ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

4

ГОДИНА ШЕСТА 1962 ЮЛИ—АВГУСТ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

год. VI

кн. 4

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1962

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

Виталий Озеров — На нов етап 3
Боян Ничев — Емилиян Станев 19
Желю Авджиев — Художник на народния бит (Тодор Г. Влайков) 45
Васил Попов — Федерико Гарсия Лорка 68

80 години от рождението на Боян Пенев

* * * — Из кореспонденцията на Боян Пенев до Дора Габе 80

Разговори за литературната критика в Полша

Ванда Смоховска—Петрова — Ватман или най-нервният пътник? 95

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Христо Недялков — Едно непубликувано писмо на Лора Каравелова 99
Иван Мартинов — В лапите на дракона 101

*

Жана Молхова — Под маската на научност 108

ПРЕГЛЕД

Пантелей Зарев — „Мъртво вълнение“ 114
Любомир Георгиев — За старото в един нов учебник 121
Иван Ковачев — За същността на естетическите категории 127

Отзиви, реплики, коментари . . .

И. Б. — Шегата на цифрите 135
Гр. Марков — Да пестим площта на списанията 136
Л. Г. — За по-голяма обективност на научната информация 137

Хроника

С. Баева — Подготовка на събраните съчинения на П. Р. Славейков 138
Ели Велинова — Ръкописният отдел при Института за литература 139

СОДЕРЖАНИЕ

Виталий Озеров — На новом этапе 3
Боян Ничев — Эмилиян Станев 19
Желю Авджиев — Художник народного быта (Тодор Г. Влайков) 45
Васил Попов —Федерико Гарсиа Лорка 68

80 лет со дня рождения Бояна Пенева

* * * — Из писем Бояна Пенева к Доре Габе 80

Разговоры о литературной критике в Польше

Ванда Смоховска—Петрова — Водитель или самый нервный пассажир? 95

МАТЕРИАЛИ, ДОКУМЕНТЫ И ВОСПОМИНАНИЯ

Христо Недялков — Неопубликованное письмо Лоры Каравеловой 99
Иван Мартинов — В когтях дракона 101

*

Жанна Молхова — Под маской научности 108

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Пантелей Зарев — „Мертвое волнение“ 114
Любомир Георгиев — Старое в новом учебнике 121
Иван Ковачев — О сущности эстетических категорий 127

Отзиви, реплики комментарии . . .

И. Б. — Шутка с цифрами 135
Гр. Марков — Нужно экономить площадь журналов 136
Л. Г. — Больше обективности в научной информации 137

Хроника

С. Баева — Подготовка Собрания сочинений П. Р. Славейкова 138
Ели Велинова — Рукописный отдел Института литературы 139

SOMMAIRE

Vitaly Oserov — A une nouvelle étape 3
Boyan Nitchev — Emilian Stanev 19
Géliou Avdjiev — Un peintre de la vie populaire (Todor G. Vlaïkov) 45
Vassil Popov — Federico Garcia Lorca 68

80 ans de la naissance de Boyan Pénev

* * * — A travers la correspondance de Boyan Pénev à Dora Gabé 80

Colloque sur la critique littéraire en Pologne

Wanda Smochowska—Petrova — Watman ou le voyageur le plus nerveux? 95

MATÉRIAUX, DOCUMENTS ET MÉMOIRES

Christo Nédialkov — Une lettre inédite de Lora Karavélova 99
Ivan Martinov — Dans les griffes du dragon 101

*

Jeanne Molkhova — Sous le masque de la science 108

REVUE

Pantéléï Zarev — „La Houle“, roman d'Ivaïlo Petrov 114
Lioubomir Ghéorghiev — Du vieux dans un nouveau manuel scolaire 121
Ivan Kovatchev — De l' essence des catégories esthétiques 127

Echos, réponses, commentaires . . .

I. B. — La blague des chiffres 135
Gr. Markov — Economisons l' espace dans les périodiques 136
L. G. — Plus d'objectivité dans les informations scientifiques 137

Chroniques

S. Baëva — Travaux de préparation pour les Oeuvres completes de P. R. Slavéïkov 138
Ely Vélinova — La section de manuscrits près l'Institut de littérature 139

Поръчка № 1572 Формат 72/100/16 Дадена за печат на 10. VII. 1962
Тираж — 4000 Печатни коли — 8·75

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

ВИТАЛИЙ ОЗЕРОВ
главен редактор на сп. „Вопросы литературы“

НА НОВ ЕТАП*

1

Литературознанието и литературната критика в Съветския съюз се намират на нов етап от своето развитие, който минава под знака на историческите решения на XX и XXII конгреси на КПСС.

Сега са налице всички необходими условия за нов подем на литературната критика и наука. Те се определят изключително от благотворната атмосфера, която създаде в страната Комунистическата партия. Ликвидирането на култа към личността на Сталин, разгромът на антипартийната група предизвикаха бурно оживление в обществения и научния живот, в идеологическата работа. Програмата на КПСС, приета на XXII конгрес, вдъхнови съветските хора за нови творчески задачи, въоръжи ги за практическа борба за комунизъм, за комунистическа култура.

Известно е, че култът към личността на Сталин нанесе големи вреди на идеологическата работа. В изказването си пред XXII конгрес секретарят на ЦК на КПСС Л. Ф. Иличов каза: „В обстановката на култа към личността теорията и обществените науки не можеха да се развиват плодотворно. Въпросът стоеше така: ще върви ли занапред теорията в крак с живота и ще осветлява ли пътя на практиката или тя ще закостенее? На XX конгрес партията разреши този въпрос в полза на творческото развитие на марксизма-ленинизма“.

Тези думи могат да се отнесат изцяло и за литературата и изкуството и за литературната наука. На общото събрание на Отделението за литература и език при Академията на науките на СССР И. Анисимов изтъкна: „Литературоведите са напълно съгласни с тези думи, защото от собствен опит се убедиха колко трудно беше в началото на 50-те години да се подемат големи научни изследвания, неотложността на които властно се диктуваше от живота“ .

Наистина, през периода на култа към личността ролята на критиката и литературознанието се принизи.

Как можеше нормално да се развива теоретическата мисъл, след като Сталин подозрително се отнасяше към творческата самостоятелност, предпочиташе закостенелите формули, мъртвия шаблон в теорията. Догматизмът, повтарянето на едни и същи сталински цитати довеждаха до антиисторизъм в разглеждането на литературните явления и до погрешното им тълкуване. Разпространи се прословутата „теория“ на безконфликтността. Опростено-вулгаризаторски се разрешаваха и други проблеми, например проблемът за типичността.

* Статията е написана специално за сп. „Литературна мисъл“.

При твърде трудни условия работеха и историците на литературата, особено на съветския период. Те бяха длъжни механически да прилагат към литературния процес периодизацията на краткия курс на историята на партията, трябваше да премълчават творчеството на крупни писатели, които несправедливо се подлагаха на репресии през годините на култа към личността. В резултат на това, че Сталин наруши принципите на интернационализма, бяха обявени за реакционни и антинародни редица национални епоси. Превърнаха се в аксиоми някои погрешни оценки за писатели, изказани от Сталин.

В текущата критика обективната правдивост също често се подменяше от субективното мнение, от произвола. Въпреки истинската значимост на произведенията, по административен път се узаконяваха „достойнствата“ на едни и „порочността“ на други. На груба „обработка“ се подлагаха известни писатели, между тях М. Ауезов, М. Рилски, В. Сосюра. В печата се появяваха уклончиви, „заобикалящи“ рецензии, авторите на които се въздържаха да изкажат първи мнение за нова книга.

Съвсем ясно е, че дейците на литературата и на литературната наука, както и всички съветски хора посрещнаха с горещо одобрение партийните решения, ликвидиращи вредните последствия от култа към личността, възстановяващи и развиващи ленинските норми на нашия живот. Сега са налице най-благоприятни условия за задълбочена научна работа и съветските литературоведи работят с истински творчески плам. Разбира се, недостатъците в тяхната работа са все още немалко, не навсякъде са преодолени старите навици, но всеки ден донася нови и нови успехи.

Отказването на догматизма, стремежът творчески да се изучават жизнените и литературните закономерности, смело да се поставят нови въпроси и да се разрешават задълбочено, мащабно, в тясна връзка с нуждите на комунистическото строителство — ето какво е характерно за сегашния момент на нашата литературна наука.

В решителна борба с буржоазната идеология, с ревизионизма и догматизма, съветските литератори си поставят за цел творчески да развиват марксизма-ленинизма, да обобщават съвременния опит в развитието на социалистическия реализъм, от истински научни позиции да осмислят и класическото наследство, и движението към новото изкуство на комунистическото общество.

За да се включи активно литературната наука в строителството на комунистическата култура, Академията на науките на СССР съсредоточава усилията на изследователите в разрешаването на най важните и съществени проблеми. Разработен е обширен перспективен план, който предвижда изследвания по такива основни направления, като теорията и историята на социалистическия реализъм, развитието на съветската литература и нейната роля за комунистическото възпитание на народа, световната система на социализма и новите закономерности на развитието на световната литература, актуалните проблеми на класическото наследство и на народното поетическо творчество.

Разгръщането на такава работа изисква сериозни изменения в самата система на организация на литературната наука. Съобразно с това се преустройват научноизследователските институти. Нова, многообещаваща форма е създаденият при Академията на науките Научен съвет по комплексната проблема „Закономерности на развитието на световната литература в съвременната епоха“. Той включва най-големите литературоведи и писатели в страната и трябва да стане организационно-теорети-

чески център, който да обединява творческите усилия на всички литературоведчески институти.

