература се преплита толкова отблизо и така благотворно с народното поетично творчество. А както е известно, тъкмо Миладиновци първи документират съществуването и на детски народни песни и игри, които те слагат в обособена група в края на сборника.

Да отбележим мимоходом, че и предприетото от „Български писател“ многотомно издание на избрани произведения от целокупното ни фолклорно наследство съвсем не цели задоволяването единствено на „читателски“ идейно-познавателни и обществено- възпитателни нужди. То иде да отговори и на известни насъщни потребности на съвременното ни литературно развитие и култура — да допринесе и за процъфтяването на нашето „социалистическо по съдържание и национално по форма“ изкуство.

Ето според нас в какви посоки следва да се определя мястото и да се измерва значението на Миладиновия сборник в историята на българската литература[1] — място и значение на едно действително „безценно“ национално културно дело.

---

[1] Конкретното и по-обстойно изясняване на този въпрос, във връзка изобщо с историко-литературното значение на българския фолклор, съставлява задача на друга наша статия.

☆

Л. В. ВОРОБЬОВ

ОСОБЕНОСТИ НА КАРАВЕЛОВИТЕ ЕСТЕТИЧЕСКИ ВЪЗГЛЕДИ

Любен Каравелов е писал на три езика — руски, сръбски и български — и това е неповторимо явление в историята на световната литература. Художествените произведения на Любен Каравелов — повести, разкази, стихотворения и фейлетони — са пронизани от тенденцията на критическо разобличаване не само язвите на турско-феодалния строй, но и съглашателството между предателската българска буржоазия и духовенството; рисувайки светли образи на революционери — борци за освобождение на родината — Каравелов се стреми да пробуди съзнанието на масите от вековната изостаналост, да ги повдигне на активна борба („Дончо“, „Българи от старо време“, „Хаджи Ничо“, „Мъченик“ и др.). Огромно влияние върху Каравелов оказва революционно-демократическата литература и естетиката на Чернишевски, Добролюбов и Писарев. В повестта „Крива ли е съдбата?“ (1869), написана на сръбски език, той прилага идейно-творческите похвати на романа „Какво да се прави?“ от Н. Г. Чернишевски. В писателската си дейност Л. Каравелов всестранно е използувал творческия опит на класиците на руската и украинската литература, учил се е от тях на критико-реалистични похвати при изображение на действителността, пропагандирал е произведенията на Пушкин, Гогол, Чернишевски, Херцен, Шевченко, Марко Вовчок в Сърбия и България. Всичко това прави философското и художественото творчество на Любен Каравелов особено интересно и близко за нас.

*

Любен Каравелов възприема основните идеи на революционно-демократическата критика и естетика още през годините на пребиваването си в Русия (1857—1866) и това намира отражение преди всичко в неговите художествени произведения и в острата им критическа насоченост. Но той се опитва да осмисли принципите на реализма и на революционната тенденциозност също и в теоретичен план. „Поезията — четем в ръкописните му бележки — както и всичко друго в умствената дейност на човека трябва да служи на сериозните цели на живота, а не да бъде изкуство заради изкуството“.[1] В статиите си от този период Л. Каравелов призовава към изобразяване на живия народен живот, към сближаване на писмеността с фолклора, призовава да се ликвидира архаизацията на литературния език.

В Сърбия (1867—1869) Л. Каравелов се проявява като оформен вече литературен критик, дал обоснована и твърда оценка на тенденциите на отвлечения романтизъм и сантиментализъм, които са отдалечавали сръбската литература от правдивото изображение на социалната борба в сферата на тясноличните преживявания. Любен Каравелов е спомогнал в немалка степен за поврата на сръбската литература от края на 60—70-те години от сляпото подражание на чуждестранните образци към национална самобитност.

---

[1] Българска академия на науките, Архивен институт, Фонд Боян Пенев, архив Любен Каравелов (без пагинация). Оригиналът на руски език.

В публицистичните отстъпления на повестта „Крива ли е съдбата?“, възторжено посрещната от сръбската демокрация, Л. Каравелов разкрива възгледа си за принципите на реалистическото изображение на действителността. Според него външният портрет на героя, макар и да е правдив и верен, не дава действителна представа за подбудите на неговите постъпки. Действителната същност на героя според Каравелов се проявява само в развитието на сюжета, т. е. в действията, в реалните жизнени сблъкновения, изобразени вярно и правдиво.

В серията литературно-критически статии, публикувани в списание „Матица“ (бр. 32—34 — 1868), Л. Каравелов точно и политически целенасочено подчертава органическата връзка на народността, правдивостта и идейността в истинско-реалистичната литература. Трябва да се изтъкне, че знаменитият труд на Чернишевски „Естетическото отношение на изкуството към действителността“ е бил по онова време настолна книга на Каравелов (той се базира на нея напр. в мемоарите „Из мъртвия дом“). Заедно със сръбския революционер-демократ Светозар Марковић Любен Каравелов дава ново направление на сръбската литература. „Руските възпитаници Любен Каравелов и Светозар Марковић — пише известният историк на сръбската литература Йован Скерлич — са били истински реформатори. Вниманието на цялото младо поколение те насочили към руската литература... Движението е било всеобщо, всестранно. Лаза Лазаревич. . . превеждал откъси от романа на Чернишевски „Какво да се прави?“ Особено внимание обръща той на това, че Чернишевски „показва пътя, по който може да се стигне до обществено благосъстояние. . .“ Стоян Новаковић превеждал Писарев. „Отечественые записки“ и „Современник“, два глашатая на „новите хора“ в Русия, ходили от ръка на ръка между българските учащи се, не само във Великата школа, но и между богословите и слушателите в академията. И не само тези списания: тайно, от ръка на ръка се предавали задграничните издания на руските революционери“.[1]

*

В периода на БРЦК и издаването на вестниците „Свобода“ и „Независимост“ (1869—1874) Каравелов практически се сблъсква с необходимостта да създаде всестранна литературно-естетическа п р о г р а м а на критическия реализъм. В основата на тази програма лежи революционно-демократическата идея за действената роля на литературата и изкуството в коренното преобразуване на робската действителност. Но естетическите възгледи на Каравелов не се изградили в цялостна система. Те засягат далеч не всички проблеми на общата теория на изкуството, а само онези, които имат дълбокопрактическо значение за българската литература, която преживява по онова време преломен етап в своето развитие.

Каравелов излага естетическите си възгледи в многобройни литературно-критически статии и фейлетони, между които особено се отличават: „Нашата книжевност“[2], рецензията за пиесата на Д. Войников „Велислава българска княгиня“[3], „Българските картини“[4], „Български драми“[5] и др. Литературно-критическият отдел заема в неговите вестници „Свобода“ и „Независимост“ и по-късно в списание „Знание“ (1875—79) голямо и постоянно място и това е нещо ново в българската журналистика. Във вестниците, които излизат под редакцията на известния поет-демократ П. Р. Славейков „Гайда“, „Македония“ и в другите периодични издания от 50—60-те години оценките за оригинално-българските и преводните литературни произведения се давали нередовно, от време на време. В литературната критика тържествува вкусовщината, субективният произвол, елементарната бъркотия в решаването на теоретични проблеми.

---

[1] J. Скерлић, Писци и книги. II. Београд, 1955, стр. 76.
[2] Свобода, бр. 5, 6 и 7 от 3, 11 и 17 декември 1869 г.
[3] Свобода, бр. 26 и 27 от 7 и 14 май 1870 г.
[4] Свобода, бр. 2, 11 януари 1871 г.
[5] Независимост, бр. 28 от 31 март 1873 г.

Любен Каравелов е първият български литературен критик, който разработва проблеми на общата теория на литературата и изкуството от материалистически позиции. Това го довежда до неизбежно сблъкновение с поддържниците на теорията „изкуство за изкуството“, групирали се около списание „Читалище“ (М. Балабанов, Н. Михайловски, Т. Шишков и др.). Независимо от крайната теоретическа безпомощност на тези критици, полуграмотните припеви на остарелите естетически концепции на класицизма и сантиментализма все пак оказват определено въздействие върху развитието на българската литература през 70-те години и Любен Каравелон се обявява против тях с цялата страстност на боеви публицист.

Съгласно известната характеристика на В. Г. Белински „критиката е естетика в действие“. Това означава, че критиката трябва да се съобразява с естетическите принципи, обобщаващи опита на предшествуващото развитие на литературата, и да обновява тези принципи въз основа анализа на нови произведения на текущата литература.

Каравелов, изхождайки от такова разбиране за взаимодействието между критиката и теорията, отбелязва особената сложност на условията, в които те възникват и се развиват в България. „. . . Истина е, че историята на сека литература — пише той — се появлява после самата литература; но природата твърде често си играе и с критиците или с историците на литературата“[1]. Каравелов не вижда в родната литература, взета като цяло, почва за широки естетически и обществено-политически изводи и осмива теоретическите усилия на П. В. Оджаков, който в книгата си „Наука за съчиняване песни и стихотворения“ (Одеса, 1871) обобщава опита на бездарните поети Р. Жинзифов и К. Пишурката.

„Каква треба да бъде техната критика? — пише Каравелов. По нашето мнение сека една критика треба да бъде строга, многотребователна, сериозна и безпристрастна, ако само тая критика желае да носи име к р и т и к а. С една дума, критиката треба да стои по-високо и от писателя, и от публиката и да говори секиму право в очите“.[2]

Каравелов се стреми да освободи литературната критика от случайното въздействие на субективните симпатии и склонности и да я постави на обективно научна основа. Той по добролюбовски разбира главната задача на критиката — да изяснява и проанализира обществените явления, които са извикали на живот дадено художествено произведение.

Влиянието на руската революционно-демократическа критика и естетика върху Любен Каравелов е общопризнат факт (Б. Пенев, П. Зарев, Г. Грозев и др.), то е твърде очевидно. Но въпреки широкото използуване на литературно-критическите и естетически трудове на В. Г. Белински, Н. Г. Чернишевски, Н. А. Добролюбов и Д. И. Писарев, естетико-критическите съждения на Л. Каравелов се опират на обобщения от собствената му художествена практика, а също и на практиката на други български писатели от 60—70-те години — П. Р. Славейков, В. Друмев, Д. П. Войников. Ето защо целият въпрос се заключава в това — какви са границите на това влияние, в какво се изразява сходството и в какво различието между естетическите възгледи на руските революционери-демократи и Любен Каравелов? След като реших този въпрос, можем да определим същността на художествено-теоретическото мислене на Каравелов.

Преди всичко Каравелов се интересува от основния проблем за отношението на изкуството (литературата) към действителността.

Каравелов органически свързва понятията за народност и реализъм и решава проблемите за предмета, съдържанието на изкуството и неговата народност в тясна взаимовръзка. Истинското, реалистическото изкуство, според Каравелов, трябва вярно

---

[1] Независимост, бр. 28, 31 март 1873 г.
[2] Независимост, бр. 31, 21 април 1873 г.

и правдиво да отразява действителността, човешкия живот. Анализирайки произведението на известния български драматург Д. П. Войников „Велислава българска княгиня“ (1870), Каравелов отбелязва художественото несъвършенство на драматическата роля на главната героиня Велислава, несъответствието мужду постъпките и общественото ѝ положение, между историческата правда и изискванията за психологическа точност. Но българската литература е още много млада и критикът не забравя това обстоятелство. Той доброжелателно отбелязва как вярно възпроизвежда Войников гнилостта на царския двор през XIII век, когато чуждоземци се стремяли към властта, дребнавостта на интересите, придворните интриги, покварата на царете. Каравелов пише, че драматургът е съумял, макар и във второстепенния персонаж на немощния цар Георги Тертер да нарисува „жив образ“. „Такава изящна словесност, която не изображава животът какъвто е — обобщава Каравелов — а крие са под маска или са възноси до мъгливата фантазия . . . тя никому не е потребна и твърде скоро умира. И така, действителният живот треба да стане изключителни предмет за изкуствата“[1].

Каравелов разглежда изкуството и литературата като особена форма на познание на живота: през 70-те години той отделя „изящната словесност“ от произведенията с научен характер. Той пише, че и учебниците, и художествените произведения възпроизвеждат действителността, тяхната цел е да дадат отговор на въпросите, които вълнуват обществото. Но изкуството според него е по-общодостъпно и действува по-силно. „Романът или драмата — пише Каравелов — изображават нам тоя живот съвсем естествено и дават ни възможност да разгледаме тоя живот от сека една страна... романът намира въпроси и там, дека ги не види науката. Драмата и романът по-дълбоко влазят в сърцето на човека, в сърцето на семействата и на обществата. . .“[2] Това изказване нагледно показва, че Каравелов се приближава до разбирането на много специфични черти на литературата — образност („естественост“), емоционалност („силата на въздействие“) и широта на обхвата на изображението на човешкия живот („всестранност“). У него се чувствува характерната за цялата революционно-демократическа естетика тенденция да разшири предметното съдържание на изкуството, да не ограничава неговата сфера на прекрасното, а да доведе до „общоинтересното в живота“(Н. Г. Чернишевски).

Но този стремеж на Каравелов, продиктуван от обстоятелството, че през 60—70-те години в България литературата се отделя като особена форма на познание на живота, не винаги последователно се е провеждал. Каравелов често не е на ясно за границата между съдържанието на научните и литературните произведения, разглеждал е различията между тях като чисто външни. Литературата според Каравелов е „носителка на наука“ („Нашата книжевност“) и следователно той установява тъждествеността на тяхното съдържание по същество. Поради това Каравелов решава опростено проблема за специфическото отражение на живота в произведенията на изкуството. Това „опростяване“ напротив, е резултат от неразвитостта на българския литературен процес. Каквито и сложни проблеми и различия да донася Каравелов от Русия, те неизбежно се нивелирали в България.

Разглеждайки различните жанрове на литературата: романа, повестта, драмата, стихотворението, Каравелов пише: „Както от историята ние искаме да ни открие истината и да ни покаже человеческият живот с сичките негови величия и слабости, с сичките негови заблуждения и добродетели, така и от изящната словесност ние треба да искаме, щото тя да ни открие или да ни опише човекът какъвто е, без да увеличава или да умеишава неговите пороци и добродетели“[3].

По същество това изказване е насочено срещу защитниците на естетическите норми на класицизма и сантиментализма, обосновани на заглаждане и украсяване на

---

[1] Свобода, бр. 26 и 27 от 7 и 14 май 1870 г.
[2] Пак там.
[3] Свобода, бр. 3 и 4 от 17 и 23 януари 1871 г.

действителността в литературните произведения. „Измислянето“, „изправянето“ е несъвместимо с принципите на реализма и Каравелов напълно следва Белински, който провъзгласява, че вярното изображение на действителността е необходимо условие за истинска художественост.

Но Белински настоява също на това — произведението на изкуството не може да бъде просто, огледално копие, „опис“ на действителността: художникът концентрира, избира от външните, случайни явления на живота главното, същественото, ярко разкрива действителните връзки и отношения (родовото) чрез изображение на индивидуалното. Каравелов утвърждава нещо принципно противоположно. Неговата борба срещу „дагеротипизма“ е непоследователна: изискването за „строго подражание на действителността“ довежда критика до недооценяване ролята на художественото въображение и фантазията в изкуството“[1]. Неразработеността на философските проблеми на теория на познанието, по-специално на съотношението между общото и частното, се отразява и върху решаването на проблема за типичното. Каравелов не разграничава и по същество отъждествява общото и индивидуалното в художественото произведение, а в художествената практика преувеличава значението на реалните прототипове.

Голямо място в критиката на руските революционери-демократи заема оценката на естетическите качества на художественото произведение, тясно свързани с неговото социално съдържание и насоченост. В. Г. Белински подчертава необходимостта от органическо сливане на „мислителния“ и „художествения“ елемент в истинското произведение на изкуството. Н. Г. Чернишевски изтъква, че „художествеността“ се състои в съотношението между формата и идеята и изисква в произведенията на литературата да няма нищо излишно, единната идея да пронизва всички части на произведението и то да представлява от себе си цялостен художествен организъм.

Тази мисъл намира отражение у Каравелов в утвърждаване на органическата взаимовръзка на талантливостта и съдържателността на художественото произведение. „Един от великите публицисти говори — пише той в статията си, посветена на ролята на критиката в живота и литературата — че писателят треба да стои по-високо от публиката, защото, в противен случай, неговите произведения ще умрат скоропостижно. Чернишевски изтъква — ако даровито написаната книга принася на читателите съществена полза, то бездарните литературни произведения им принасят положителна вреда. Ето защо са сърдиме ние на нашите писатели и на нашите преводачи и ето защо ги подканяме постоянно да бъдат по-внимателни, по-осторожни, по-деятелни и по-честни“[2].

Подменяйки понятието „художественост“ с понятието „талантливост“ Каравелов изхожда явно от същото разбиране за литературата като „носителка на наука“. И все пак тук има различаване на формата и съдържанието на художественото произведение. Поради това принципно важно е да се изясни в какво отношение разглежда Каравелов „талантливостта“ и идейността на художественото произведение.

В борбата с идеалистическата естетика Каравелов изхожда от убеждението, че прекрасното е присъщо на самата действителност, а не се привнася в нея от човека. Произведенията на изкуството отразяват, а не създават красотата на живота. В статията си „Изкуство“ Каравелов буквално възпрозвежда основния принцип на естетиката на Чернишевски: „прекрасното е животът“ и пише: „Не знаем другиму как, а нам са харесва много повече живото и действителното, нежели мъртвото и неизвестното. Така например, ние обичаме действителните цветя много повече, нежели изкуствените, които нямат ни живот, ни меризма. . . Любовта принадлежи само на здравото и на живото, следователно сичко, щото желае да бъде прекрасно, треба да е живо, т. е. да принадлежи на действителния живот и да привлича към себе си сърцето“.[3]

---

[1] Вж. Грозю Грозев, История на българската философия, ч. I, София 1957 г.
[2] Независимост, бр. 31, 21 април 1873 г.
[3] Знание, бр. 14, 1875 г.

По такъв начин Каравелов се изказа против твърденията на идеалистическата естетика, че прекрасното в реалната действителност било несъвършено и не можело да удовлетвори човешката потребност от прекрасно. Той ориентира младата българска литература и изкуство към изобразяване на действителния живот в духа на антропологизма, разбирайки под „живот“ не изобщо действителността, а живота, страстите, вътрешния мир на борещия се човек. „Романът или драмата — пише Каравелов в рецензията си за пиесата на Войников — изобразяват човекът какъвто е и изследоват най-малките проявления, които могат да са появат в неговото сърце“.[1]

Но, определяйки прекрасното в изкуството, Н. Г. Чернишевски уточнява, че това е онзи живот, какъвто той трябва да бъде според нашите понятия за живота. „Прекрасно е онова същество, в което ние виждаме живота такъв, какъвто той трябва да бъде според нашите понятия; прекрасен е онзи предмет, който разкрива в себе си живот или ни напомня за живота. . . “[2] Каравелов не обхваща цялата дълбочина на тази мисъл на Чернишевски и в областта на терията не възприема неговото разбиране за естетическия идеал. Прекрасното в изкуството, по представите на Каравелов, е нито повисше, нито по-нисше от прекрасното в действителността — те са тъждествени. Изкуството не видоизменя живота, а изцяло го възпроизвежда. Но ако е така, защо са необходими литературата и изкуството, какви са техните функции?

В един от своите литературни фейлетони Каравелов разглежда стихотворението на туркофила Т. Шишков „Към жената“, поместено в списание „Читалище“ (1872). Прославяйки „брилянта във венеца на творението“, „силата на красотата“ и т. п. авторът в края на краицата изисква пълна покорност към мъжа от страна на жената. Каравелов показва с конкретен пример до какво води тази покорност: българка, родена в бедно семейство, работила от ранно детинство, търпяла ругатни и побоища от родителите си, е дадена наложница на турчин, а след това за жена на тринадесетгодишно момче. По такъв начин идеята на стихотворението е несъвместима с неговите надути превземки. Нехудожествеността („бездарността“) за Каравелов е резултат на погрешна идея, върху която е изградено литературното произведение.

Мисълта на Чернишевски, че изкуството възниква не само от потребността на човека от прекрасното, а от съвкупността на човешките потребности, е доведена от Каравелов до крайност. Метафичическата ограниченост в общото разбиране на характера и процеса на познанието го довежда до мисълта за поглъщането на естетическата страна от идейната страна на изкуството. . . Каравелов изхожда от принципа на Д. И. Писарев: „Идеята преди всичко“.

„. . . Изящната словесност (под име изящна словесност ние разбираме романът, повестта, драмата и пр.) — пише Каравелов — са цени толкова повече, колкото тя по-дълбоко и по-верно изобразява животът, а п о с л е по поетическите изражения, по сладостта на езикът и по богатството на изображенията“.[3] И по-късно в статията си „Български драми“; „Идея, мисли, вдъхновение, направление към известна цел, и н а й -п о с л е гладък език и съвременна форма — иска критиката от секо едно литературно произведение“[4] (разр. Л. В.).

Каравелов като материалист подчертава примата на съдържанието (идеята) на произведението над неговата форма. При това той не пренебрегва естетическото значение на формата, напротив, той постоянно, буквално във всички литературно-критически статии провежда мисълта, че във формата собствено се и проявява майсторството и на художника, неговата професионалност. Но, без да изяснява действителното

---

[1] Свобода, бр. 26 и 27 от 7 и 14 май 1870 г.
[2] Н. Г. Чернишевски, Избрани произведения, т. I, стр. 188.
[3] Свобода, бр. 26 и 27 от 7 и 14 май 1870 г.
[4] Независимост, бр. 28, 31 март 1873 г.

съотношение, сливането на формата и съдържанието на художественото произведение, Каравелов метафизически ги разкъсва, склонен е към мисълта, че художествеността е чисто външен момент, че тя само спомага да се оформи идеята. Поради това в статиите на Каравелов не намираме дълбок анализ на художествените образи, на композицията, на конкретните жанрови форми: главната сила на критическия удар той насочва срещу погрешните политически и морални идеи.

Особено значение в литературно-критическите статии на Каравелов придобива понятието „народност", което се определя от условията на национално-освободителното движение, в които се развива българската култура. Народността на художественото произведение е свързана според Каравелов преди всичко с реалистичното, правдиво изображение на действителността. „Изящната литература — пише той — е огледало на народния живот".[1]

Каравелов принципиално разобличава космополитическата същност на теорията „изкуство за изкуството", която проповядва общочовешко, извъннационално изкуство. При специфичните условия в България неговата критика е насочена главно срещу дейността на „побългарителите" (т. е. писатели, които преработват произведения от чужди литератури на българска почва), които отклоняват от насъщните задачи на времето.

В голяма статия за новите явления в българската литература Каравелов анализира по-специално драмата на Кръстьо Пишурка „Изпаднал търговец", която не е оригинална, а „побългарена" „. . . Действувющите лица са не хора, а некакви си кукли, които говорат и охат много, които имат човеческа гордост и човечески добродетели, а остават си все пак кукли и нямат нищо човеческо".[2]

Отдавайки нужното на заслугите на Д. Войников, Каравелов счита недопустимо, че в комедиите „Криворазбраната цивилизация" и „По неволя доктор" българският драматург сляпо, механически възпроизвежда сюжета на пиесата на сръбския писател Йован Стерия (Терю) Попович „Белград някога и сега", в която се осмиват нравите на „висшето" белградско общество.

Според Каравелов „побългаряването" може да доведе само до изопачаване на действителния национален живот, до фалш в изкуството. „. . . Ние мислим, че 99 пъти по-добре би направил г-н Кръстю Пишурката, ако преведеше просто тая драма и ако оставеше и имената на действующите лица и мястото на действието същите, каквито са и в оригинала, защото с това той щеше да опознае българите със състоянието на европейските дружества в големите градове".[3]

Критикът непрестанно разчиства пътя на развитието на истинската художествена литература, предпазвайки читателя от масовото настъпление на бездарността. „. . . Българските публицисти и българските добросъвестни писатели са длъжни да земат в ръцете си по едно решето и да пресейват с особено внимание онова семе, което мислят да посеят по българската новоизорана нива: в противен случай сеятелите ще да съберат повече кълклица, нежели чисто жито".[4] Преводът на български език на съчиненията на Булгарин и Богданович е решително осъден от Каравелов.

Каравелов осмива сляпото подражание дори на добри европейски образци. Когато Т. Шишков, следвайки Шекспир, поставя в основата на своята бездарна драм „Велизарий" византийски хронографи, критикът не закъснява да подхвърли иронична реплика: „И Шекспир е земал сюжети за своите драми из гръцката и римската история, а г-н Шишков принадлежи в числото на най-великите писатели".[5]

---

[1] Свобода, бр. 29, 1 януари 1872 г.
[2] Свобода, бр. 3 и 4, 17 и 23 януари 1871 г.
[3] Свобода, бр. 3 и 4, 17 и 23 януари 1871 г.
[4] Независимост, бр. 31, 21 април 1873 г.
[5] Независимост, бр. 29, 7 април 1873 г.

Българската литература трябва да върви по свой път и талантът на народа да се разкрива в особени, национални форми. Принципите на народността и реализма изискват отражение на своеобразните обществени отношения в България, страдала векове под чуждо робство и отиваща към своето освобождение. Без самобитност, която намира израз в отразяването на н а ц и о н а л н и я живот, не може да съществува и да се развива нито една самостоятелна литература. „А на българският народ — пише Каравелов в статията си „Нашата книжевност“ — са потребни чисти български книги, с български народни дух, с българско направление и с български поглед на книжевното дело, с една дума, на българите са потребни повече книги самобитни, нежели глупави преводи“[1]

Самобитността и правдивостта на изображението на националния живот Каравелов смята като критерий за художественост и това е своеобразен момент в неговата естетическа концепция. „Сека една драма, секи един роман, сека една повест само тогава могат да са нарекат български, когато в тех се описват сцени из българския живот. Колкото по-естествено и по-вярно е изображен българският живот, толкова повече с по-съвършено и по-драгоцено и самото литературно произведение“.[2]

Понятието „вярност на изображението“ предполага не само правдиво възпроизвеждане на действителността, но и присъда над нея — такава е според разбиранията на критика и съобразно с принципите на материалистическата естетика на руските революционни демократи една от основните задачи на изкуството. „Целта на съвременните наши писатели — пише Каравелов — е да осмеят сичките нечистотии, които ни окружават от сека една страна и да охрабрат честното, чистото, бедното и убиеното. С една дума, ние треба да бъдеме синове на сегашното време и да се бориме със съвременното зло“.[3] Изкуството не трябва да бъде средство за забава, за примиряване с живота и за наслаждение от него — това го отдалечава от интересите и нуждите на народа.