Методът на дискусии, на колективно обсъждане актуалните въпроси на науката получи широко разпространение и това съответствува на демократическите принципи на нашия живот. Когато става дума за организацията на дискусии в Съветския съюз, трябва да подчертаем двете страни на въпроса. Първо, това, че те се провеждат на основата на свободната размяна на мнения, чужда на всякакво администриране. Второ, — че те съвсем не означават хаос на мнения, тъй като се предвижда щателна подготовка и целенасочено ръководене на дискусиите, грижа за резултатността от състоялото се обсъждане.

Безплодни са дискусиите, които се превръщат в безконечно разменяне на реплики според „принципа". „А ние просо посяхме — посяхме, а ние просото ще стъпчем, ще стъпчем". Като спомага за разкриването на различните позиции, правилно организираната дискусия трябва да покаже неправомерността или непълнотата на онези становища, които не отговарят на изискванията на съвременността, трябва да помогне на участниците да стигнат до верни изводи, да намерят ефективен път към нови изследвания. Разбира се, резултатите от дискусията не се състоят в приемане на общозадължителни резолюции. Научните резултати се постигат не със заповеди и с абстрактни призиви, а с метода на у б е ж д е н и е т о, на взаимния разговор, когато погрешно мислещите не се „отсичат", а се убеждават, привличат се на своя страна чрез резонни доводи, чрез логиката на мисълта.

Всичко това трябва да се спомене както поради обстоятелството, че практиката на дискусионните обсъждания стана у нас постоянна, така и поради това, че много теоретични въпроси на литературата и изкуството бяха поставяни на дискусии, организирани след XX конгрес на КПСС.

В рамките на настоящата статия бих искал да говоря предимно за проблемите на социалистическия реализъм, обсъждани в последно време и изградени на материал от съветската литература.

2

Пред очите ни активно се изживяват, макар че далеч още не са изживени две сериозни болести на литературознанието: от една страна, абстрактността и схоластиката в поставянето на редица теоретически проблеми, и от друга — описателството, фактографията на някои историко-литературни работи, лишени от обобщения. А марксизмът-ленинизмът учи да изследваме закономерностите на литературния процес, да разкриваме развитието на изкуството в сменящите се творчески методи, в сложността на движението към такива върхове на художественото мислене, като социалистическия реализъм.

Най-резултатните дискусии се отличаваха с това, че съчетаваха широтата, проблемността с конкретния анализ. Творческите обсъждания на такива проблеми, като реализмът в световната литература, взаимодействието между литературите, социалистическият реализъм на съвременния етап показаха как се задълбочава нашата литературна мисъл, обогатена от мъдрите указания на партията. Развенчавайки субективистичните възгледи и старите догми, участниците в дискусиите бяха заинтересовани преди всичко от това — да разгледат в теоретичен аспект реалните явления на живата литература и не само да анализират отделните факти,

епичността в съвременния роман, свързан с проблема за героя, с отношенията между човека и обществото, характерни за периода след XX конгрес, които по своему се отразяват в съдържанието и формата на съвременния роман.

Тези въпроси представляват значителен интерес. Изказвайки собствено мнение, бих подчертал необходимостта по-внимателно да се изучи не само различието между романа на социалистическия реализъм и романа на писателите-реалисти през XIX век, но и чертите, които се срещат в романа на наши дни в сравнение с произведенията на писателите социалистически реалисти, създадени преди няколко десетилетия.

Измененията в живота на човечеството, които настъпиха в революционната епоха, родиха нов роман, с нови отношения между човека и обществото. Обобщавайки това, което стана в действителността, ние казваме: движението на огромните човешки маси, движението на историята обхвана в своята орбита човешката съдба, въвлече човека в историческите събития и неговата съдба в художественото произведение започна да се решава в съответствие със съдбата на народа, с революцията.

Всичко това е съвършено вярно. И въпреки това можем ли да се ограничим с казаното? Нали трябва да се замислим над това как з а н а п р е д ще се изгражда социалистическият живот, как днешните взаимоотношения между народа и човека се разкриват в условията на новото общество, в по-нататъшното историческо, духовно и психологическо развитие на това общество?

И сега, естествено, човешката съдба, индивидуалната съдба е част от общонародната. Но в един доклад за съвременния роман четем, че тенденцията към социално-историческо обобщение се разбира като „нов способ за трактовка на индивидуалните съдби“.

С това няма защо да спорим. Но нима само „нов с п о с о б за трактовка“? Трябва да се вземе предвид и втори момент: сега човекът, станал органическа частица от новото общество, е вече не само един от участниците в общото движение; той е стопанин на света, стопанин на бъдещето, той остро чувствува своята лична активност и отговорност за света, взима в свои ръце съдбата на човечеството. Чувството за тази невиждано пораснала активност на новата, социалистическата личност съвсем не е обща декларация, то прониква в самото съдържание, намира израз в неговата форма.

Едва ли са нужни многобройни примери, които да илюстрират движението на формата на романа.

„Железният поток“ на А. Серафимович правдиво изобразява процеса на консолидацията на трудовите хора в монолитен революционен колектив. Но нима точно такова епическо изображение на съвременния колектив чакат сега читателите? Те искат да видят колектива в богатството на съставящите го многообразни, духовно богати, активно проявяващи се индивидуалности, искат всяка една от тях да бъде ярка и запомняща се.

Проблемът „народ-личност“ в днешните литературни произведения е изявен откъм нова за нас страна. Активността на личността, решаваща общонародни задачи и осмисляща тези задачи от гледна точка на народа при условие, че човек акумулира в себе си духовната енергия на народа— всичко това ни кара да се замислим над такива въпроси, като ролята на личното начало в епопеята, проблема за свързването на епическото, драматическото действие със задълбочен психологизъм и т. н.

Съотношението между епичното, лиричното и психологичното е предмет на оживени обсъждания в писателските среди. Има характерни разногласия. К. Симонов смята, че „в последно време по-бурно се развива романът „на събитието“, отколкото романът „на съдбата“. А естонският писател Р. Сирге поддържа автора, който предимно „се интересува от хората в по-тесен план, от техния вътрешен мир. . .“

Различна е и творческата практика на някои писатели. Има ориентация към многоплановия, семеен, битов роман (например В. Закруткин); има и бурна защита на жанра на кратката повест с рязко изразена лирическа тоналност и автомонолози (например А. Кузнецов, В. Аксьонов).

Що се отнася до втората форма, трябва да отбележим, че характерните за нея похвати на изображение широко се използуват и от романисти, следващи такъв творчески маниер, при който най-ярко се чувствува живият, непосредствен отклик на героя към това, което става в света, подчертано е яркото изразяване на личността. При това тя има и твърде уязвими страни: „приблизителното“ показване на събитията, на историческия „фон“, липсата на определено отношение към героя, разтварянето на авторската реч в езиковата стихия на героите. Всичко това често е свързано с недостатъчно ясна и войнствуваща позиция на автора, неспособен понякога да застане над своя герой, дори ако този герой е незрял човек.

Както виждаме, хиперболизирането на „лирическото“ начало е също така опасно, както и игнорирането му. Във всички случаи решава верният поглед за действителността, изобразяването ѝ в нейните главни и съществени черти.

Каквито и теоретически въпроси да поставят литературознанието и критиката, ние постоянно се убеждаваме в твърде тясната връзка на всеки от тях с мирогледните основи на изкуството, с проблема за партийността.

3

Проблемът за партийността получи задълбочено осветление в редица работи от последните години. И това е напълно понятно: партийните указания за литературата и изкуството дадоха твърде богат материал за теоретически заключения. Пък и самото понятие партийност се разви и обогати по новому в атмосферата, създадена от XX и XXII конгреси на КПСС.

Принципите, които провъзгласи В. И. Ленин в известната си статия „Партийна организация и партийна литература“, са проверени и потвърдени през повече от полувековната борба на партията. В условията на социализма те напълно проявиха своята жизненост, творческия си характер, разкриха се с нови страни и особености. И, разбира се, особено актуално е изучаването на тези нови черти на социалистическата литература и изкуство, които се явяват развитие и продължение в сегашните условия на великите ленински принципи. Публикуваните речи и изказвания на Н. С. Хрушчов внесоха огромен принос в разработката на тези въпроси. Те са реализация и продължение на ленинската политика в областта на литературата и изкуството.

В Съветския съюз са осъществени указанията на В. И. Ленин за необходимостта да се организира „обширно, разностранно, разнообразно литературно дело“ в тясна и неразривна връзка с работата на партията. Съветската литература стана част от общодържавното, общонародното

дело, дело на борба за комунизъм. Сбъдна се надеждата на великия основател на съветската държава да се създаде литература, която ще може „да се слее с движението на истински прогресивната и докрай революционна класа“ (статията „Партийна организация и партийна литература“). Дейността на съветските писатели е неразривно свързана с политиката на Комунистическата партия, съставляваща жизнената основа на съветския строй и изразяваща коренните интереси на трудовия народ.

Настъпателният ход на историята потвърди, разви и обогати ленинските принципи за народността и партийността на литературата и изкуството. Ако се замислим за това какво ново е внесъл днешният етап на общественото развитие в тълкуването на тези принципи, аз смятам, че трябва да засегнем два въпроса. Първо, въпросът за съотношението между партийност и народност, за органичната връзка на партийността с вътрешните потребности и закономерности на изкуството. Второ, това е въпросът за взаимообусловеността между жизнения материал и позицията на самия художник.

Струва си по-задълбочено да се замислим над ленинското положение за новата литература: тя трябва д а с е с л е е с прогресивните сили на обществото. Стъпка по стъпка вървяха художниците по тоя път, като открито изразяваха идеите на работническата класа и нейната партия, укрепваха се върху позициите на партийността, осъзнаваха своята дейност като част от общото дело на революционния пролетариат, а след това — на целия съветски народ. И сега ние можем да говорим за партийността като за висш израз на народността, за неотделимостта на народност и партийност. „Който иска да бъде с народа той винаги ще бъде с партията, който здраво стои на позициите на партията, той винаги ще бъде с народа“ (Н. С. Хрушчов).

Тази историческа закономерност, подчертана в редица партийни документи, е едновременно и естетическа закономерност на сегашния етап от литературното развитие.

Теоретическото осмисляне на принципа на партийността се базира в нашата естетика върху схващането за неразривната връзка на художника с живота на народа, с идеологията на комунизма. Идеите на партийността и народността станаха кръвни, родни, дълбоко лични за подавляващото болшинство съветски писатели — хора, които имат общи интереси с народа. Партийността при това изпъква като истинска свобода на творчеството, свобода на волеизявяването на човека, който пише, както каза М. Шолохов, не по указание отгоре, а по указание на собственото си сърце, което принадлежи на партията и народа. Това осигурява много голяма пълнота на творческото самоопределение и проява на художествения талант, който от нищо не е скован и обременен.

Н. С. Хрушчов неведнъж е отбелязвал, че правдивото осветление на живота от позициите на комунистическата партийност е душевна потребност на съветския писател, че никой не го принуждава към това, защото партийността на произведенията, желанието да принесе повече полза на своя народ — това е негова естествена потребност. В работата „Към нови успехи на литературата и изкуството“ тези положения получиха по-нататъшно развитие. Тук особено се подчертава съответствието между политическите стремежи на писателя и характера на художественото творчество. Като отбелязва, че същността на въпроса не е във формалната принадлежност на художника към партията, а в готовността да посвети себе си, своя талант на борбата за комунизъм, за делото на партията и

народа, Н. С. Хрушчов каза: „В политиката на партията, в нейната идеология съветските писатели, композитори, художници, дейци на киното и театъра намират неизчерпаем източник за творческо вдъхновение. Идеите на партията те възприемат като свои собствени идеи. С цялото си творчество, не по заповед, а по свое собствено убеждение те защищават марксистко-ленинските идеи, борят се за тяхното осъществяване. В това те виждат своето собствено призвание и от нищо неограничената проява на творческата свобода.“

Ленинският курс за развитие на социалистическата литература намира пряко продължение в думите на партийния документ, според който за високо творчество и всенародно признание е достоен този художник, който „идейно се е слял“ с партията.

Само когато дълбоко разкрие този твърде важен вътрешен стимул на творчеството, когато идеите на партията се превърнат в органична същност за него, писателят ще може да изясни художествените основи на социалистическия реализъм. В това отношение много предстои да се направи от нашата естетика при осмислянето на новите партийни документи.

Не по-малко съществено е да се разгледат в единство политическата и естетическата страни на принципа за партийността, обективното съдържание на творческия труд и субективното осветляване от писателя на отразявания материал. Не случайно в писателските обсъждания разговорът за майсторството обикновено прераства в разговор за взаимоотношението между жизнения материал, който подхранва творчеството, и самия художник, който обобщава този материал, активно изразява и отстоява в произведението своята обществена и естетическа позиция. В разрешаването на този въпрос не всички успяха да избегнат крайностите.

От една страна, все още не е преодоляно пасивното отношение към изобразяваните факти и оттук — сивите, описателни книги, които дават само външните белези на действителността. Авторите и защитниците на такива книги недооценяват активността на художника в подбора, групирането и осветляването на виденото, в изразяването на собственото му мнение за действителността. Такова недооценяване има в статията на Г. Поспелов „За задачите на теорията на литературата“ („Вестник Московского университета“). Авторът справедливо критикува рецидивите на теорията за „единния поток“. Обаче той не случайно поставя в кавички думите „творчески път“, „индивидуален стил“ — самият той твърде едностранчиво решава проблема и независимо от уговорката, по същество се отказва от изучаване на писателската индивидуалност, на нейната активна роля и творческо своеобразие. Това не е единственият случай, когато фактически се принизява ролята на писателската позиция. Едва ли е вярно например твърдението, че „сюжетът не е проводник на авторовата идея, а изразява обективното течение на живота“, което намираме и в третия том на сборника „Въпроси на кинодраматургията“. Методологически несъстоятелно е противопоставянето на авторовата позиция на „обективното течение на живота“, при това се игнорира характерът на художественото познание, предполагащо създаване на субективен образ на обективния свят. Въпросът за авторското отношение към темата и сюжета винаги е стоял остро, а в наши дни е особено актуален, защото съветските писатели започнаха още по-смело да изпълняват ролята си на разузнавачи на новото. Това намира израз и в избора на темата, и в по-

строяването на сюжета, в образните средства, с които е изразена авторовата позиция.

Не е нужно дълго да се доказва, че силата на въздействието на литературната творба зависи от яснотата на идейната и естетическа позиция на писателя. Не би било излишно наистина да направим тук едно уточнение: изразените в книгата, в нейните образи авторови мнения не са умозрителна схема, а промислена идейно-художествена концепция за действителността, явяваща се плод на партийното осмисляне на закономерностите в развитието на живота, на неговото художествено обобщение. От диалектическото съчетание в творчеството на богат жизнен материал и усвояваща го художническа индивидуалност възниква — при наличието на поетически талант — истинско произведение на изкуството.

Това забравят представителите на второто крайно мнение, които в разгара на полемиката си с фотографите на действителността понякога стигат до недооценяване на жизнения материал, класовите позиции на писателите и значението на съвременната тематика, която одухотворява творчеството.

Не винаги точно се разглежда въпросът за творческата индивидуалност на писателя, затова в някои работи се изпуска социално-класовата обусловеност на художественото произведение, неговата идеологическа насока. Вниманието към спецификата на таланта не трябва да закрива обективния анализ на литературния процес, остротата на борбата против формализма, теорията за „единния поток“.

Пръв дълг на художника е да изучава живота, да черпи от него богатството на своите идеи, но не всички се придържат в това. Ето защо у нас беше подложен на критика докладът на С. Антонов, в който много се говореше за илюстративен подход към жизнените факти, но въпросът за активността на изобразителните средства беше поставен така, че взаимозависимостта на авторовата позиция и отразявания от действителността материал оставаше съвършено неясна. Една неяснота породи друга. Вместо да посочат взаимовръзката между двете понятия започнаха да ги противопоставят. В печата докладът беше публикуван под странното заглавие „Изображение или борба“. „Литературная газета“ предварително даде на един от разделите на своя отчет за пленума заглавието „Не изображение, а борба“. Навярно авторът е имал предвид онова явление, което по-точно би могло да се изрази не с термина „изображение“, а „описателност“. Но той не беше се погрижил по-точно да покаже към кого отправя критиката си, което доведе до объркване.

Да се противопоставят отражението на живота и борбата на художника за свои идеи е съвършено неправилно, защото едното е тясно свързано с другото. Ленинската теория на отражението, както е известно, означава не огледално отражение на фактите, а активен творчески процес, включващ и обекта и субекта, и жизнения материал и отразяващия го художник, който върви от съзерцанието към живата практика. В партийните документи се говори и за първостепенното значение на жизнените явления и за осмислянето им от художника, за неговите идейно-творчески позиции. Изтъкването на органическата връзка на творчеството с идеите на партията изисква разбиране на взаимодействието между изобразявания материал и отразяващия субект, писателя, който утвърждава или отрича дадено явление.

Овладяването на майсторството — това е в края на краищата сложна и трудна работа за усвояване и осмисляне на действителността, която завършва с успех само при условие, че писателят художествено е разкрил и дълбоко разбрал типичните явления на действителността, схванал е логиката и перспективите на тяхното развитие. Значимостта на темата, реалността на жизнените конфликти, характерността на човешките типове, изразяващи определен момент на общественото развитие — всичко това в твърде висока степен обуславя съответните художествени средства и поетическите интонации на произведението. Иначе би трябвало да се съгласим с наивните роптания: защо еди кой си писател избра за герой такъв, а не друг тип, възраст, професия. Неправилно е да се оспорва правото на критиката да съди за правомерността на определен писателски замисъл, но в еднаква степен е неправилно да не се вземе този замисъл под внимание при оценката на произведението.

„Секретът“ на художественото усвояване на действителността е в това, че писателят-реалист схваща и отразява логиката в развитието на самите жизнени явления и типове. Той не е роб на материала, а го трансформира в творчеството си, като широко използува догадката, като пряко или в подтекста изразява отношението си към изобразеното.

Този въпрос едва ли може да се смята чисто теоретичен. Той е неделим от задачите за осмислянето закономерностите на живота, за идейното възпитание на художниците, които трябва да покажат и чрез средствата на изкуството, че отстояват новото, социалистическото и безпощадно се борят срещу старото, отмиращото. Успешното разработване на темите на съвременността изисква от писателите не да тъпчат на едно място, а да умножават усилията си за художественото откриване нови страни на действителността, на нови характери.