Но целта на изкуството не е само в това да обяснява как да се живее. Прогресивното изкуство направлява човешката мисъл към борба с остарелите явления на действителността. „Научите народът — се обръща Каравелов към българските писатели — кои са причините, които му не дозволяват да бъде щастлив. . .“[4] Драматическото произведение — а това има значение и за другите родове и видове изкуство — трябва да „укаже злото и да покаже път, по който човек треба да върви, за да отстрани това зло“[5]. По такъв начин Каравелов вижда задачата на литературата и изкуството не само в критиката на обществения живот, но, което е още по-важно, в съдействието за неговото преобразуване;[6] Истинската тенденциозност не означава изправяне на книга недостатъците на живота, а разкриване на неговата прогресивна целеустременост. Как конкретно трябва да се осъществява възпитателната и преобразуващо-революционна функция на литературата и изкуството?

Каравелов енергично се изказва срещу изопачаването на действителността, присъщо на сантиментализма, за утвърждаващия идеал на всеобщата хармоничност, моралната победа на силите на доброто над силите на злото. Той отбелязва, че сладникавата идеализация на жизнените конфликти довежда драматурга К. Пишурката до фалш: в неговата пиеса „Изпаднал търговец“ умиращото от глад семейство държи прислужница и т. н. „Даровитите писатели — заключава критикът — описват само какви нещастия постигват човекът в живота му; как живите и пъргавите хора са борат с горчивите об-

---

[1] Свобода, бр. 5, 6 и 7 от 3, 11 и 17 декември 1869 г.
[2] Свобода, бр. 4, 23 януари 1871 г.
[3] Независимост, бр. 28, 31 март 1873 г.
[4] Свобода, бр. 4, 23 януари 1871 г.
[5] Свобода, бр. 27, 14 май 1870 г.
[6] Вж. Г е о р г и Ц а н е в. Начало и развой на критическия реализъм в българската литература, „Славистичен сборник“, т. II, Литературознание и фолклор. София 1958, стр. 38—99.

иска да каже, че добрите и смирените хора блаженствуват, а сърдитите и непослушните страдаят — той не е нищо друго, освен прост лъжец или гнусен лъстец. Открийте на стоятелства, и как други, които са така също живи и пъргави, падат и страдаят. Който човекът истината и после го оставете да търси сам своето щастие“[1]. Каравелов ориентира българската литература към изобразяване не само на светлите, но и на тъмните, отрицателните страни на живота: като отразява обществените конфликти и антагонизми, литературата ще успее да постави назрелите в обществото въпроси, да възпита определено отношение към тях.

Спирайки се на въпроса за взаимовръзката на литературата с действителността, Добролюбов особено подчертава, че литературата възпроизвежда изменящия се живот и следователно тя самата трябва да се развива и изменя. Това важно изискване на революционно-демократическата естетика намери отражение в борбата на Каравелов за поврат в българската литература от историческите теми и сюжети, което е присъщо на ранния период на българското възраждане, към съвременността.

В статията „Български драми“ Каравелов специално отделя писателите на 70-те години П. Р. Славейков и В. Друмев. Драмата на последния „Иванко“ той характеризира като „първо произведение на българската литература“, но пише по-нататък: „. . . а ние не советоваме г. Друмева да пише исторически драми. Ако неговата драма да би била из съвременният живот на българският народ, то неговите цели би биле изпълнени и ние би имале едно важно литературно дело. Нашият е до такава степен разнообразен, шарен и богат с взевъзможни сюжети, щото за писателите са открива едно широко и неизмеримо поле“.[2]

Без съмнение Каравелов е разбирал, че драмата „Иванко“, посветена на борбата на българите за свобода и независимост срещу византийците, може да научи на много неща съвременния български зрител. Нейният патос е обърнат към бъдещето, а не към миналото: на сцената в средновековно облекло се явяват съвременници. И въпреки това Каравелов изразява недоволството си от историческия сюжет: той призовава към отразяване на съвременния живот и неговите собствени форми, в неговите собствени тенденции, а не във форма на алегория, която трябва да се разгадава. Той последователно насочва българската литература към решаване на нови задачи, поставени пред нея от историческия момент.

Стремейки се литературните произведения да бъдат достъпни на широките народни маси, Каравелов се бори за чист роден език, за простота и достъпност на изложението. Каравелов разглежда езика като важна особеност на народността. „. . . Езикът е оная сила, която отличава българинът от турчинът или от гръкът и казва му: „ти си българин“. Каравелов не отрича, че турското робство е оставило определен отпечатък върху българския език: „Българският народ 500 години е живял под турското робство; преживял е и прострадал е твърде много, а за това е преживял и прострадал и езикът му: в езикът като в огледало са види самият народ, със своите достойнства, със своите погрешки, със своето образование и понятия, с една дума езикът и народните песни са копие, което изображава самият народ и неговата история“.[3]

Характеризирайки развитието на езика като естествено-исторически процес, Каравелов принципно полемизира с „Право“ и други консервативни органи, които твърдят, че литературният език може да бъде създаден до възникването на развита литература чрез изкуствено очистване и изправяне на битовия, ежедневен език. „Народът съставя езикът си сам, а не граматиците“[4] — пише Каравелов. Поради това той предлага сериозно да се заемат с изучаване на народното творчество, за да може на тази основа да се съставят речници на наречията на живия български език на България, Тра-

---

[1] Свобода бр. 4, 23 януари 1871 г.
[2] Независимост, бр. 28, 31 март 1873 г.
[3] Свобода, 16 19 февруари 1870 г.
[4] Свобода, бр. 9, 4 януари 1870 г.

кия, Македония, а след това да се освободим от наносните думи — църковно-славянски, гръцки и главно — турски — а к о е възможно да бъдат заменени те със запазили се български думи. Своя принос във великото национално дело трябва да внесат и писателите, които трябва да пишат в народен дух, да избират точни думи и изрази от местните наречия, да създават на тяхна основа единен национален език. Каравелов укорява В. Друмева, че в драматичните си произведения отдава явно предпочитание на шуменското наречие в ущърб на другите. В статията си „За езикът“ Каравелов пише: „Аз съм уверен, че българете дотогава нема да имат един книжевен език, докато учените не захванат да пишат по народният говор и до кога не разберат, че тие не са ни старо-славяне, ни ново-славяне, а — българе“.[1]

В спомените си за Каравелов известният български писател Иван Вазов отбелязва, че главният удар на критика е насочен срещу всичко „бездарно и пошло“, с което запълвали страниците си тогавашните вестници и списания. „Тия критически статии, печатани във всеки брой на „Знание“, бяха напоени със злъчен хумор и отровен сарказъм против нещастните автори, които имаха злополучието да паднат под критическата стърга на Каравелов. Повечето от тях — бездарни и слаби стихотворци — замлъкваха за винаги подир този удар. Защото авторитетът на Каравелов в областта на критиката беше неодолим, неоспоряван. . . Не ща скрия, че и аз, който бях печатал вече първите си поетически опити. . . с известно безпокойство разтварях всяка нова книжка от „Знание“ и погледвах в ужасното чистилище „Знаеш ли ти кои сме?“ Но Каравелов не спомена за мен. По-после се научих от г. Велика Попов. . . че при появлението на „Борът“, когато някой си българин попитал Каравелов няма ли да ме „понакастри“, той отговорил кратко: „него трябва да го пазим“.[2]

Но Иван Вазов оценява едностранчиво причините за общопризнатия авторитет на Каравелов като критик сред писателите и читаещата публика. Главната заслуга той вижда в това, че Каравелов „очиства“ българската литература от „маса бездарни писателчета“.[3] В действителност великата реформаторска роля на Каравелов в историята на българската литература и литературната критика се заключава в създаване на естетическа програма на революционната демокрация.

В естетическите възгледи на Любен Каравелов се включват и елементи на наивната естетика (теория на подражанието), и елементи на класицистичната естетика (примата на общата идея над конкретно-чувствителната страна на образа) — това е резултат от неразвитостта на българската литература от онова време. Но в главната, определящата си тенденция те изразяват изискванията на критическия реализъм: да се покаже животът правдиво, т. е. действителният живот на народа; да не се заглажда, да не се украсява действителността, а да се разкрива жизнената борба, да се учим да се борим със „съвременното зло“, да се изобразяват социални характери в тяхната естествена среда, в тяхното развитие; да не се задълбава в древността, а да се изобразява съвременността.

На естетическите възгледи на Каравелов са присъщи елементите на осъзнаване класовата роля и класовото съдържание на изкуството. Но в естетическата си теория той изразява това неясно, неопределено, свеждайки класовия момент на литературата и изкуството до идейна защита на интересите на бедните слоеве. В своята художествена практика Каравелов ориентира българската литература към създаване на образи на положителни герои, на революционни борци срещу националното и социално потисничество, против експлоатацията и заробването на една част на обществото от друга част на

---

[1] Свобода, бр. 16, 19 февруари 1870 г.

[2] „Срещите ми с Любена Каравелов“ Спомени от И в а н В а з о в, „Българска сбирка“, декември 1903 г., кн. X, стр. 607. Иван Вазов допуска грешка. Фейлетоните „Знаеш ми ти кои сме?“ са публикувани в „Свобода“ и „Независимост“, а не в „Знание“ — Л. В.

[3] И в а н В а з о в. Непубликувани писма. София, 1955, стр. 187.

обществото ("Мъченик", „Богатият сиромах" и др.). По такъв начин Каравелов свързва общественото предназначение на литературата със задачите на активна борба срещу турското и чорбаджийското робство, свързва отразяването и критиката на тъмните страни на живота с прогресивния, революционния положителен идеал.

Каравелов е основоположник на българската литературна критика. Разработката на основните принципи на критическия реализъм се продължава от Н. Бончев, В. Попович и др. Но най-творчески последовател на Каравелов стана известният революционер-демократ и поет Христо Ботев (1849—1876), който разработи дълбоко проблема за революционната идейност на литературата и изкуството. Във в. „Знаме" Ботев пише, че главна задача на народа е освобождение от гнета на турските помещици, на чорбаджийството (полубуржоазна, полуфеодална група — Л. В.) и духовенството. „Разбира се, че за да направи това, то и науката, и литературата, и поезията, и журналистиката, с една дума, сичката духовна деятелност на неговите водители би трябало да земат характер на политическа пропаганда, т. е. да се съобразят с животът, със стремленията и с потребностите на народът и да не бъде вече науката за наука, изкуството за изкуство, а журналистиката за преживяние старото, изгнилото и отдавна вече изхвърленото европейско гюбре. Но тука може някой да ни каже: науката, литературата, поезията и т. н. са произведение и отражение на самият живот на народът, следователно — ако те имат такова направление, то това показва, че потребностите и стремленията на самият народ са такива". Да, това би имало смисъл за назе, но само в такъв случай, ако да би и нашият народ се ползувал барем с такава сянка от свобода, с каквато се ползуват в настоящето време чехите, хърватите, сърбите, поляците, ирландците и т. н."[1] Ботев заклеймява теорията за „глупавия мирен прогрес" и обосновава ведущата пропагандистка роля на литературата и науката в предреволюционните боеве.

Литературно-критическите статии не изчерпват естетическите проблеми, поставени в изводите на Любен Каравелов: неговата художествена практика е по-богата от теоретическите му изводи. Отличителните особености на българския критически реализъм вече ясно се обозначават в художествените произведения на Л. Каравелов, достигайки най-високи израз в творчеството на Христо Ботев и Иван Вазов.

Анализът на естетическите възгледи на Любен Каравелов още веднъж показва великото значение на идеите на руските революционери-демократи, плодотворно въздействували върху хода на европейския литературен процес от втората половина на XIX и началото на XX век.

---

[1] Христо Ботев, Съчинения, том II. Под ред. на Михаил Димитров, София, 1949 г., стр. 25—26.

☆

БЕЗСМЪРТНА ПЕСЕН

Судьба человека — судьба народа.
Пушкин

Народът е неотделим от своята история, както човек от миналото си. Може да се срещат някъде хора без минало, но няма народ без история.

Те живеят с нас и в нас — мъртвите. Ония, които не са били мъртви приживе, които са свързали живота си със съдбата народна. За тях неят песни певците, жалят ги земя и небе, звяр и природа.

„Светът на нашите мъртви е по-богат от света на нашите живи“ — беше писал преди време един наш писател, откривайки една истина.

Ние се трудим и ходим на кино, слушаме радио и разговаряме по телефона със свои близки от другия край на света; виждаме познати образи върху теле-екрана, слушаме техните гласове. В нашето модерно повседневие всичко това е напълно естествено и дори малко банално. Но само с тия, които са около нас, ли живеем?

Нима историята е само в музеите?

Не, тя отдавна е излязла от там, тя е навлязла в бита и кръвта на нашите съвременници, тя е в мислите и сърцата им.

Всеки ден — понякога незабележимо — ние слушаме гласове от миналото. Светът на нашите живи и светът на нашите мъртви — това е всъщност един свят, светът, в който живеем. С едните се ръкуваме и разговаряме, работим или спорим. Другите ни гледат от портретите, изпречват ни се в центъра на големите площади и те карат да ги заобиколиш, изплуват като кораби, простират се като улици, представят ти се дори като названия на магазини, кооперативи и футболни отбори.

И не е куха фраза шаблонното определение на публицистите, че те живеят с нас. Има дълбок смисъл в тяхното безсмъртие. Иначе би било страшно нелепо, че костенурката на дъното на океана живее 400 години, а човекът осем пъти по-малко!

Но не, това съвсем не е така! Човек живее много повече — с хилядолетия. Хората имат история, а костенурките нямат.

Васил Левски ще надживее камъните, които е тъпкал из пътища и сокаци, Ботев — дървото, под което е паднал, Евтимий — стените, зад които е изтлял. Ще пресъхне реката, край която за последен път е видял небето Бенковски, ще се разсипят на прах стените на подземието, където загина Вапцаров, ще изчезне всичко, което са зърнали героите в краткия миг пред разстрела, но ще останат да живеят навеки техните образи, въплътени в дела и идеи.

Човек надживява природата, вещите, мъртвината. Човек е безсмъртен.

*

Едно от основните предназначения на изкуството е да заличава границата между света на живите и на мъртвите.

Много средства има, за да се приближат мъртвите до нас. Но никой друг не може така да ни пренесе назад, както изкуството. И особено — театърът.

Ето, ние стоим в залата. Около нас разпознаваме наши близки, приятели, жени с елегантни тоалети, познати лица. Светлините угасват и всичко това мигом се стопява, изчезва, няма го.

Погледите са приковани напред, дето започва друг живот. Там сме и ние — и не в модерни сака и вратовръзки, а със сандали и наметала, с дълги коси и бради до пояса.

Колко е часа? — Само не посягайте към ръчния си хронометър, а погледнете нагоре — към слънцето.

Кое време е днес? — Само не търсете вестника в джоба си, а чуйте звъна на клепалото.

Къде сме? — Тая вечер (която всъщност светлините на прожекторите са превърнали в утро), ние стоим на някакъв

хълм, ограден с бойници и дебели каменни стени. Всичко наоколо е ярко и внушително, озарено от блясъка на някаква величественост и царственост.

Да, това е Търново, вечният град, великият град.

Градът на Асена и Петра, на Калояна и Иван-Асена, градът на българската слава. Насреща в ляво е Трапезица, горе на хоризонта се виждат няколко къщи от историческото царско село Арбанаси, а самите ние стоим на Царевец, дето са разположени дворците на българските владетели.

За какво ли е поискал да ни пренесе тук, в тая далечна епоха писателят Камен Зидаров? Какви ли хора ще видим около себе си, на какви истории ще ни направи свидетели и участници?

Ето, по стълбите и коридорите започват да се мяркат хора, помещенията се изпълват с народ, градът се оживява. Стражите заемат своето място по бойниците, а героите — местата си на сцената. Междувременно навън е много шумно, събрало се с пъстроцветно множество, чуват се провиквания, песни, глъчка — след малко ще разберем, че днес е празник.

И в заседателната зала на царския дворец цари необикновено оживление. Само че по лицата на боляри, съветници и севастократор личи тревога и неизвестност. Никой не знае причината за това нервно състояние — убийство, вероломство, война?

Изведнъж вратата се отваря и влиза Иван Александър, придружен от малка свита боляри. Всички вперват очи към него в очакване. Той започва веднага, без да се бави, още от вратата, преди да е стигнал до трона, нарушавайки ритуала:

Боляри, вярвам вий ще ми простите,
че днес от празника ви аз откъснах.
Но. . на държавните мъже съдбата
такава е. Те няма лична радост,
слуги са те на царя и народа.

Сякаш друг произнася тия думи — не той. Това е някакъв друг Иван Александър, не онзи, когото знаем от историята, от книгите, от Вазовата драма. Нима него — другия — би могло нещо да го стресне, да прекъсне празничните му радости, да го накара да произнесе такива мъдри слова?

Или те не се отнасят за него? Или може би най-сетне, озарен от някакво прозрение, за пръв път в живота си той е разбрал, че държавните мъже не разполагат със себе си, че са слуги на народа? Ние дори сме готови да извикаме: О, ако той беше се убедил в тая истина двадесет години по-рано!. . .

Но не — след малко ще стане ясно че той, който винаги е разполагал неограничено с личните си радости, и сега ще остане верен на себе си. Целият пролог на пиесата „Иван Шишман“ има за цел да ни покаже до какви съдбовни последици водят грешките, некъдърността и безотговорните действия на държавните мъже и царя.

Да не бързаме обаче да ги съдим — те си имат свое оправдание. (Пред себе си — не пред историята!) Нима могат да вярват те на византийските пратеници, нима могат да протегнат ръка за помощ на най-големия си довчерашен враг? Нека се провали вдън земя великата Византийска империя, нека изчезне завинаги от лицето на земята! Нима трябва да се помага на тия, от които най-много си страдал?

Така личните обиди, заслепението и недалновидността раждат едно решение — нека повторя: решение съвсем логично и психологически мотивирано, — което се оказва със съдбовни последици.

Пратениците са изгонени, ръката, протегната за помощ, е отблъсната. Съхранена е традицията на междудържавните отношения, удовлетворена е оная част от болярите, която е настроена силно антиелинистично. След двеста години византийско робство е съвсем естествено да се очаква такова решение от първенците на държавата — те дори остават със съзнанието за изпълнен дълг.

Но защо шуми и се тълпи народът? Какво иска повече? Защо протестира?

В дисонанс със съображенията на Иван Александър и приближените му прозвучава гласът на народа чрез устата на Дядо Янкул:

Царю, боляри, вий не знайте нищо. . .
Не сте видели турците как колят
жени, мъже и старците невинни. . .
А за децата. . Сюлейман е Ирод,
нов Ирод, който няма капка милост.
Не сте видели как житата палят
и как земята плаче и нарежда
след техните проклети, диви орди. . .
. . . .
Като мравуняк те от юг извират.
Погледайте навън, към манастиря,
в Света гора, във Търново и вредом
са пълни улиците с гладни хора,
със бежанци, дошли от юг във кърви...
Те нямат вече дом, завивки, дрехи
те нямат покрив, хляб. Те нямат, боже,
и сълзи във очите си, да плачат!

В тия слова се крие друга логика — логиката на страданието, на живия живот, а не на мъртвата догма и личното честолюбие. Сблъскват се тия две логики — полити-

ката на двореца и волята на народа. Наделява първата, макар че един от най-видните държавни мъже, опитният дипломат и ковчежник Филип проумява тенденциите на новото време и предупреждава:

Народа, с простия си честен разум
по-ясно тук от всички ви съзира
опасността, която ни очаква. . .

Действието тръгва в своя закономерен ход, но в ушите остава да звучи гласът на стария селянин: „Царю, боляри, вий не знайте нищо. . .“

Тук гласът народен е глас божи. Защото те наистина не знаят нищо. Иначе не биха реагирали така. Откъснати от живота и страданията на своя народ, отдали се на развлечения и удоволствия, какво друго могат да направят те, освен да се подчинят сляпо на традицията, да дадат воля на личните си настроения и страсти? За Иван Александър личното честолюбие стои по-високо от държавните интереси.

В такава една обстановка заканата на Халдиос изглежда дръзка, но не невероятна:

Царю, недей оставя да се стигне
дотам, че някой ден да те принудят
да пратиш дъщеря си на Орхана!

Тия думи отекват като предупреждение: има нещо да стане. Какво? Това ще ни разкажат следващите действия от пиесата.

*

Но това не е драма на Иван Александър. Неговата трагедия е написана — от Иван Вазов.

Това е друга драма — нейно продължение и следствие.

И когато завесата се отваря за втори път, на сцената са вече други лица, в центъра стоят други герои.

Започва всъщност истинското действие. Всичко до тук е предистория, която можеше да се съдържа и в няколко „информационни“ реплики. Но онова, което има да стане в драмата, се е зародило още в пролога. Събитията, които ще увлекат в своята стихия героите, са подготвени. Условията зреят и последиците на извършеното тепърва има да се проявяват пред очите на зрителите. Минали са двадесет години — време, напълно достатъчно.

Какво представлява България през тази епоха?

Необходимо е да излезем за момент от драмата и да си припомним някои неща.

. . . Разорен от дълги войни, изтощен от безмилостната експлоатация на свои и чужди, българският народ преживява години на нечувано обедняване. Измъчена, обезверена, войската не е в състояние да се справи с многобройните нашествия от всички страни. Слаба централна власт, бунтове и междуособици, пълно разложение сред висшите среди и в двореца, нехайство пред голямата опасност от нахлуването на турците на Балканите, безплодни продължителни войни — с това се характеризира времето на последните български владетели Иван Александър (1331—1371) и Иван Шишман (1371—1393). Всичко това подхранвало и подсилвало народното недоволство, което се изразило в повсеместно разпространение на най-различни ереси, като богомилството, адамитството, иконоборството и др. Макар и с различни оттенъци, те изразяват стихийния протест на народните маси срещу разложението и експлоатацията. Зад религиозната форма на тия учения се крие едно широко обществено-политическо и революционно движение. Затова еретиците са били преследвани от църквата и властта, гонени, избивани, измъчвани жестоко. В едно житие от онова време се съобщава, че църковният събор от 1350 г., на който присъствували царят и патриархът, решил да бъдат осъдени на смърт заловените еретици. Но царят заменил наказанието им с мъчение, от което „другите да се поучат“. Един богомил бил убит с камъни, а „на другия отрязаха хулния език, който се бе повдигнал срещу небето, и лъжливите му уста, а освен това и ушите, които не се вслушвали добре в божия закон“. Както се вижда, по методи на борба и по жестокост източноправославната църква не е отстъпвала на средновековната западна инквизиция. . .

Всичките тия ужаси отсъствуват съвършено от драмата на Камен Зидаров. В нея съвсем бегло на едно място се загатва за масовите еретически брожения — в разговора между Мария Десислава и Василиса в I действие. Аз не зная дали този пропуск е случаен, но той съществува и във Вазовата пиеса „Към пропаст“. И когато тя неотдавна беше поставена в Народния театър, режисьорът Ст. Сърчаджиев беше принуден да допише една богомилска сцена, използувайки материал от повестта „Иван Александър“ на Вазов.

Камен Зидаров не трябваше да повтаря тази грешка. Той можеше да създаде конкретни образи на еретици и това би допринесло да се почувствува още по-добре атмосферата на времето. Каква художествена плът би придобил образът на Патриарх Евтимий например, ако се покажеха в съответната степен и мярка обществено-политическите и еретическите движения на епохата. Защото прочутата Търновска книжовна школа с нейните

бележити представители Теодосий Търновски и Патриарх Евтимий възниква върху идейната основа на исихазма. В драмата „Иван Шишман“ обаче на Евтимий е отделено малко място, а за Теодосий дори не се споменава. . .

*

Но нека видим какво има, а не какво няма в пиесата.

Нито едно произведение на изкуството не може да отрази изцяло и съвсем пълно действителността. Толкова по-малко пък театърът, дето всичко става за два часа и върху подиум от 100 квадрата. Животът винаги е по-богат от изкуството и да се иска от една единствена творба да обеме цялата епоха във всичките ѝ измерения е все едно да искаме невъзможното. Ще не ще, авторът е длъжен да се самоограничи. Без подбора на художника произведението би заприличало на справочник по всички въпроси.

Камен Зидаров е пренебрегнал ересите, за да се съсредоточи върху действията на официалната власт. Поставил е в центъра на драмата си живота в двореца, а не този извън него.

Разбира се, колкото и да са високи, стените на Царевец не могат да оградят напълно първенците на държавата и затова на сцената постоянно се чува гласът на народа. Героите обаче са исторически лица и техният живот интересува преди всичко писателя. Те живеят в свой мир и той няма друг избор, освен да ни го възсъздаде. И да ни внуши, че в тая им откъснатост и вътрешните раздори е причината за тяхното нещастие.

Ако животът извън двореца само се чувствува и усеща в драмата, животът вътре в двореца е възсъздаден картинно и подробно. Писателят е преодолял цяла редица пречки. Преди всичко — липсата на сведения. Помислете си: та ние нямаме точна представа дори за архитектурата на българския дворец! Как е бил строен той, как са били облицовани залите, къде са ставали срещите с гостите от чужбина и т. н. ? Всичко това трябва да се съчини по оскъдните останки и развалините. Този фон е нужен, защото без него не бихме почувствували, че се намираме във Второто българско царство, не бихме добили реална и зрителна представа за времето.