4

Съсредоточавайки специално вниманието върху съвременната тема, нашето литературознание сериозно е загрижено и за историко-литературните проблеми. Работи се в няколко направления: внимателно се изучава литературата на миналото с най-сложните ѝ явления; завършва изданието на очерците по история на литературите на народите на СССР през съветския период; пристъпва се към създаване на единна история на многонационалната съветска литература и на световната история на литературата. В рамките на една статия нямаме възможност да охарактеризираме работата във всички тези и други важни направления. Трябва само отново да подчертаем целеустремеността и широтата на проучването, стремежът на изследователите да осветлят излаганите факти посредством ясна, промислена концепция за литературния процес.

Грижата за концепцията на литературоведческите трудове е свързана с изискване за повишаване на теоретическото равнище. В тази светлина мина и обсъждането на тритомната „История на руската съветска литература“, издавана от ИМЛИ.

Не е нужно да излагам тук всички бележки по тоя труд, да привеждам положителните и критическите отзиви и често взаимно изключващите се оценки. По-интересно е да отбележа, че само тези раздели и глави издържаха високите научни изисквания, в които се вижда общата концепция на авторите. Там на читателя става по-ясен и ходът на литературния процес като цяло, и характерът на идейно-художествените търсения

на писателите, и значението на анализираните произведения в движението на литературата. И, обратно, слабостите и недостатъците на другите глави се обясняват преди всичко с техните методологически недостатъци.

Обобщавайки оценката за трите тома, списание „Вопросы литературы“ публикува редакционно заключение, в което се казва, че сега преди всичко се поставя въпрос за теоретическата задълбоченост при изучаването на главните закономерности в развитието на съветската литература. В посочения труд недостатъчно ярко и последователно се провежда единната историко-литературна концепция. За разлика от първия том, в който много глави и раздели потвърждават и развиват общ възглед за литературата през 20-те години, изразен в увода, монографичните глави на следващите томове са слабо свързани с предхождащите ги уводни статии. Прегледите са често описателни, не им достигат теоретически обобщения и изводи, отделните писатели се разглеждат тясно и изолирано, без изясняване на мястото им в общия литературен процес. Отсъствието на здраво промислена и ясно изразена концепция е особено явно в третия том, посветен на литературата от военните и следвоенните години.

Това заключение не поставя под съмнение големите достойнства на труда, който е значителна крачка напред в изучаването на съветската литература. Но нужни са още големи усилия, времето изисква да преминем на нова степен на работа, определена от Програмата на КПСС. Има още немалко сложни задачи, които предстои да се разрешат.

На страниците на нашето списание миналата година имаше дискусия за осветляването на съветската литература от 20-те години. Изказаха се такива известни специалисти, като А. Метченко, Л. Тимофеев, В. Иванов, които изложиха своите становища. След това редакцията свика съвещание, на което по същността на повдигнатите проблеми се изказаха, покрай авторите, още критици и литературоведи: В. Перцов, Б. Сучков, Б. Рюриков, Л. Лазарев, А. Дементиев, А. Макаров, А. Бушмин, В. Шчербина, Л. Новиченко. И отново стана дума не само за различното разбиране на едни или други литературни явления, оценки на писатели и писателски групи, но и за задълбоченото изучаване на основните закономерности в развитието на изкуството в условията на новото общество. Материалите на дискусията дават възможност да се разкаже как се осмислят сега някои от тези закономерности.

Наред с уточняването на редица оценки, дискусията убеди участниците в необходимостта по-дълбоко да изучават тези закономерности и преди всичко новата закономерност, възникнала в условията на пролетарската държава — съзнателният и целенасочен характер на литературното развитие, необходимостта от постоянното и зорко партийно ръководство на литературата. Само ако разбираме тази закономерност, можем да се ориентираме в сложната и пъстра картина на литературата от 20-те години. Не случайно някои другари, които нямат твърд критерий, видяха в този период само хаос, а други затваряха очите си за реалните противоречия в литературното движение на 20-те години и дори го идеализираха.

Изхождайки от конкретно-историческия подход към този период дискусията подчерта, че той не може да се представи само като борба на групи и групички. Извършваше се процес на създаване на нов творчески метод, на консолидация, на сплотяване на всички писателски сили върху основата на укрепващите връзки със социалистическата целина, с политиката на партията. Но това единство не дойде само по себе си, то се изграждаше в остра класова и идейно-естетическа борба, а се осъще-

ствии успешно благодарение на това, че бяха приведени в действие нови сили на литературното развитие — преди всичко партийното ръководство. Неправилно е, когато в някои работи процесът на консолидация се откъсва от извършващата се в този период класова, идейно-творческа борба. Не бива в никакъв случай зад общите думи за „единния път“ да се прикрива остротата на идеологическата борба. Отделен въпрос е, че тази борба трябва да се разкрие в специфични за литературата форми, в перспективата на изграждане единен творчески метод на социалистическия реализъм.

Дискусията ни накара да се замислим над необходимостта по-дълбоко и по-органично да разглеждаме проблемите на идейността и художествеността в техните взаимовръзки и взаимопроникване. Стана още по-очевидно, че е неправилно каквото и да било разделяне на тези понятия, че са неоснователни опитите едностранчиво да се анализират или идейната борба извън специфичните форми, в които тя се проявява в литературата, или художествените търсения, без да се вземе предвид идейно-естетическата борба, която лежи в тяхната основа.

Дискусията още веднъж обърна внимание и на необходимостта да се подхожда с извънредно голяма отговорност към проблема за многообразието на изкуството и към оценяването на различните литературни течения и направления. Първо, подчерта се, че отличителната черта на изкуството на социалистическия реализъм е многообразието на творческите решения, постигнати от писателите върху основата на идейното единство. Второ, отбеляза се, че е нужен ясен и трезв поглед за всяко литературно течение, група, разглеждането на тяхната дейност в историческа конкретност, в съотношение с процеса на политическата борба и развитието на реалистическите сили.

Принципът на комунистическата партийност, на строгия историзъм осигурява истинско научно осветление на най-сложните и противоречиви явления на литературата. Лошо беше, когато в миналото всички те се разглеждаха недиференцирано и когато това „разглеждане“ нерядко се свеждаше до ругателства по адрес на всяко друго литературно течение, освен социалистическия реализъм. Но в борбата с подобна антинаучна едностранчивост няма и не може да има реабилитация на различните „изми“, в това число и на модернистичните, декадентските течения. За съветския изследовател е задължително строго да разграничи прогресивното в изкуството от реакционното, да види кое в дадено течение е определящо и решително да поддържа всичко реалистическо, напредничаво, против упадъчното, отмиращото. Многостранността на общата картина на литературното развитие предполага умение да види всичко, да определи обективно мястото на всяко явление, да разбере кои са предвижени от историята на преден план, кои остават като фон или се мяркат на заден план. Не са нужни нито страхлива объркаността пред тази „пъстрота“ на фактите, нито всеядeн „нивелиращ“ подход към тяхната оценка. А най-главното е — да покажем пътя за изграждането на изкуството на социалистическия реализъм, което включва в себе си художествените достижения на човечеството, привлича на своя страна всичко честно и здраво, непримиримо се бори срещу декадентството.

Само ако е ясна представата за общите пътища на развитието на изкуството, които водят до тържеството на социалистическия реализъм, става ясен и проблемът за многообразието. Той не се изчерпва с кръга

въпроси, свързани с различните литературни течения. Сега много остро се поставя проблемът за националното многообразие на литературите и създаването на единна литература на комунистическото общество.

5

В най-близки години съветските литературоведи ще работят върху създаването на труд от изключително значение — история на многонационалната съветска литература. Предвиждат се не серия очерци за отделните литератури, а своеобразен „синтетичен“ труд, който ще даде единна картина на развитието на всички литератури на Съветския съюз.

Задачата е голяма и трудна. Преди да се пристъпи към нея, в печата и на творчески срещи бяха проведени дискусии за обсъждане проспекта на бъдещия труд. В хода на полемиката се засегнаха не само въпроси за неговата структура, но и за общите принципи при изучаването на многонационалната литература, залегнали, пътем казано, и в изказванията на текущата литературна критика.

Много проблеми са извънредно сложни и остри и могат да бъдат предмет на продължителни и сериозни обсъждания. Но все пак така или иначе са свързани с това — как да се изучи съотношението между националната специфика и единството на общосъветската литература.

Идеята за единството съответствува на развитието на самия живот, който върви към комунизъм, тя произтича от новата Програма на партията. В нея е казано: „Историческият опит на развитието на социалистическите нации показва, че националните форми не закостеняват, а се видоизменят, усъвършенстват се и се сближават помежду си, освобождавайки се от всичко остаряло, противоречащо на новите условия на живота. Развива се обща за всички съветски нации интернационална култура. Културната съкровищница на всяка нация все повече се обогатява с творби, придобиващи интернационален характер.“

Като разрешават задачата за установяването и обобщаването на закономерностите на литературното развитие в съветската епоха, авторите на замисления труд трябва да покажат как за пръв път в историята на човечеството се появи и утвърди литература от нов тип, единна и многонационална. А това означава да се разкрие единството и многообразието на съветската литература, сближаването и творческото взаимообогатяване на националните литератури, ролята на руската литература за развитието на културата на другите съветски народи.

Дискусията показа неправилността и на най-малкото опростяване в разрешаването на диалектически свързаните понятия за национално своеобразното и общото, единното. Вулгаризатори и опростители ще бъдат тези, които зад декларацията за единството забравят националния характер на дадена литература, недооценяват националната форма. Също толкова вредни са и проявите на национална ограниченост, изолираност, безразличие към общите черти, все по-забележими в литературата на всеки съветски народ. Много вярно забеляза И. Анисимов при обсъждането на проспекта на историята, че не трябва да се страхуваме от идеята за единство на нашата литература, както не бива да игнорираме и нейното национално своеобразие.