После — какъв е бил ритуалът в българския двор? Когато Стефан Цвайг пише за Мария Антоанета, той разполага с огромен брой документи и исторически паметници, известна му е и най-малката подробност за облеклото, характера и поведението на героите според техните степени и длъжности във френския двор. А как се е движил Иван Шишман например? Придружаван ли е от свита, охранявана ли е всяка негова крачка от верни телохранители, посрещали ли са го със задължителен поклон неговите първи помощници? Какви са били порядките в двореца, до къде са се простирали правата на членовете на царското семейство, какви церемонии са се изпълнявали при извънредни случаи?

Тук също така историческите източници ни дават много малко. Повечето, ако не всичко, трябва да се съчини и допълни правдоподобно от драматурга. От случайни указания и от сведенията за сродни чужди дворове той трябва да съчетае езическото с християнското и да намери тъкмо онова, което отговаря на българския дух, на българските норми на поведение, на българския характер.

И все пак, ако по отношение на фона и ритуала съществуват някакви макар и съвсем слаби опори, какво собствено знаем за самите герои, за Иван Шишман? Малко, извънредно малко сведения е съхранила историята за неговото царствуване и почти никакви за личността и характера му. Настъпва най-трудното в работата на драмутурга: по събитията в гражданската история да се изгради образът на живия човек.

Ето, това нещо може да направи само изкуството. Всичко останало (фон, атмосфера, порядки, ритуал, описание на предмети, облекло, области и т. н.) може да ни бъде дадено на готово и от науката. Художникът обаче е, който ще ни покаже живите хора, ще ни разкрие техните вълнения, радости, мисли, всекидневни дела.

И трябва веднага без колебание да се каже, че Камен Зидаров е използувал като художник историческия материал. Той се е справил блестящо с основната си задача — да възсъздаде образите на героите от оная епоха, да ги оживи, да ни ги разкрие в техните взаимоотношения, да ни посвети в такива техни интимни тайни, за които не се интересува нито една от многото съвременни науки.

За какво ще ни бъде цялата фактология, ако на сцената не действуват живи хора? Ако героите преразказват страниците на академическата „История на България“? То би било някакъв рецитал на научни или художествени откъси, но не произведение на литературата, още по-малко пък на драматургията.

Като опитен драматург Камен Зидаров знае тази основна закономерност и затова в неговите драми винаги изпъкват на преден план характерите, а не обстановката, лицата, а не събитията. Така е и този път. Колкото и да са важни историческите подробности, понякога той дори ги пренебрегва, завладян изцяло от же-

ланието да не отклонява вниманието на читателя и зрителя от съдбата на героите в пиесата. На осъществените плътно, художествено и внушително образи на Шишман и Мария Десислава се дължи големият успех на драмата „Иван Шишман“.

*

Няма в българския фолклор песни за царе. Освен за един — за Иван Шишман.

Като отбелязва, че в нашия юнашки епос липсват герои-царе, П. П. Славейков пише: „Разните „велики“ наши царе като че са имали единствена задача да встадяват своя народ и вместо да концентрират неговата енергия, безумно са я прахосвали в безцелни „юнашки“ походи ту към Цариград, ту към някакво си Дурацо. Те са били наистина велики, но само като множествено число на последния град. . . И народът, който е изтърпял вековните безумства на тия свои властители, впоследствие жестоко им е отмъстил — не е спазил за тях ни трошица спомен! В песните на тоя народ живеят разни доисторически животни, но ни един цар!. . .“ („Българската народна песен“, 1904 г.).

Само Иван Шишман прави изключение. Той единствен е останал в спомена на народа; нему е посветена прекрасната песен „Откак се е, мила моя майно льо, зора зазорила. . .“

Чудно! Имало е в българската история непобедими владетели, които са стигали до стените на Цариград и са карали великата Византийска империя да трепери. Нищо от тяхната гръмка слава не е вплетено в стих. Изглежда народните певци, за разлика от „певците за народа“, не се блазнят от мисълта да се харесат на господаря — тяхната анонимност, впрочем, изключва подобни желания.

Но този цар, който с нищо не може да се отплати на незнайния творец, който не е спечелил нито една война и не може да застраши нито един от своите съперници, спечелва любовта и признателността на певеца. С какво? Последните четири стиха от песента „Цар Иван Шишман на Софийско поле“ ни дават отговор на тоя въпрос:

В бой отиват, мила моя майно льо, на Софийско поле,
в бой отиват, мила моя майно льо, за българско име,
за българско име, мила моя майно льо, за Христова вяра,
отпреде им, мила моя майно льо, сам цар Иван Шишман.

Същите тия причини, които са накарали народния певец да излее от сърцето си тая незабравима и вечна песен, са вдъхновили и Камен Зидаров да вземе перото. Не бойни подвизи и завоевания ще възслави той, а трагичната съдба на оня, който желае да живее в мир и прави всичко, което е по силите му, за да спаси родината си от надвисналата страшна опасност.

Още преди да се е явил в драмата (преди да е заел престола), както виждаме от пролога, над Иван Шишман тегнат предопределението и обреченността. Какво наследява той от някогашната необхватна държава на Иван Асен II? Само една тясна ивица земя — Търновското царство. Поради трагични стечения на обстоятелствата той враждува дори с владетеля на Видинската крепост, със собственния си брат Иван Срацимир.

Иван Шишман идва изграден като характер в драмата и не търпи особено развитие. Още от първото си появяване той носи в себе си тревогата за съдбата на родината и това свято негово чувство не го напуща до последното падане на завесата.

Той чувствува своето безсилие и иска да го превъзмогне. Събитията се стоварват едно след друго с цялата си тежест върху младите му плещи, неумолимият им ход го притиска и смазва. Грешките от миналото, разрухата на настоящето, неизвестността и страхът пред бъдещето — всичко е против него. Но той не пада духом, не се отдава на мистика и съзерцания, на пост и молитва, а със слабите си сили се съпротивлява и бори. Бори се с многократно по-силен и кръвожаден противник, а също и с престъпното безгрижие и късогледство на своите съседи, които си заравят като щрауси главите в пясъка и мислят, че ураганът ще отвлече само чуждата колиба. В тая си дейност той е достоен потомък на българските владетели.

Иван Шишман съзнава, че той не може да излезе на открит бой с Мурада. Той се бори да наложи една идея — идеята за единението и сплотеността на балканските народи. Но като проповедник на това разбиране той се е явил твърде рано. Въпреки страшната напаст, нито един от балканските владетели не е узрял за тази идея. В това се крие причината за гибелта на Балканите. Тук е и предупреждението на автора към всички, които днес са отговорни за съдбините на балканските народи и които не се учат от уроците на миналото. Писана за събития, станали преди шест века, драмата „Иван Шишман“ придобива актуален и остро съвременен политически смисъл.

Иван Шишман прави всичко, на което е способен, за да спечели време и даде възможност на другите да се опомнят. В това отношение той е неуморим и нищо не може да го разколебае. Дори когато

Мурад поисква сестра му за своя жена, той със свито сърце е принуден да даде тая скъпа жертва. Той няма друг изход.

Да си призная, когато гледах на сцената Иван Шишман — такъв смел, активен, ловък , хитър, опитен и силен (особено в превъзходната мажорна интерпретация на Стефан Гецов), неволно се питах: как и защо пропадна България при такъв способен, умен и талантлив държавник? Но именно в тоя парадокс се крие по-голяма историческа истина, отколкото (какво леко разрешение!), ако Камен Зидаров беше надарил Иван Шишман тъкмо с противоположни черти, ако беше го представил като слаба и безволева личност. Защото писателят знае, че колкото и важна да е ролята на личността, това още далеч не е всичко.

„Раксиновци не спасиха България от политване към пропастта — пише П. К. Яворов на едно място и продължава: — не биха я спасили и Иван-Александровци, даже ако биха били идеални царе. Разрушителните причини бяха над тяхната воля и действуваха с неизбежността на една световна съдба. Двойния обществен и морален гнет на феодализма и официалното християнство будеше по цяла Европа тъмните сили на недоволство и протест. Отделните вълни на многото социално-религиозни движения към края на средните векове преливаха една в друга, образуваха в последствие широкия разлив на реформацията — и подир векове, видоизменени, ливнаха в потопа на Великата френска революция. Но това, което другаде беше лост на прогрес, направи от България поради географското ѝ положение една безсилна жертва пред турските завоевателни орди. Зашеметен от стремителния удар и повален в пропастта, нашият народ лежа там като безжизнен труп цели четири столетия. Едвам в началото на деветнайсетия век почувствувахме ние първите трепети на национално самосъзнание, които се разпространиха по-късно в църковно-училищни борби проив финариотите и в политическа революция срещу турското владичество“ („Събр. съчинения“, т. IV, стр. 96—97).

В цялата драма „Иван Шишман“ не политва нито един лък, няма нито едно убийство. Всъщност борбата се води не срещу турците. И тук — както в пролога — става едно непрестанно сблъскване на идеите.

Иван Шишман предлага една нова идея: вместо отчуждение — сплотяване на балканските народи, вместо раздори — единство, вместо вражди — братство. Той прави отчаяни усилия да победи в тая борба на идеите, да убеди сръбския крал, владетелите на Добруджа и Кюстендил, българските боляри, брат си Срацимир. Но неговите съседи са изостанали, не са дорасли, не могат да го разберат, а камо ли пък да го последват. Не съзирате ли тук една алюзия, един упрек на автора към някои днешни балкански ръководители, които също не са дорасли до идеята за мирно съвместно съществуване и единство и упорито ѝ се противопоставят? Само че сега не е времето на Иван Александър и Иван Шишман, сега България е силна и мощна като никога. . .

*

Този силен и властен млад мъж е принуден да прави компромиси, да протяга ръка и моли за помощ, да хитрува и се унизява. Да би излязъл той на рицарско единоборство с Мурада, с един замах би го повалил, би го сразил с благородния си гняв, със свещената си любов към родината. Но времената на дуелите са минали и сега той е принуден да се мята като риба, уловена в мрежа, която след малко ще изтеглят на брега. Страшна поетическа сила се съдържа в монолога на Иван Шишман от края на първо действие. Из дълбините на душата му, от самото му наранено сърце се изтръгва един стон, един вик, който сепва, покъртва и поразява:

Кажи ми, боже, как да спра враждата
между небето и земята!

Останал сам, той си представя целия трагизъм на положението. Настъпва кървавият залез, за който вещаят еретиците. Върху него е паднала участта да погребе народ, земя, държава, покрит с позор, обречен на забрава. Бъдните поколения с укор ще разказват, че „е залязло българското царство през времето на цар Иван Шишмана“.

Не, няма тука участ по-позорна
от участта — да бъдеш цар последен,
гробар на своя смел народ да станеш.

Какъв път му остава, освен пътя към манастиря? Но не е Иван Шишман, който ще захвърли позорно меч, корона и скиптър и ще стане смирен монах, изоставил народа си в най-ужасни беди.

И отново се чуват призивни тръби. Той ще тръгне срещу ветровете, които се бият, за да ги сплоти в съюз за мир и братство! Той ще влезе в съюз с дявола, за да сбере разкъсаните сили за решителен бой с цар Мурада. Той ще спре враждата между небето и земята или — ще загине!

Такъв — решителен, непоколебим — той трябва да се покаже пред своите подчинени. Колебанията, страховете, раздвоението могат да го терзаят и измъчват, но

те не бива да се показват пред другите — той може да ги изповяда само пред себе си, в монолози, когато е сам. Никой не трябва да знае слабостите и тревогите на царя, човешките му болки и терзания. Той трябва да вдъхва емелост, кураж, решителност. Той е цар.

Но настъпва такова време, когато и най-първият е принуден не да заповядва, а да изповядва, не да нарежда от своята недосегаема висота, а да говори с равни като равен. Той иска да ги спечели — спомнете си сцената „Приятелите“, когато той увещава Иванко Добротица или незабравимата среща с Иван Сракимир — най-силното и най-хубавото място в пиесата. Той се опитва да проникне в душата на човека, да възкреси погребаните чувства.

В действителност двамата братя никога не са се срещали. Но тук историята не е важна, тук са по-важни законите на изкуството. От историята знаем, че Елисавета през 18-те години, докато е държала в плен своята братовчедка Мария, не се е срещала нито веднъж с нея. Въпреки това в драмата си „Мария Стюарт“ Шилер ги кара да се срещнат и това е най-силната сцена в пиесата.

В преработката на драмата си „Безсмъртна песен“ Камен Зидаров създаде една подобна сцена — „Братя“ (деветата картина). Срещат се Иван Сракимир и Иван Шишман — двама кръвни братя и смъртни врагове. В тясната клисура техните гласове отекват страшно, а при светлината на светкавиците очите им излъчват огнен блясък. Не, това не са светкавици, които раздират само небето — те раздират душите.