Но да стигнем до споразумение за изходните позиции — това още не е всичко. Трябва да се обмисли как съобразно с тях да се построи трудът: по общи проблеми (които обхващат всички литератури, без да се

Поставяйки си за цел да осветлят съществените закономерности на литературното развитие, изследването на които произтича от задачите, поставени от XXII конгрес пред обществените науки, участниците в симпозиума се стремяха да разкрият ролята на писателската индивидуалност в нейните връзки с обществения живот, в цялото богатство на индивидуалността на художника, свободна от пороците на индивидуализма. В размяната на мнения беше показано новото положение на личността на писателя в общия литературен процес в социалистическите страни и беше разобличена тенденцията на буржоазното литературознание да се откаже от изучаването на творческата индивидуалност на писателя. Същевременно на симпозиума бяха поставени въпроси за съотношението между метода и неговите индивидуални прояви в творчеството на различните писатели а също така и между метода и стила.

Характерен е обаче не само обхватът и насоката на научната дискусия, но и целият ѝ характер. Симпозиумът, който мина в много приятелска атмосфера, представляваше процес на развитие на колективната мисъл. Участниците и се допълваха един друг, и спориха един с друг. Съветските учени оперираха не само с материал от своята родна, но и от чехословашката литература. Гостите от Чехословакия анализираха наред с творчеството на С. К. Нейман и П. Илемницки произведения на Пушкин, Тургенев, на младите съветски белетристи. Подробният и конкретен разговор, продължил почти седмица, определи и научността на неговите резултати. Взе се решение материалите от симпозиума да се издадат в Съветския съюз и в Чехословакия. За следващия симпозиум, набелязан за началото на 1963 г., ориентировъчно е избрана темата „Съвременната литература и човекът".

Литературоведите от социалистическите страни отдавна се замислят за методите на съвместните обсъждания на общозначимите проблеми. Практиката потвърди, че наред с международните конгреси, от рода на славистичните конгреси, много резултатни са срещите по конкретни проблеми, които чакат своето разрешение. Един от участниците в симпозиума Иржи Хаек публикува във „Вопросы литературы" статия, в която, след като осветли накратко хода на дискусията, пише „. . . Мисля, че може би, най-важен резултат от тази първа среща беше съзнанието на всички участници в симпозиума, че на него можа да се създаде нова, твърде плодотворна форма за конкретно сътрудничество между литературоведите от социалистическите страни".

Можем изцяло да се присъединим към думите на Иржи Хаек. Аз само бих прибавил, че не по-малко може да допринесе активното обсъждане на интересуващите всички нас проблеми по страниците на печата. Списание „Вопросы литературы" охотно публикува статии на наши колеги от чужбина, кани ги да участвуват в разглеждането на поставените въпроси. Ние сме за още по-широко сътрудничество.

XX и XXII конгреси на КПСС осветляват целия път на развитие на нашето литературознание. Големите задачи на съвременността задължават работниците на литературната наука да изострят и усъвършенстват своето оръжие, да се издигнат на ново теоретическо равнище, което съответствува на висотата на целите, провъзгласени от Програмата на КПСС.

☆

БОЯН НИЧЕВ

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ

Всеки влиза в литературата по свой начин. Особено когато има да остави в нея нещо значително. Емилиян Станев дойде в нашата белетристика от тридесетте години с томителната скука на сивите еснафски делници и със свежия полъх на гъсти лесове, на млад дивеч и горско биле. И в тия два така различни свята той успя да намери своята тема в литературата ни, свой неприкосновен естетически периметър. И ги претвори в свой собствен естетически мир. Отношението човек-природа стана основната ос, около която се завъртя творчеството му. И в него оживя сложният образ на един самобитен художник. Той е твърде противоречив и същевременно единен. Ето, той щеше да бъде пантеист, ако не беше твърде много скептик и рационалист; той е суров и хладен наблюдател на природата и нежен, сдържан поет на нейната красота, спокоен изобразител на еснафството и безпощаден критик на еснафщината, „скептик по ум и поет по сърце“, както би казал един от неговите герои. Списъкът на противоречивите черти в образа му би могъл да се увеличи.

Ония, които го познават отблизо, го представят като постоянно развълнуван и неспокоен творец. Но твърде малко от това прозира зад страниците на книгите му. Можете ли да си представите, че писателят, който с такава артистична лекота владее материала си и с такъв сдържан такт успява винаги да запази дистанция между себе си и героите си, е плакал когато е писал главата за Кольо Рачиков в „Иван Кондарев“? За да овладее един образ , нему му е необходимо да създаде интимна, вътрешна връзка между себе си и него. Той е от ония художници, които търсят път към създанията си навсякъде — дори и през собствения си характер. Ако на Ибсен му е потребно да види героя си до последното копче на сюртука му, за да го пресъздаде, Емилиян Станев е от ония писатели, които сами трябва да се видят в тоя сюртук, да почувствуват кръвта на героя в жилите си, да влязат в неговата кожа. Той изживява образа като лирик, за да го запечата като строг белетрист. Тая особеност на таланта си той сам често обича да обобщава в един парадокс: „Не бих могъл да уловя нищо у другите, което не нося в себе си. Писателят разиграва всъщност себе си.“

Аз, естествено, съм далеч от мисълта да търся образа на писателя във всичките му герои. Но при един от тях той ни е дал достатъчно основание за това — Кольо Рачиков.

Кольо Рачиков е началото на биографията на твореца. В скуката на едно малко градче — едно от безбройните провинциални градчета, пръснати край Балкана или в гънките на равнината — един младеж,

който бе вкусил от всички идейни изкушения на своето време, който жадно бе посягал към всички силни интелектуални напитки на епохата си, правеше първите си литературни опити с дързост и вироглаво желание на всяка цена да стане писател. Но как така се случи, че тоя млад човек, който до неотдавна бе мечтал за Дагни и Виктория, чувствувайки се роден брат на Нагел и Йоханес, който знаеше наизуст Хайне, без (по собствените му думи) да може да каже докрай дори едно стихотворение на Вазов, този юноша, който се бе „сродявал" с всички велики модни умове на времето, неочаквано написа първия си разказ не за нещо друго, а за това, как уволненият разсилен Андроников се пропива и набива жена си на Великден. Какво бе станало около бъдещия писател, какво бе изживял този бивш интелектуален бунтар, комуто предстоеше да стане белетрист? За да отговорим на този въпрос може би е необходимо да се върнем с няколко десетилетия назад, там, в малките провинциални градчета по времето, когато се формираше съдбата на цяло едно поколение, социално-психологическият облик на цяло едно десетилетие; когато Кольо Рачиков ставаше Емилиян Станев.

Тия широки и залети от слънце прашни мегдани, тия тревясали тесни калдаръмени улички, притиснати между каменни зидове и изровени дувари, тия стръмни покриви с широкополи стрехи, които носеха патината на столетия — над всичко това сега бе легнал нов, друг отпечатък. Какво се бе случило с тоя малък свят, който до вчера кипеше, бушуваше и се мъчеше да съди Европа от своите идейни и морални позиции и сам да се мери с нейните аршини. Над него бе минала бурята на Септември.

Емилиян Станев цял живот ще чувствува, че съдбата на неговото поколение се е решавала в тия години. Негли затова се върна той към тях и в първия си опит за роман. Той вярно бе усетил, че там се завързва възелът на ония нишки, с които той и неговото поколение са свързани с историята на народа си, че там се заплитат проблемите, които дълго ще го вълнуват, че тогава се очертават контурите на света, в който той ще се движи като художник. Той е от ония, които събитията преди и след Септември накараха твърде рано да мислят и твърде остро да чувствуват. В юношеския поглед на бъдещия автор на „Иван Кондарев" се бе отразил блясъкът от пожарите на септемврийските дни. Той бе видял как зад тия чемшир-порти, в тия калдаръмени дворове, където скоро щяха да се настанят неговите бъдещи герои, бяха озлочестили Мичето Карабейлова; тук в белите нощи на един септември бяха убили Капанова и син му и старата Капанка бе играла хоро край труповете им. . . Той бе от едно поколение, което се бе превърнало в подранил и незван свидетел на една трагедия. А му предстоеше да отрази един фарс. Защото там, където през 1923 и 1925 г. паднаха герои, през следващото десетилетие изникнаха филистери. Бурята бе отминала, партията бе в нелегалност и лекуваше раните си. Едни загинаха, други избягаха в чужбина. А някои от ония, които останаха, трябваше да емигрират. . . в бита. Тая емиграция бе най-страшната. Тя криеше една трагична и коварна опасност — опасността от сладникавата, незабележима, разяждаща отрова на филистерството. А неговият бацил се носеше във въздуха. Така се бе случило, че в годините на временната стабилизация след бурята той зарази като епидемия известни дребнобуржоазни среди, определяйки за десетилетия социално-психическия климат на живота им. Сега зад тия обвити в бръшлян и лозница стени, зад тия тихо прикрехнати прозорци, зад тия здраво залостени нощем порти в малките и големи градове се извършваше един

сложен социално-психологически процес. Тук българското филистерство изживяваше своя меден месец с новия политически режим. Тук бе завършила една героична епопея. А започваше един фарс. Пред слисаните очи на един юноша, който правеше първите си плахи литературни опити, чародейната история със светкавична бързина и учудваща неочакваност, със своеобразна артистична дързост бе сменила действуващите лица и жанра на спектакъла, запазвайки колоритния му пъстър нашенски декор. И това не можеше да не порази начеващия писател. Затова той, който бе живял с Оскар Уайлд и Хамсун, написа първия си разказ за мъката на обикновения човечец, уволнения разсилен от околийския съд Андроников и за това как той набива жена си. . .

Такова беше времето в ония години, че животът се беше окопал в бита, скрил се беше в ежедневието. В ония малки градчета, където Емилиян Станев щеше да срещне своите сиви герои, ежедневието течеше като тясна ленива рекичка — едно от ония малки мръсни поточета, които прекосяваха прашния площад на всеки един от тия градове; лениво и бавно се нижеха дните — пълни с лятна досада и зимна скука. Тук имаше едно читалище и три черкви, едно казино и един публичен дом, един турски часовник и много скука. В пейзажа на тия градове, извисило се над всичко, винаги стърчеше едно възвишение, което всякога се наричаше калето; и там в делник вечер, младите ходеха да се любят, а в събота да танцуват; а от издигнатия на върха кой знае от кога ловен дом се носеше до пресипване над заспалия град мелодията на една и съща отдавна изтрита „модна“ шлагерна песен. Какво е това? Картина от съвременна неореалистична повест? Или кадър от испанския филм „Главната улица“ на Б рдем? А може би къс от едноименния роман на Синклер Луис за „така наречелия американски среден запад“? Наистина, филистерството по всички меридиани си прилича. Но това бе само светът на нашата еснафска провинция от тридесетте години. До вчера тоя свят не беше такъв и утре нямаше да бъде същият. Тук през Септември народът бе дал първия си бой срещу фашизма, тук (макар че не само и не главно тук) щеше да започне последният му пристъп срещу него. Но сега в седловината между тия два върха на народния живот, в тая притулена гънка на времето живееха в сянката на историята сред своите слънчеви дворове и окъпани в светлина градчета малките герои на Емилиян Станев.

Всяка епоха има своето филистерство, но в периоди на духовно и социално безвремие филистерството изплува на повърхността на събитията като отличителна черта на епохата. Защото то е не само битово явление. То е и социален факт, който носи белега на своето време и само слага своя печат върху него. Между филистерството и тиранията винаги е съществувала своеобразна социална симбиоза: филистерството крепи и подхранва мракобесието, то създава атмосфера за съществуването и разцвета му. И в ония години на настъпление на фашизма нашата прогресивна и антифашистки настроена художествена интелигенция инстинктивно почувствува това. Чрез филистерството тя подуши фашизма по неговата битова миризма, подуши го така както се надушва градът по острия мирис на онова малко растение, наречено колендро, което ледените парчета смачкват, за да разнесе далеч пред тях вледеняващия им дъх. Леденеещият дъх на наближаващата кафява чума някои наши художници усетиха по социалното зловоние, което идеше от затворените сити домове, от душните спални и прашни гостни, където живееха малки смачкани души. Те по-

чувствуваха духовното убожество и обществената индиферентност, които владееха тук, като морален резерв на мракобесието. Не случайно през тия години образът на филистера все по-често и по-често започна да привлича вниманието им и да буди гражданския им гняв. Той се зъбеше от картините и рисунките на Илия Бешков, населени със същия свят, който пълнеше и Емилиян Станевите разкази. Тъкмо по това време Людмил Стоянов пишеше своята „Сребърна сватба на полковник Матов", а Багряна ломеше в бурен лиричен протест тесните стени, оковали като рамка на стар семеен медальон духовния мир на жената, и разнасяше копнежа си по свобода и простори. Дори Светослав Минков навлезе в света на доброто благодушно провинциално еснафство, за да го насели със своите диаболистични приумици. Между неговата късна диаболистична белетристика и някои от Емилиян Станевите разкази при цялата разлика в творческото виждане и индивидуалното своеобразие на двамата писатели съществува показателна прилика. Емилиян Станев дебне и най-малката промяна в живота на хората около себе си, и най-слабия полъх на свеж ветрец, който ще размърда сънната повърхност на заспалото блато, в което живеят, за да се открои след това още по-ярко тяхната закостенялост и пустота. Светослав Минков пък изпълва техния свят с необикновени, фантастични събития и диаболистични приключения, за да го направи уж по-интересен, а всъщност да покаже колко е безцветен. „Ух, толкова е скучен вашият живот, — сякаш иска да каже той на своите герои, — че с таласъми и въркулаци трябва да го населя, за да разкажа нещо интересно за вас." Това противопоставяне, за което Светослав Минков използуваше фантастичното, Емилиян Станев осъществяваше, въвеждайки в своите разкази природата като своеобразен поетичен мотив.

Повечето от тия разкази са построени върху една характерна и проста сюжетна схема. Скучно и пусто е в тоя свят, кротък покой и сънна нега ръси през прозорците на тези полутъмни гостни, където прахът на годините лепне по старите мебели и по душите на хората. Но наистина ли тук няма драми? Няма, защото и най-деликатните конфликти тук се опошляват, и най-тънките духовни движения веднага огрубяват. Единственото нещо, което не подлежи на опошляване тук, е природата, същата оная природа, която живее успоредно с тоя свят и му се противопоставя. Но нейният образ като музикален мотив ще прозвучи после, някак си „извън" сюжета, а вътре в рамките на сюжета простата и скръбна съдба на Емилиян Станевите герои се разгъва по една определена схема. Сред скуката на тяхното ежедневие неочаквано се случва някакво събитие. О, тези хора са твърде затъпели в застоялостта на своя живот и, както би казал Светослав Минков, лишени от мозъчен център за възприемане на каквото и да било небикновено събитие, за да вземат веднага дори най-дребната външна промяна за нещо изключително и важно. И тя отключва у тях извор от отдавна забравени и неосъществени желания. Такава е завръзката на повечето от Емилиян Станевите разкази. Равномерният ритъм в ежедневието на неговите герои е нарушен, започва буря в чаша вода, бунт на колене срещу живота, в който са врастнали. Тихо, спокойно и постепенно затъва Босилков от „Годеж" в ситото благополучие на своя живот. Но ето, в навечерието на годежа си той неочаквано се разчувствува, разбунтува се в себе си и заради себе си. Но само за миг. За да потъне след това по-дълбоко в своето примирение. Младата жена от „Чужденец" също е живяла сито, доволно и скучно. Но

в живота ѝ идва един непознат, чужд човек, наел квартира у тях, и самото му присъствие неочаквано внася лъха на нещо далечно, желано и непостижимо, спомени от младостта, неосъществени и смътни копнежи на моминството. И с това свършва всичко. А ето и банковият чиновник Марев от „От скука“. Целият разказ представлява психологическа история на една умело замислена и доброволно неосъществена кражба на пари. Но не мислете, че Емилиян Станев се интересува от психологията на престъпника. Него го занимава неспособността на тия хора да напуснат живота, в който са затънали. С тихо и тъпо примирение завършват тия неочаквани душевни смутове, тия мигновени малки бури в душите на героите. Покрай тях е минало нещо далечно, неуловимо, което те вече нямат сетиво да възприемат, след което нямат сили да тръгнат, и им е останала само носталгичната скръб по него и тихата жалост за самите тях. Тая жалост е едно от основните чувства в света на Емилиян Станевите герои. И още — страхът пред промяната, събудилото се чувство на ужас пред мисълта да се разделят с тоя празен и томително скучен, но спокоен и сигурен живот. Мигновената промяна, моментното изкушение сякаш е дошло, за да се открои още повече непоклатимата застоялост на тоя свят и неспособността на неговите обитатели да се изтръгнат от него. Камък в застояла вода, няколко слаби кръга на повърхността, които не достигат брега, и след това пустота и тиха неподвижност — това е сюжетната схема, върху която са изградени Емилиян Станевите разкази из живота на филистерството. Инашата критика отдавна я е посочила. (Вж. Р. Ликова, Емилиян Станев, Език и литература, кн. 3, 1960, стр. 183—184). Впрочем, върху подобна схема са построени и по-ранните му социални разкази, където една случайна надежда, спомен или плах бунт раздвижват за миг живота на някоя проститутка, лумпен или бедняк, за да дойде след това с още по-голяма сила крушението на илюзиите. Тук Е. Станев проявява може би една от най-дълбоките си и трайни черти, която по-късно ще въплъти в своя Иван Кондарев — непримиримостта си спрямо каквито и да било илюзии. Но наред с разрушителя на илюзиите у него винаги е живял и поетът, който не може да се помири с живота такъв, какъвто е. И докато в ранните му социални разкази крушението на илюзиите го задоволява, в много от разказите си из света на еснафството той отива по-далеч. Наистина, финалът на всеки от тях носи победата на тоя пуст и празен живот над убогите съдби на хората. Но дали всичко е така просто? Не бързайте, Емилиян Станев е художник, който никога не натрапва изводите си, който не сочи нещата с пръст, а ви оставя сам да си извадите заключения. А тоя сюжетен механизъм е твърде прост, за да изчерпва съдържанието на неговите разкази, за да задоволи художествените му амбиции и намерения на разказвач.