Силно драматичен, диалогът заразява със своята емоционална наситеност. Цялата публика тръпне и желае двамата братя да се разберат. Тя очаква да види кога ще сключат ръце в братска прегръдка. Тя забравя, че между тях лежи пропаст, издълбана от грешките на родителите. И те сега водят своя пръв и последен разговор като мъже, който прилича на истински двубой. Двамата братя се дуелират, само не с мечове, а с думи. Всяка фраза е удар, всяка реплика със звън бива отразена и върната:

Сракимир

. . . Но ти не се ли плашиш, че си влязъл
в гнездото на ранена пепелянка?

Иван Шишман

Ако потрябва, в ада бих се спуснал,
за да предваря бурята, що иде
и носи смърт за българското царство.

В тая сцена Камен Зидаров е демонстрирал най-добре и най-категорично силата на своя голям драматургичен талант. Тя е издържана в строги класически линии и същевременно е пределно наситена с мисли и страсти. В нея има слова, които светят от нажежяване.

Само веднъж се появява Иван Сракимир в драмата, но се запомня завинаги. Така ярък и силен е неговият образ в художествено отношение.

Историческата правда се разкрива в остри сблъсъци между равностойни противници. Точно от такъв характер е конфликтът между двамата братя. Всеки има своя логика на поведение и няма да отстъпи от нея. Отива си и Иван Сракимир, без да е отстъпил. Но той избягва напуша словесния дуел, а това най-малкото не е красиво и не е достойно за един рицар. Пленник на обидите и огорченията, той изрича проклятие към Търновското царство и се стресва. Сепват го думите на Иван Шишман:

Нима ти смяташ робството спасение
и светъл край на нашите раздори?

Той не може да произнесе утвърдителния отговор на тоя въпрос. Не може да тръгне и срещу себе си. И избягва.

Остава да виси безпомощно протегната десница на българския цар. Той не може вече да се надява на никаква помощ отвън. Остава му последната опора — народът.

Така се и казва финалната картина в драмата: „Народът — последна опора“. Тя завършва цялостно образа на Иван Шишман, сюжета, проблематиката. И макар че народът рядко излиза на театралната сцена, той е главното действуващо лице на историческата сцена. За него и в негово име се прави всичко. Това се чувствува непрекъснато, когато се чете или гледа пиесата.

*

Врагът е безсъдечен, нагъл, ненаситен. Той не само граби къщи, опустошава селища, разрушава крепости. Той бърка с мръсни пръсти в душите на хората. И най-първо в душата на Иван Шишман.

Към обществения драматизъм се прибавя и неговата лична драма. В името на общото благо той трябва да поднесе скъпа жертва — жив човек, сестра си Мария Десислава. Това е последен опит да се предотврати робството на народа чрез заробването на княгинята. Тя поема участта си със съзнанието, че служи на България и на народа си. Нейната постъпка прераства в символ на патриотизъм и благородство. И жалко само, че в сцените в турския дворец нейната роля е чисто служебна. Необходими сюжетно

тия моменти са твърде илюстративно изпълнени, бледи са в художествено отношение. В надхитряването на Мурада авторът не е успял да доразвие прекрасните черти на образа, които е подхванал в началото.

Мария Десислава е първата българска героиня, която познава историята. Тая горда българка не скланя глава, не мени вярата си, а е единствената защитница на своя народ в сараите на султан Мурада. Нищо не е запазено в народното съзнание от обстоятелствата около нейната женитба за турчина, колебания има дори за името ѝ, но нейният безпримерен подвиг е възпят в песни.

Мария Десислава е най-поетичният образ в цялото драматургично творчество на Камен Зидаров. Първата редакция на пиесата „Иван Шишман“ беше една прослава на нейния героизъм. След преработката в центъра на драмата застана Иван Шишман, но редом до него стои прекрасният образ на сестра му, окъпан в много слънце и поезия.

Героинята е показана в развитие. Психологически вярно, като добър сърцевед писателят разкрива нейната сложна душевна борба, първоначалното ѝ нежелание да се подчини, ужасът и безизходицата ѝ, решението ѝ да се самоубие и пр. Постепенно образът израства и с всяка своя поява Мария Десислава носи нещо ново и внушително. Със средствата на изкуството е показано как узрява нейното решение.

Кажете: от кого да чакам милост?
От тук, от вас, защита не очаквам. . .
В един дворец, където от години
страхът, насилието, клеветата,
раздорите, предателството черно
въздигнати са във закон железен;
където почести, пари и служби
били са тук единствена награда
за сляпата и низката покорност,
кой би могъл да вдигне глас в защита
на клетата девическа невинност,
за красотата чиста, непорочна,
превърната сега във жалка стока?

Нейните думи са прави. В този миг цялата публика е на нейна страна и разбира колко е дълбоко настъпилото разложение, щом не може да се намери никакъв друг изход, а трябва да се търгува с красотата и невинността като със жалка стока.

Срещу пошлостта и безсърдечието стоят кристалната морална чистота и готовността за саможертва на княгинята:

А кой тук вижда мойте рани, братко?
А мене кой обича, кой разбира?
Едно спасение за мене има:
без стон и вик до кладата да стигна,
да изгоря сред огъня спокойно,
за да спася от смърт и гибел всички.

Разделяйки се с най-милото — близки, бащин дом, родина — тя поема пътя на заложничеството, на вечното робство.

За кого прави тя тази жертва, която за всеки друг би била равнозначна на самоубийство? Ето за кого:

Затуй. . . реших: отивам при Мурада. . .
Но не за вас, боляри и войводи,
о, не за вас, съдии безсърдечни,
и за търговците, навлезли в храма,
а за онуй, което ще пребъде
и ще кълни и зрей през вековете —
за родната земя и за народа. . .

Тук словата на Мария Десислава придобиват голяма епическа сила. В тоя миг тя е великолепна! Духовната и физическата ѝ красота и красотата на нейния подвиг се сливат в едно. И кой знае защо при тия нейни думи дочуваме звуци от безсмъртната песен „Цар Мурад Мари думаше“. Песен и стих, история и поезия се сливат в едно. Мислите и чувствата прерастват в силен, в огнен и заразителен патриотичен патос. И ти си горд, че се чувствуваш българин, че те е родила българска майка, че носиш българско име! Със своята мащабност и внушителност образите на Иван Шишман и Мария Десислава остават поразително впечатление у зрителя. Те израстват като фигури от древния епос. Нищо повече не се изисква от една драма, за да бъде призната за голямо произведение. Нека други откриват техническите ѝ слабости, нека критикуват отделни несполуки. Трябва ли заради тях да останем глухи и слепи пред най-главното — пред огнения патриотичен патос, който събира в едно мислите и чувствата на цял народ? Колко драми има в българската литература с такова неотразимо въздействие? Колко образи могат да съперничат на Шишман и Десислава по своята завършеност, класическа хармоничност и монументалност?

Мина времето на литературните опити в драматургията. Нашата съвременна драматургия навлиза в творческата си зрялост. Драмата „Иван Шишман“ е едно от най-високите ѝ постижения.

Мнозина ще се питат: на какво се дължи нейният успех? Та тя е написана в линията на традицията, не се отличава с особени експерименти, при това е в стихотворна форма — тъй рядка в съвременната драматургия. Ония, за които новаторството се изчерпва с техниката, може би вече са я обявили за старомодна.

Аз сега се боя, че ако река да им отговоря, ще трябва да кажа някои прастари и баналии истини. Но изглежда те трябва

да се повторят, щом като тъй лесно се забравят от някои. . .

В драмата на Камен Зидаров бушуват силни човешки страсти. На сцената са вълненията, тревогите и героизмът на цял един народ, който преживява най-трагичния момент от своята история. Всички мисли и постъпки на героите са освободени от случайното, всекидневното, несъщественото. Една мисъл владее над тях — мисълта за свобода, една страст— страстта към свобода, една воля — волята за свободен живот. И ти разбираш, че каквито и изпитания и бедствия да дойдат, няма сила, която да сломи тая воля; тя може да бъде погребана дори, но кога да е ще възкръсне.

Такъв е смисълът и на последния монолог на Иван Шишман — „Аз вярвам и не вярвам в таз победа". С особен трепет изслушваме последното му слово и със спряно дишане гледаме как целува меча.

След малко ще падне завесата, а след нея и второто българско царство. Ще остане да звучи само песента за безкрайната и безбройна войска на Иван Шишман: Откак се е, мила моя майно льо, зора зазорила. . . От тогаз е войска провървяла. . . Кон до коня — юнак до юнака. . .

Маждраци им — като честа гора,
Сабите им — като ясно слънце,
Колчани им— като дребни звезди,
Калпаци им — като темен облак,
Стрелите им — като град по поле. . .
Като вървят през гора зелена,
Байрак носят със асланов образ. . .
Огън святка от добри катани.
Дето стъпят — кладенчета правят,
Дето минат — калдъръми къртят. . .

Заслушани в маршовия ритъм на песента — единственият марш в нашия фолклор! — ние отново губим всякакво чувство за време и разстояние, ние сме на сцената с душите и сърцата си, ние едва сдържаме сълзите на вълнението и искаме да извикаме към първия конник: „Вземи и нас в своята конница, води ни в бой срещу люти татари!". . .

Постепенно утихва чаткането на копитата и заглъхва песента. Последните конници се изгубват в облака прах. . .

Какво можем да кажем повече, освен да пожелаем достойна смърт на тия юнаци и на техния главатар. . .

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ

☆

ПОЕТ, ЗА КОГОТО СЕ СПОРИ

Едни неудържимо го хвалят, други почти го отричат, трети недоверчиво се въздържат. Много от основанията за такова противоречиво отношение се съдържат в самата поезия на Любомир Левчев.

Ето, пред мен е първата стихосбирка на младия поет — „Звездите са мои". „Звездите са мои", „Сила", „За чест и слава", „Песен за Гарсия Лорка", „Октомврийски стихове", „Песен за мен" — това са сполуките. Изреждам тези няколко заглавия, а в мен се надигат възражения. Веднага искам да направя уговорки. А в други стихотворения личи такава неопитност! Слаба е още властта на младия поет над словото! Някои места в книгата му са просто една непохватна проза. Истинско оригиналното току се преплита с капризните му опити да върви с краката нагоре.

Това е така и то дразни. И оня, който не се вгледа проникновено в облика на лирическия герой на поета, който не се вслуша внимателно в гласа му, толкова често заглушаван от излишни шумове, така и ще си остане с раздразнението. Книжката на Любомир Левчев има по-сложна характеристика, отколкото може да се стори на пръв поглед. Недостатъци има много, но онова, което е хубаво в стиховете му, то е особено хубаво, симптоматично хубаво, ако мога така да се изразя — перспективно хубаво.

Втората стихосбирка — „Завинаги" още по-категорично утвърди впечатлението за един оригинален, интересен глас в младата ни поезия. Утвърди впечатлението и за някои, ставащи вече органически слабости в творчеството на Левчев.

Да започнем отначало. Четем програмното стихотворение „Звездите са мои". Нашият слух е така непривикнал към тези дързости. Какво настоятелно увещаване, че звездите били негови! Неволно ни се иска да усмирим неудържимия поетически космонавт. По-скромно, млади човече! Не може ли по-тихо? В нашата поезия не е много обичайно това разпа-

лено гръмогласие и буйно ръкомахане! Но някакво вътрешно чувство ни възпира да отсечем — позьор, имитатор на чужди интонации!

Следва едно малко стихотворение — „Сила“. Там четем такива редове:

Дайте ми,
дайте ми силата,
гдето я сее сърцето,
гдето я жънат със сабя мъжете
и я измерва
бесилото!

Трябва да си глух и безчувствен, за да не доловиш искрената, страстна интонация. Готов си да го приветствуваш като поет, но няколко следващи стихотворения изведнъж те обезсърчават. Чувал съм да хвалят „Балада за най-силния“ и никога не съм могъл да се съглася. Нима може балада да се пише така спънато. Нима може драмата на Левски, светлият прилив на сили в душата му, да се изразяват така: „Стресна се дякона. . .“. Другото стихотворение — „Геолог“ — е слабо, измислено. „Приказка за ватмана“, с тая тезисно скроена психология на бай Райко, е ученическо стихотворение. „Дайляпма“ отново малко ни обнадеждава, но след това — пак разочарование: „Любовна песничка“, „Малка войнишка поема“, „Песен за теб“. . .

В „За чест и слава“ зазвучава отново онзи искрен, страстен глас, който бяхме доловили в „Сила“. Младият поет чувствува да блика в жилите му кръвта на оня далечен прадядо, който с юмрук убил турчина, дръзнал да се жени за неговата изгора.

Че когато ми дойде до гуша
от сплетни
и от клюки проклети,
аз не мога да бъда послушен,
аз не мога да слушам съвети.
Аз затварям тогава с юмрука си
на подлеца
бъбривата морда.
И раздавам корави поуки —
колко струва
човешката гордост!
Че което съм любил и любя,
аз на никого,
дядо,
не давам.
По-добре таз глава да загубя,
но да бъде за чест
и за слава!