Стилното и жанрово своеобразие на нашия разказ почти не са привличали вниманието на теоретиците. Като най-малък син в семейството на прозаичните жанрове разказът дълго време бе онеправдаван от изследователите. Сериозен пионерски опит да се очертаят в исторически план редица стилни отличителности на нашия разказ направи Искра Панова (вж. Лит. мисъл, кн. 2,3, 1962). Тя изхожда от едно много точно и богато определение на А. Толстой за конструкцията на късия разказ като „запетая плюс но“. Любопитно е, че върху тая конструкция се основава разказната схема и у Емилиян Станев. Да, има „бури“ в живота на тия хора, казва ни сякаш авторът, но те завършват винаги с покой, с примирение пред непоклатимите устои на тоя живот. Босил-

то светоусещане на писателя, в самото му световъзприятие. Образи и лица оживяват за него в тясна връзка с природата, пронизани от светлината ѝ , окъпани от светлосенките ѝ. Особено характерно е това за неговите женски образи. Те са потопени в светлина. Той не може да ги възприеме извън нея — тя ги оживява, разкрива цялата им прелест. В това отношение самият той понякога има твърде интересни наблюдения върху себе си. Когато за пръв път е видял първообраза на своята героиня от „Крадецът на праскови“, тя, спомня си той, му се сторила красива като лъч: „Облечена беше в някаква синя роба. Една лампа светеше. И в нейната светлина жената беше красива като лъч. По-красива от лампата.“ Образът на жената за него е неделим от светлината, която го обкръжава и пронизва. Тя дава атмосферата и на разказите му. В нея често и най-дребният детайл оживява с неповторима пластична сила, а интимното преживяване се разтапя сред нея в неуловимо и тънко настроение. Но характерно е: винаги тая светлина идва отвън навътре, от природата към човека. Затова и сетивното усещане за нейната материалност е така важно в естетиката на Емилиян Станев. Преди да стане атмосфера и настроение тя трябва да бъде ярко сетивно усещане. Докато писатели като Талев например в своето влечение към светли ренасансови характери разкриват залетите от вътрешна светлина духовни простори на човека сред убитите тонове на една полусредновековна атмосфера, то Емилиян Станев оставя своите герои да изживяват малката драма на своя убог живот сред ликуващата красота на околната природа. И тая своеобразна контрастност между основния емоционален тон, носен от пейзажно-живописната линия на повествуването, и между сюжетното съдържание на разказа ми напомня нещо от художественото виждане на импресионистите. Спомням си една картина на Мане — „Самоубиец“. Трупът лежи безжизнен на леглото, а около него пламти ярка гама от весела, ликуваща, жизнерадостна багрена тоналност, „споряща сякаш — както пише един критик — със станалото“ и отричаща го. Тук сравнението, разбира се, е само условно. Импресионизмът е много сложно, противоречиво и неравностойно явление, а Емилиян Станев — твърде самобитен художник, за да може да бъде сведен към него. И все пак в сетивността му има нещо, което подсеща за пронизаните от слънце и изпълнени с въздух и жизненост платна на първите отрицатели на официалния Салон. Това е не само така характерната за него ярко-светлинна образна тоналност, но често и относителната независимост на емоционалното звучение, която тя носи, от сюжетното съдържание на творбата. Ето дори един от първите му разкази — „Шега на смъртта“. Той е твърде неловко написан, за да представлява някакъв художествен интерес и същевременно твърде показателен за светоусещането и за възприемането му на света. Главният герой в тоя разказ е болен от туберкулоза. Накрая той ще умре. Цялото повествуване е историята на неговата агония, в която той през един от ония редки подеми на жизненост, които болестта ехидно дарява преди смъртта, намира сили да тръгне на сетна обиколка из големия град, на последна среща с живота. Момъкът умира, но това не буди жал. Скръбта остава на заден план, сантименталното чувство почти е преодоляно. Това не е вече мотивът за жертвата на жълтата гостенка—въпреки че социалният протест се чувствува осезателно. Това е вече друг мотив. Свежото усещане от надигналата се за сетен отпор срещу смъртта жизнена сила изплува над всичко. То дава и общото звучене на разказа. Борбата за живот интересува Емилиян Станев в ранните му разкази като стимул на жизне-

ност, като подтик, който отключва и проявява в човека свежи и нови жизнени сили.

Тая сила диша с пълни гърди и в двамата герои на разказа „Крадецът и кучето“ — човекът и животното, които познавали за кратко неочакваната интимносс на простата безсловесна дружба, се борят на живот и смърт в покрайнините на един голям град, така както се борят героите например на Джек Лондон на стотици километри от човешката култура, някъде в прериите на Арканзас или в тундрите на Аляска. И отново тоя порив за живот, тая неочаквано избликнала сурова жизненост, колкото и наивно художествено да се изразени в тия първи разкази, ни покоряват със своята първична сурова сила. Защото в някои от тях Емилиян Станев се интересува от героите си не толкова като носители на определени характери и дадена душевност, колкото като източник на сурова жизнена сила, която по своеобразен начин отсеня тяхната трагична участ и контрастира на тъмните обществени условия, които я пораждат. Нашата догматична критика бързо и с лека ръка намери квалификация за тая ярка особеност на таланта на писателя — така както тя се бе проявила в ранните му разкази — и ги уличи в „биологизъм“, без да си дава сметка, че тая жива, първична и свежа жизненост е най-силното морално и житейско противоядие, което тогава той можеше да противопостави на обществените злини около себе си. Тя и поезията, която се излъчва от нея, са нещо като оня „благоуханен балсам“ на раненото и изтерзано сред хората сърце на поета, за който говори Мих. Пришвин, имайки предвид собствения си творчески опит: „Радостта ми прилича на сок от иглолистните дървета, на тая благоуханна смола, която покрива раната. Ние нямаше да знаем нищо за горската смола, ако дърветата нямаха врагове, които наранняват дървесината им: при всяко нараняване дърветата отделят благоуханен балсам, който залива раната. И с хората е така, както с дърветата: понякога у силния човек от душевната болка се ражда поезия, както у дърветата смола.“ Уханна смола от сърцето на ранен бор е поезията на природата в разказите на Емилиян Станев из живота на хората.

А оттук до неговите „природни“ и анималистични разкази има само една крачка. И Емилиян Станев с радост я направи. Той смени своите двукраки герои с четириногите обитатели на лесовете и пернатите жители на блатата и тръстиките. Онова, което у него бе само мотив, само контрапункт на човешкото битие, само втори план в „човешките му разкази“, сега оживя в цял един свят — противоречив и сложен, но заедно с това чудно единен и хармонично прост, свят, изпълнен със свои движения и свои съдби. Но основният патос, който той носи в себе си, е същата оная порившста жизненост и същата поезия на простото материално битие, които така много вълнуваха писателя още в разказите му из живота на хората. Защото те са неделима част от цялостното му светоусещане. В тоя свят той изживява като поет и осъществява като белетрист своя неосъществен всред обществото копнеж по красота и нравствено съвършенство. . .

Сега тоя свят е много по-просторен и много по-богат. Емилиян Станев, който дотогава бе художник на една „ограничена“ тема, изобразител на един притулен кът от своята съвременност, сега намери един цялостен свят, мамил със своите простори не един голям творец преди него. Но той го откри по своему и за себе си, видя го със свои очи. Всяка епоха има свой поглед за природата. Но тоя поглед най-вярно и най-тънко изразяват художниците на епохата. Винаги те са първите откриватели на

новото лице на света. Най-значителните от тях успяват да го покажат по нов начин, често от неподозирани страни. След Пикасо хората не могат да гледат на природата така, както са гледали дотогава. След импресионистите, след Реноар и Мане светът на багрите и светлосенките ни изглежда и по-друг, и по-нов от преди. В нашата белетристика от 30-те години Емилиян Станев донесе едно ново отношение към природата. От една страна, той я погледна с очите на човека от това време, който за пръв път осезателно бе почувствувал болезнената си отчужденост от нея, и се стремеше да я компенсира и изживее с поетическото си сливане с нейния свят. В него той търси компенсация за ограбеното му сред хората спокойствие и вътрешно единство. И тя му ги връща. „Единствено само любовта ми към природата е нещо единно и цялостно“, изповядва той. Сред нея той намира собствената си духовна монолитност и цялостност, равновесие в себе си и в света. Това е копнеж на поет и задача за философ. Но той носи в себе си твърде много от първия, за да бъде едновременно и вторият. И заедно с това, в начина, по който гледа на природата, в отношението му към нейните красоти и „тайни“ има много нещо от трезвостта на изследователя. Погледът му е спокоен и уравновесен. Той е способен на тънки и сдържани поетични екзалтации, но никога на поетизация.

И природата у него е по-друга, отколкото у останалите майстори на природния рисунък в литературата ни дотогава — по-свободна от привнесена отвън одухотвореност, оставена сама на себе си, повече поетично настроение, отколкото някакъв мисловен синтез, преди всичко тънка пластична картина, насищаща сетивата с живата красота на материалното битие, а след това храна за ума и материал за размишления. Но това далеч не е бедност на светоусещането. Той просто пристъпва от друга страна към нея. Гледа на нея с други очи. Там, където у други художници при съприкосновение на поетичната фантазия с живата прелест на пейзажа възниква някоя заветна мисъл или проблясва искрата на любима идея, у него се ражда поетичната рефлексия, дълбоко сдържаният лиричен патос, тихото и уравновесено опиянение от хармоничната красота и жизненост на материалния свят.

В нашата белетристика до него образът на природата, роднят пейзаж са пряко и тясно свързани или с историческата съдба на народа, или с възторга на художника пред творческите му сили, пред героичното народно минало; често те са неразделна част от светоусещането на героя, от трудовото му битие, от образа на родината. А в битовата ни художествена проза човекът и природата живееха все още в ненарушеното единство на патриархалното ежедневие. У Емилиян Станев може би за пръв път ги срещаме така рязко разделени и противопоставени. По-късно, в първия си роман, той ще се върне чрез образа на Коста Джупуна към самото начало, към извора на това отчуждаване. Но сега то го интересува само като факт. Неговият поглед върху природата е погледът на съвременния човек, човека на града, за когото тя не е вече бит, а антипод и отрицание на света, всред който живее; той е опознал мъчителната изолация и откъснатост на човека от животворния източник на природата.