Хубава е тази поезия на лудите, непреклонни глави! Тя върви по линията на най-скъпоценната традиция в нашата поезия — ботевската. Дано това е белег на таланта на младия поет, а не случайно избухване на набрана млада енергия! „Песен за Гарсия Лорка“ разрешава окончателно нашите колебания. Пред нас е поет. Последната строфа е едно малко чудо в младата ни поезия. Трепнало е сърцето на поета от истинско силно чувство, волно се е разиграло въображението му. Само няколко реда, а в тях такъв обаятелен, героичен образ и мелодия, която звучи като красив, мажорен акорд на испанска китара.

След това, до края на книгата, освен „Октомврийски песни“ и „Песен за мен“ няма нищо, което да ни зарадва, но ние вече знаем, че имаме работа с поет и то интересен, своеобразен поет.

В какво е своеобразието му?

Втората книга стихове, „Завинаги“, помага да се отговори по-пълно на този въпрос. „Романтична балада“, „Кремиковско начало“, „Предистория“, „Недейте обвинява нашто слънце“, „Мойто желязно легло“, „Лирична вечер“, „Шпрее импресия“ не оставят никакво съмнение, че в лириката ни е влязъл поет със свой облик, със свой глас, рязко отличаващ го от млади и стари. Аз не говоря сега за онова „особено“ в гласа на Левчев, което всъщност е поза, гримасничене, перчене, което — кой знае — той може би много цени у себе си като нещо „оригинално“ и „новаторско“. За това „особено“ — след малко.

*

От позицията на най-хубавото, което е създал досега Любомир Левчев, аз се връщам пак към програмното му стихотворение от първата книга — „Звездите са мои“. Не, тук няма преднамерено дръзка поза, няма псевдогероична шумотевица, както може да се стори на пръв поглед. Тук има една смела и красива мечта-символ. Тук има една трагична полемика, която крие в себе си важен, обобщаващ смисъл. Как не можахме да доловим горчивите ноти в този глас? Как не можахме да почувствуваме смисъла и патоса на това страстно увещание: „О как да ви докажа, че са мои! Да имахте уши да чуете как всичко ми говори: и живите, и мъртвите, и камъните даже!. . . Звездите също имат свой език и те ми казват: „Ний сме твои!“. . . Как не можахме да разберем трагизма на това: „. . . Не ми повярваха. . .“ Горещата, почти отчаяна молба: „О, не завързвайте крилата на сърцето“. Този спор е показателен. Той се води от името на едно поколение. Това е лирически герой, на когото е скучно да се носи по обикновеното течение на живота. Той е от „лудите глави“, от „безумните мечтатели“. Той е от онези, които предпочитат утопиите

пред спокойното съществуване под сянката на установените веднъж завинаги факти. Това стихотворение е един драматичен спор със скептиците, с „трезвите“, с „разумните“. Но техният фронт за съжаление никак не е слаб. Оттук — тагичните ноти в копнежа на този мечтател по звездите. Оттук — нуждата от кураж, от опора в тежката борба с тези, които завързват крилата на сърцето. „Сърце, сърце не се отчайвай ти на разума от хладните насмешки!“ — утешава героят сам себе си. „Дайте ми, дайте ми силата, дето я сее сърцето, гдето я жънат със саби мъжете и я измерва бесилото“ („Сила“). Или: „Ех, дядо, прадядо далечен. . . Дай ми твоята дързост и сила!“ („За чест и слава“).

Конфликтът е сериозен, той може да бъде и трагичен, но в него имат историческо предимство „дръзките мечтатели“, „лудите глави“. Някога от тяхно име в неимоверно по-тежки условия Вапцаров заявяваше — „С главите си ще счупим ледовете“. Днес един негов приемник, една „луда глава“ в поезията заявява: „Щом класата ме води на атака, да бъдат дръзки моите мечти, по-дръзки от мечтите на Спартака“. А в „За чест и слава“ — още по-убедително: „Че което съм любил и любя, аз на никого, дядо, не давам. По-добре таз глава да загубя, но да бъде за чест и за слава!“

И все пак диалектиката на живота е такава, че истинският новатор трябва да си пробива път с бой срещу преградите, които му поставят традицията, рутината, консерватизмът, вършещи понякога своята работа под егидата на „реализма“ и „трезвия разум“. Като се погледа човек сред младите поети, не може да забележи голям брой доброволци за завладяване на звездите. Малко са „лудите глави“. Някои нареждат най-близо до Левчев — Вл. Башев. Да, и той е съвременен. Но аз чувствувам как един нежен, тих глас се насилва, за да звучи мъжествено. И ние се радваме, когато той, уморен от непрекъснатото ораторско напрежение, каже със собствения си глас задушевни стихотворения като „Пред вагона“ и „Среща“.

*

Естествено е, когато Вапцаров бъде наречен поет-работник. С известни уговорки това определение приляга и на Пеньо Пенев. За Любомир Левчев, един поет, тематично така тясно свързан със социалистическото строителство, това не подхожда да се каже. Неговият строй на мисли, вкусовете му са строй на мисли и вкусове на модерен човек. Той обича „зеленооката на Моделиани“. Възхищава се от „часовниците на Дали“. Води страстни спорове за електрониката. Независимо от буйствата му в поезията, у него се чувствува някаква интелигентска деликатност и изтънченост. Това не е упрек. Неговата естетическа позиция, така както се разкрива тя в най-силните му работи, е искрена и честна. Добре прави той, че не маже лицето и ръцете си със сажди, че не говори простовато и завалено, за да изглежда като „народа прост“. Левчев с цялото си сърце е с народа, с новото, с революционното. С цялото си сърце той иска да им служи, да им бъде верен. Характерни в това отношение са стихотворения като „Моето желязно легло“ и „Крадецът на огън“. Немият, символичен диалог между народа („някакъв селянин с бели и чорлави кичури“) и белоръкия поет е великолепен. Народът:

„Слушай, другарче!
Вижда се,
идваш за пръв път,
и то отдалече.
Идваш при хора.
А още от първата вечер
скриваш под свойта възглавница нещо
от тях.
Казвай!. . .
Защо си дошъл?. . .
От какво те е страх?. . .“

Пита народът — умният, прозорливият народ, когото теглата и тежкият исторически опит са научили да гледа с много резерви към ония, които „слизат“ при него, за да му служат.

А лирическият герой е прелестен с чистата си комсомолска откровеност, с безкрайната си преданост, с момчешкия си смут пред големия народ.

„Ето бележника.
Всичко във него е писано:
„Аз съм на слънцето двойник
и пролет ви нося!
Моя е новата песен
и новата мисъл!. . .“
Следват чертежи за парниците на памука.
„Четири хиляди декара взимат младежите. . .“
Ето бележника.
Всички тайни са тука.
Цифри
и рими.
Стопански отчети
и нежност.

А ето неговата трогателна младежка клетва пред селянина с белите и чорлави кичури, който го гледа изпитателно:

Моят живот не наричайте смешно безумие.
Няма да видите клюмнало мойто чело!

И ако аз не изпълня най-дръзките думи,
бездна да стане
желязното мое легло!

Рядко своеобразен лирически герой в съвременната ни поезия! Неспокойствие, юношеска поривност, жадност и страстност в отношението към новия живот! Понякога този немирен, преливащ от енергия лирически герой не си премерва много-много думите и с увлечение занимава слушателите с осъзнатите и неосъзнати свои пориви, дори с момчешките си приумици. Вижте го — той сам има съзнание, че животът му отвън изглежда като едно „смешно безумие".

Стиховете на Левчев са заредени с много енергия и драматизъм. Той е краен и чисто по младежки категоричен. Той поставя въпросите винаги съдбоносно. Дори и тогава, когато самите въпроси не са съдбоносни. Затова и ритъмът на стиха му е отривист и задъхан. Интонацията — разговорна, а разговорът се води така, сякаш от него зависи съдбата на света. Тук ученето от Вапцаров е съвсем закономерно. „Във нощ настръхнала, смутена от кръв, от огън и сирени" („Октомврийски стихове"). Това не е ли Вапцаровска интонация? Или: „Картината съвсем не е красива. — Едно поле. Една кафява угар. Над нея слънце — ниско и мъгливо. И нищо друго." („Кремиковско начало"). Тези „навъсени и къси" стихове не ви ли напомнят „Завод" на Вапцаров: („Завод. Над него облаци от дим. Народът-прост, живота — тежък, скучен. Живот без маска и без грим — озъбено свирепо куче").

Левчев е съвременен поет не само с тематиката си, дори, бих казал, най-малко с тематиката на стихотворенията си. Той е съвременен с усещането, с възприемането на живота, с реакциите си на живота. Той има естествен афинитет към ония сфери на нашата действителност, където бие пулсът на новото. В неговите стихове никъде няма да намерите нотки на жалост за отиващата си идилия и страх, че обектите за „истински" поетически съзерцания изчезват. На него, градското момче, не му е жал за отиващата си поезия на тихите упойващи кътчета от родината, за провинциалните идилии, за селската тишина. Него не го гнетят гигантските кулокранове, багери и агрегати. Той не търси тихи местица, за да се скрие от оглушителния грохот на строителството, от шумната глъчка на строителите. Не му е необходима и историята като източник за поезия, освен героичното минало, доколкото то представлява някаква поетическа асоциация на днешните му художнически интереси. Това е съвременен поет.

Вземете стихотворението „Предистория". Старата идилия е разбита. Кротката тишина на българската лятна вечер е разтревожена от едно ултрасъвременно събитие — по небето като светулка преминава „руската луна". „Овчарите зарязват свойте гюмове. Със пръсти сочат тръпния й път. И цъкат със език. И нямат думи. . . И после пак започват да доят".

Новото се е втурнало, за да измени стария пейзаж, старата идилична атмосфера, за да предизвика нови мисли и преживявания, за да разшири мащабът на мисленето и чувствуването. Дори на овчарите, които в нашата литература са били винаги синоним на старината, патриархалността, идиличността. И всичко това е все още на фона на „зелената вечер", на „кротката тишина", където свирят щурци и пее „сенокосен вятър". Но ние чувствуваме с цялото си същество как тази наша родна тишина е разтревожена. В нея напира новият живот. С верен усет младият поет е доловил вълнуващата поезия на нашата социалистическа и комунистическа строителна предистория, знамения на която са руската ракета-спътник и нашият индустриален гигант „Кремиковци".

Левчев има едно стихотворение — „Лирична вечер". Досега знаехме, че лирична вечер — това значи среща с любимата, съзерцание на луната и звездите, развълнуван размисъл сред вечерната природа. Ето я новата лирична вечер на Левчев:

Землемери!
Землемери!. . .
Скитници сте вие
като мен.

Ето че отново ни намери
посред къра
залезът студен.
И отново над блатата стари
дунавския вятър се надига. . .

— Сядайте на завет покрай дигата!
Имам сухи пловдивски цигари.

Неудържима, страстна, тревожна радост от новия живот — ето каква сила владее нашия лирически герой.

Не само лириката, а и най-смелата романтика Левчев търси в новия живот, в трудовото всекидневие. Романтичното виждане и чувствуване на света е отличителна особеност на таланта на младия поет. Но интересното и важното в случая не е в това, че той пише романтични стихотворения, а в това, че тези стихотворения са от рода на „Недейте обвинява нашто слънце" и „Романтична балада" —

политически, публицистични стихотворения. Ето, това е новото.

Левчев е от онези млади, които заедно с няколко души талантливи и млади по дух поети от старото поколение идват да обновят политическата, публицистичната поезия. Или по-право — той е от онези нови поети, които идват да заличат границата между интимна и гражданска лирика.

На поета е додеяло да слуша пиянските брътвежи на разни ресторантски философи, които, слепи за всично наоколо, повтарят: „Светът е стар и скучен мрак, човекът е една еснафска строфа“ Младият поет, на когото е така скъпо и родно строителството, познава новите хора у нас. Той е бил сред тях, по трудните обекти на нашите социалистически строежи.

Тогава аз си спомням за другарите —
зидари,
инженери,
крановици,
които уморено спят на нарите,
под огнената пещ на ТЕЦ „Марица“,
Те тръпнат.
Те бълнуват и се мятат,
че в тази тъмна, стара равнина,
срещу дъжда
и хапещия вятър
строят
завод за светлина. . .

И сякаш оксижена на мечите
по бронзовите им лица снове.

Те губят на бащите си
чертите.
Приличат те
на свойте синове!. . .

Ето, тази е скъпоценната сплав на реализма на суровото всекидневие със смелата социалистическа романтика, която неотдавна съществуваше само като препоръка в статиите на критиците! Тя навлиза вече в поезията ни. В това е една от отличителните черти на новаторството на поети като Любомир Левчев.

Или стихотворението „Романтична балада“. То съдържа някои от най-характерните особености на таланта на младия поет, до които той засега рядко се домогва: драматизъм, страстна поривност, смела асоциативна фантазия, тревожно, неспокойно лирическо чувство. Като жадуващите за любов негови герои , ние сме пленени от поезията на тази странна вечер — красива като химн на младия живот и всепобеждаващата любов, и все пак тъжна, защото цялата тази красота е показана на фона на следвоенната разруха. И когато поетът смело извежда на сцената своите паднали някога в боя тръбачи, които „огромни и разкрачени“ засвирват не за атака и за смърт, а за веселие, когато от възраждащата песен на техните тръби се рони прашецът на цъфналите череши и сякаш се долавят нейните думи: „вий, хора, трябва да живеете по-мъдро, по-красиво, по-човешки!“ — ние сме вече напълно овладяни от богатия романтичен патос на стихотворението. Ние безрезервно приемаме условния, нереалния свят на поета, защото сме му повярвали. „Романтична балада“ е една от хубавите победи на Левчев и на младата ни поезия. А най-хубавото е това смело, органично въвеждане на фантастиката, романтиката, баладичността като оръжия в арсенала на най-актуалната политическа поезия.

*

Не е трудно да се разбере защо слабите поети пишат слаби стихотворения. Но когато талантливи поети пишат слаби стихотворения — това е вече загадка. Особено, когато не става въпрос за обикновено нехайство. У Левчев се редят силни, внушителни със слаби, умозрителни, дори дразнещи стихотворения. Как става това? Трудно е да се даде един единствен отговор. Все пак добре е да се излезе от сполуките му, за да се обяснят несполуките.

Любомир Левчев е емоционален поет и то силно емоционален. За него, ако ще е любов, то да е такава, от която „се пукат устните“ („Аз съм с три сърца и тройно любя! Лесно аз не ще се наживея!“). И обещанията му са такива — разпалени, съдбоносно-тържествени клетви („Ако аз не изпълня най-дръзките думи, бездна да стане желязното мое легло!“). За неговите мечти, както вече знаем, земните мащаби и периметри са малки — те гонят звездите. Оттук — острóтата, страстта, драматизмът на поетичния му израз, стигащ на места до драстичност. Оттук — багрите на поезията му — не особено разнообразни, но ярки и контрастни. С такъв стил навлиза в поезията ни Левчев и това е хубаво. Хубаво е, защото в младата ни поезия засега силният обществен патос, бурните страсти, смелите романтични обобщения са рядко явление. И жалко, защото този тип поезия е най-съответствуваща на стила, на темповете, на ритъма на нашия живот.

Но у Левчев има страстни и лъжестрастни, дръзки и лъжедръзки стихотворения. Ние сме готови да се възпламеняваме с неговия поетически пламък, да живеем със стихията на буйните му преживявания до един предел — до момента, в който сме почувствували, че неговото собствено

„аз“, претенциозно и натрапчиво, е обсебило целия простор на поетическите му виждания и преживявания. В лириката „аз“ може да звучи като йерихонска тръба и пак да не дразни никого. То е тогава, когато това „аз“ крие в себе си едно широко обобщение, когато съдържа в себе си душевните богатства, вълненията, поривите на множество „аз“, когато е богато на социален подтекст. Тогава поетът може с пълен глас да твърди, че „звездите са негови“, че е „на слънцето двойник“, че е негова „новата песен и новата мисъл“. Ние му вярваме и се радваме, защото сме почувствували в този глас наши съкровени преживявания.

Но Левчев пише понякога стихотворения, в които само думите са силни и дръзки. Зад думите няма, така да се каже, съответно емоционално покритие. Аз например оставам хладен пред разпалено изразената му обич към „свободния стих“ („Дитирамби на свободния стих“). При това аз обичам свободния стих, знам какво чудно оръжие е той. Причината е изстъпилата се на най-преден план фигура на младия поет в преднамерено „новаторска“ поза, натрапчивото му и суетно желание да се показва интересен чрез изказване на куп естетически „дързости“. „Обичам те, свободен стих, защото „ти си член на мойта партия“. Или: „Обичам те, свободен стих, защото си различен“. Оказва се по-нататък, че свободният стих „винаги“ е съществувал в „сонетите, в стансите, в терцините“. Рядък пример за това как стихът престава да бъде дори умен, дори логичен, когато е израз на едно оголено, своеволно, капризно „аз“.

Не само хладни, но и в недоумение стоим пред стихотворението „Завинаги“. О, как искал да го вземат на ракетата! Убеждавал ги, че ще има нужда и от него, че звездите „си остават негови“. Но „безпогрешният електронен лекар“ категорично отрязал „не!“ Получил отказ, лирическият герой тутакси пада на колянo, слага ръка на сърцето (аз така си го представям) и казва следната разпалена любовна тирада към Земята, която преди малко щеше да напусне:

О, Земя!
Завинаги при тебе
аз оставам като канарите,
като преспите от зърнесто сребро,
като водопадите,
като чинарите,
като вятъра дъхтящ на коледро. . . и т. н.

Каква милост, знаете! На Земята не остава нищо друго, освен да е благодарна, че нашият лирически герой е пушил усилено цигари, та е получил аритмии на сърцето, което го е направило негоден за космическо отлитане. За забелязване е, че тази хипертрофия на поетическото „аз“ е придружена винаги от смислова несъстоятелност. Това е стихотворение без смислово-емоционален център. Уж драматично, а в него няма драма. Уж изпълнено със силни чувства, пък чувствата нямат посока, нямат дори смисъл.

Свикнал веднъж да се пъчи и да гръмогласничи, лирическият герой започва да не се интересува от обектите на своите излияния. Пише писмо до мъничкия си син („Писмо). Колко неуместни са тук лъжекласически кънтящите декламации! („Под небесата на умората аз бързам да ти отговоря“). Ораторско-патетичните подвиквания: „О, бъдеще на мойта кръв!“. Театрално-риторични възгласи: „За тебе като разбунтуван вятър прегазвам стръмнините на атака“.

Патос без температура! След като си се начел на такива стихотворения, най-после усещаш как този поетически „разбунтуван вятър“ е надул главата ти. За лишен път сме разбрали — самолюбуването и себепоказването не е онази чудодейна искра, от която лумва пламъкът на голямата поезия. Още веднъж сме се убедили, че раздутото поетическо „аз“ има свойството да изсмуква, да пресушава самите извори на лиризма.

Такива са лъжестрастните, а има едни направо безстрастни стихотворения. Едни от тях са плод на съмнителни и недълбоки асоциации („Appassionato “). Левчев може да бъде абсолютно уверен, че такива „дълбоки“ стихотворения като „Appassionato“ могат да бъдат написани от десетки кандидат-поети, а „Недейте обвинява нашето слънце“ и „Романтична балада“ — само от него. Други стихотворения държат раждането си на някакво „интересно“ хрумване, на което поетът придава значение на художническо откритие. Като казвам „хрумване“, аз нямам предвид някаква цялостна художествена идея. Става дума за „интересен“, „колоритен“, „необичаен“ образ, за някаква умозрителна „поанта“, която изкушава да се конструира цяло едно стихотворение. Казвам конструира, защото „творческият“ процес в такива случаи е такъв — конструиране, сглобяване. Измисля се цяло едно стихотворение, за да се оправдае „интересната“ находка. Пример за това са стихотворения като „Малък отговор“ „Песен за гръмоотводите“, „Комунист“ и др.

На подобни хрумвания ми се иска да противопоставя малкото стихотворение „Шпрее импресия“. Ето това е истинска, пълноценна поетическа асоциация. Средствата са силни, но не се натрапват на въображението ни като самоцел, като

„интересни“ находки на поета. Конкретният повод е родил една богата, силна, вълнуваща поетическа идея, която е подчинила на себе си всичко. Саможивата, мрачна, непроницаема река е станала образ-символ, който е обединил нерадостните впечатления и тъжните размисли на поета. Така както — „бедните монмартърски лози“ дават израз на парижките впечатления във великолепното стихотворение на Веселин Ханчев.

Много от посочените слабости са резултат от лутанията на един неспокоен творец. Хубаво е, когато един млад поет смело търси свои теми, свой стил, свой израз. Но Любомир Левчев би трябвало да включи по-активно в търсенията си онази извънредно важна мярка, която поставя в хармония собственото художническо „аз“ с богатствата и величието на живота — първоизточникът на всяко творческо вдъхновение. И винаги, както в най-хубавото написано досега, страстно, пламенно, предано, с всичките си сетива обърнат към нравствените проблеми, с които живее съвременният човек.

ПЕНЧО ДАНЧЕВ

☆

СЪДЪРЖАНИЕ

НА V ГОДИШНИНА НА СП. „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“—1961

УВОДНИ СТАТИИ

* * * — Историческата мисия на писателя комунист, I, 3.
* * * — За тържеството на комунизма, на човешкото щастие и красота, V, 3.

СТАТИИ

Авджиев, Желю — Народнически илюзии и художествена правда, III, 54
Ангелов, Валентин — За същността на жанра, V, 49.
Бояджиева, Иванка — За конфликта и композицията в пиесите на Камен Зидаров и Орлин Василев, I, 54.
Генов, Кръстьо — Въпросът за художествения метод на Димитър Полянов, I, 29.
Георгиев, Емил — Сравнително литературознание, II, 58.
Георгиев, Любен — Смирненски като фейлетонист, V, 68.
Горанов, Кръстьо — За някои аспекти на художествения образ, VI, 55.
Гочев, Гочо — Да уважаваме трайните принципи на драматическото действие III, 10.
Дудевски, Христо — За някои образи на комуниста в съвременния ни роман, VI, 3.
Зарев, Пантелей — Пенчо Славейков, II, 3; Ботевият поетичен стил, V, 16.
Колевски, Васил — Из историята на работническия литературен фронт в България VI, 30.
Конев, Илия — Петко Р. Славейков и сръбската литература, III, 78.
Ликова, Розалия — Емануил Попдимитров, VI, 88.
Можейко, Едвард — „Приключенията на Гороломов“ като сатиричен роман, IV, 43.
Натев, Атанас — Фабулна и „безфабулна“ драматургия, I, 6.
Павлов, Тодор — 700-годишнина на Боянските стенописи, III, 3.
Паси, Исак — Прекрасното в природата, II, 32.
Петров, Емил — Поезията в настъпление, IV, 3.
Пондев, Петър — До извора на мъдростта и живата реч на народа, III, 33.
Смоховска-Петрова, Ванда — Някои явления в съвременната полска проза, IV, 27.
Стоянов, Цветан — Някои явления в най-новия английски роман, I, 72.

По основните въпроси на марксистко-ленинската естетика

Павлов, Тодор — Схоластика и емпиризъм. Теория на отражението и теория на йероглифите, V, 93.

По въпросите на реализма в българската литература

Баева, Соня — За характера и развитието на реализма в българската литература през Възраждането, IV, 89.
Унджиева, Цвета — Особености на реализма във възрожденската ни белетристика, V, 129.

150 години от рождението на В. Г. Белински

Димов, Георги — В. Г. Белински и някои въпроси на българската литературна критика през Възраждането, IV, 61.

100 години от рождението на Т. Г. Шевченко

Рилски, Максим — Поетическият мироглед на Шевченко, II, 72.

100 години от смъртта на братя Миладинови

Генов, Кръстьо — Фолклорното дело на братя Миладинови в развитието на българската литература, VI, 99.
Конев, Илия — Константин Миладинов и хърватският епископ Щросмайер, V, 117.
Леков, Дочо — Сборникът на Миладинови и неговата оценка в българския възрожденски периодичен печат, V, 105.

Международни научни срещи

Георгиев, Емил — Международна конференция по въпросите на поетиката, I, 82.

Из чуждестранните литератури

Славов, Атанас — За „аутсайдъра“ в американската литература, II, 80.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ

Богданов, Иван — Български аноними, IV, 106.
Валтер, Хилмар — Към характеристиката на Иван Богоров, III, 93.
Воробьов, Л. В. — Особености на Каравеловите естетически възгледи, VI, 114.

Разказва главният редактор на сп. „Вопросы литературы“

Озеров, Виталий — Списание „Вопросы литературы“ през 1961 година, II, 97.

ПРЕГЛЕД

Ангелов, Боню Ст. — Из историята на литературните връзки между руси и южни славяни, V, 163.
Георгиев, Любен — Романът на Яворов, I, 100; Безсмъртна песен, VI, 125.
Д., Хр. — Списание „Вопросы литературы“ №1, 1961, I, 110.
Данчев, Пенчо — Поезия на пресътворения свят, IV, 123; Поет, за когото се спори, VI, 133.
Делчев, Борис — Литературен труженик, IV, 115.
Йорданов, Христо — „Срещи и разговори с Никола Вапцаров“, V, 141.
Йотов, Марин — За психологията на литературното творчество, III, 100.
Петров, Здравко — Поети от едно поколение, I, 91.
Попиванов, Димитър — Любовта и омразата на критика, II, 100.
Славов, Атанас — Още за ритмичната структура на българския стих, V, 150.
Цветков, Иван — Литературна наука и съвременност, II, 103.
* * * — Проблематика и тематика на V международен славистичен конгрес, I, 105.
* * * — Бележки на редакцията, I, 112.

Хроника

* * * — „Разцветът на българската литература през IX—X век“, III, 107.
* * * — „Проблеми на детската литература“, III, 108.
* * * — Научен труд за Бранислав Нушич, III, 110.
* * * — „Два образа на майки-революционерки“, III, 111.
* * * — Обсъждане на труда „Някои проблеми на хумора и сатирата в съветското литературознание“, IV, 131.

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ
Редактор-секретар — Христо Йорданов