Вазов сам казваше, че гледа на природата с любящото око на художника. С каква любов и вдъхновение е описал той всяко кътче на родината. Когато рисува Витоша, за него е истинско щастие, че тая грамада от гранит „горделиво забива чело в лазурните простори на кръгозора

над столицата на родината“ и той се пита „колко би загубила българската столица от красотата на панорамата си, ако да нямаше Витоша, ако вместо нея да беше поле или ниски хълмове без величие и без поезия“. Но аз съм убеден, че дори да беше така и в тия хълмове, и в това поле той пак би намерил и поезия, и красота. И щеше да бъде не по-малко искрен и убедителен. Защото — такова е любящото око на художника.

Художник на природата от съвсем друг тип е Емилиян Станев. От него рядко ще се изтръгне вик на възхищение. Пък и да ви изненада някъде с възторга си, знайте, че неговата бурна изява не му е много присъща. Той не обича да се прехласва пред природата, а предпочита да се вживява и слива с нея. Неговият Кольо Рачиков казва: „Пък аз ходя тогава из природата, гледам и слушам и се задъхвам от всяко нещо. Светне светулка и аз ставам светулка, поклати вятър класовете и аз съм житен клас и вятър и как да кажа, съвсем съм като смахнат през такива нощи. . .“ Годините и творческата зрялост са освободили писателя от наивната екзалтация на юношата, направили са любуването му от природата по-сдържано. Но са му оставили умението по неповторим начин да се слива с нея, да прониква като художник в нейния свят. И това не е пантеизъм, защото природата тук е само ключ, който отваря душевните извори на човека. Героят на Емилиян Станев се разкрива от най-интимните си и най-красивите си страни, показва се в своята цялост, най-често в контакта си с природата. Природата разтваря неведоми врати в човешката душа и от тях застружава тънката струйка или бликва водопадът на едно настроение. Сред тая богата гама на човешки чувства и преживявания, съзвучни на емоционалния тон, който носи природният пейзаж и породени от него, възторгът е само отделно и рядко явление. Емилиян Станев е дискретен и сдържан поет, който никога не ви говори за преживяванията си, а предпочита да ви накара сами да ги почувствувате. Особено сдържан е той, когато ви оставя насаме с природата в своите ловджийски разкази, сякаш без посредничеството си като автор. Тогава той е съвсем непосредствен и ви предоставя на собствените ви сетива. Той не се стреми да хване природата в крупни и величествени мащаби и перспективи, а предпочита да я рисува в нейните неповторими детайли. Той не търси едрия план на рисунъка — рамките на неговите картини са винаги тесни; той рисува отделна местност, дадена гора, едно плато или една полянка, където след малко ще се разрази малка трагедия или които просто ще ви завладеят със своята неповторима красота. Той е филигранен майстор на пейзажа, но от това неговите природни картини не стават нито по-малко живи, нито по-малко изразителни и пластични. Докато други ще се обърнат към чувството ви за възвишено, ще се опитат да възбудят у вас патриотизма на десетки поколения предци, той търси най-късия път към вас — през сетивата ви. Освободено от традиционните асоциации на човека, за когото природата е неразривно свързана с бита, съзнанието на художника се спира върху конкретната и непосредствена вещност на света, който го заобикаля, и се отдава на една опияняваща впечатлителност, фиксираща природата в най-непосредствената красота на нейното битие. Умението да се предаде сдържаното и тихо опиянение от красотата на природата и околния материален свят, взети в тяхната най-непосредствена сетивност — това е може би най-силната и своеобразна черта на таланта му. И ти виждаш капчицата роса, която трепти върху свежите листа на младата трева, усещаш дъха на старата дъбова гора, посипана със слънчеви капки и

светлосенки, съзерцаваш призори зорницата, която виси на небето, едра и трептяща като фосфорна капка. В тихи огнени пожари умира в неговите разкази вечер зад някой хребет денят, в седефена роса се ражда сред млади поляни утрото. Десетки и стотици пъти рисува Емилиян Станев природата в многобройните ѝ превъплъщения през различни годишни сезони. И тя е винаги различна. У него няма да срещнете нито един пейзаж, който се повтаря, нито едно състояние на природата, което да прилича на друго. Всяка природна картина си има свой неповторим облик и своя индивидуална атмосфера. Той умее да изненада природата в най-интимните ѝ състояния, които често са само миг и винаги са достъпни само на човек с душата на поет. А наред със спокойния и мъдър съзерцател у него живее и художникът на един приказничен свят — свят, в който планини от леден кристал, дантели от зелено кадифе по короните на дърветата и раздиплени килими от есенен пурпур се сменят пред очите ви като под магическа пръчка на вълшебник; свят, в който красивият и строен като колона от сив мрамор бук, обрасъл с „резедав нежен мъх като коса на русалка“ се смее, разтърсвайки се цял от радостни тръпки и шумейки с копринените си листа под топлите лъчи на слънцето. Често ви се струва, че Емилиян Станев е на една крачка от приказката. Но той никога не се превръща в приказния вълшебник-разказвач. Тоя неповторим природен мир, който оживява под перото му, може би щеше да бъде приказничен свят, ако не беше така свежо сетивен и реалистично конкретен. Жизнената конкретност и суровата реалистичност на неговото виждане пречи на тая ярка и пленяваща цветистост, на това буйство от багри и светлини да се превърне в приказна стилизация.

Изобщо една от тайните на неговото живописно майсторство се състои в умението, с което успява да съчетае и размеси върху платната на картините си конкретно-сетивното и образно-метафоричното. Той се движи в твърде широка изобразителна амплитуда — от нежна и сдържана поетичност до ярко сетивна, често натуралистична конкретност на детайла, от простия и суров рисунък от натура до изящната пластична метафора. Но винаги — и тук се сблъскваме с една много характерна и съвсем индивидуална негова черта — той успява да заангажира всичките ви сетива във възприемането на онова, което рисува. На него никога не му стига само едно сетивно възприятие, за да ни внуши дадена атмосфера, обстановка или пейзаж. Той се стреми да „прекара“ природата през всичките ни сетива. „След първите слани горите в прохода се нашариха с всички багри на есента. Букът жълтееше. Огненочервени горяха трепетликите, ярко светяха лимоненожълтите липи. Дъбовите листа отначало сивееха, после съвършено загубиха червения си цвят и придобиха мътния блясък на излъскана мед. Само тук-там из гората все още се виждаха големи, зелени букети, сякаш там лятото беше намерило последното си убежище. . .“ — Това е сякаш илюминация сред леса, есенен празник на багрите и цветовете. И очите ви могат да се наслаждават до насита на неповторимата яркост на картината. Но за него това не е достатъчно. И той ще „озвучи“ тоя водопад от багри с един единствен, но затова пък твърде характерен звук и ще ви накара да чуете дори шума на падащия лист сред гората: „. . . Листата на липите капеха и в тихите следобеди се чуваше шептящият прощален звук, с който листото падаше към земята, като се закачаше по пътя си и се въртеше спираловидно. . .“ Но и това не му стига и вие вече усещате и мириса на умиращата гора: „Сутрин сланата се белееше като ток-що паднал сняг, но слънцето скоро я топеше

и всички пътечки ставаха мокри и плъзгави, а към обед започваше да се носи пронизващо силна миризма на окапали листа. . .“ Сега всичките ви сетива са наситени с крепки и здрави усещания. Картината е оживяла в своята непосредствена сетивност и може да бъде завършена. И той я завършва със строги, почти внушителни тонове: „. . . Привечер залезът заливаше върховете над прохода с червени гаснещи зари, всичко се стаяваше и горите стояха неподвижни, като че бяха притиснати от тежестта на толкова злато и кръв.“

От същото чувство на жизненост и непосредствена образна сетивност се ръководи Емилиян Станев, когато рисува образите и на своите мълчаливи пернати и четириноги герои. А те са главните обитатели на тоя накипял от жизненост свят, сред който той се движи с такава лекота и изящество. Неговите предшественици в областта на нашата анималистична белетристика търсеха път към света на животното върху базата на единството между него и човека в бита, търсеха на уловят образа на животното в оня контакт, който се създава помежду им в общия труд, в общото им ежедневие, в общите мъки и радости, при изпълнението на общи високо етични или граждански задачи, които животът и обществото неочаквано поставят пред тях. От другаде подходи към съдбата и „вътрешния“ живот на своите четириноги герои Емилиян Станев. Колкото по-далеч са те от човешкия бит и ежедневие — толкова по-добре за него. Той рисува горски зверове и птици, а не домашни животн. В животното Емилиян Станев не търси съратник в общи премеждия или другар в труда. По-сложна е вече психологията на неговия съвременник и по-друга е цялата естетическа и творческа насоченост на писателя, за да може да се задоволи той само с тая задача. Цялото му внимание като художник е насочено към ония страни от поведението на животното, които излъчват същата оная жизненост и проста житейска красота, поезията на която още в първите му разкази струи като смола от ранен бор, за да заздрави раните на едно нежно, чувствително, но сдържано сърце, стъписало се пред мрачната пошлост в ежедневието на хората. И затова в животното той вижда и рисува „грацията на живо същество, което се ражда и умира свободно“, или смелия, неукротим порив за живот и готовност за борба в името на живота. Затова и така ни привлича участта на дребната и малка, недоверчива и кротка дива патица с чудно изящна, грациозно извита шия, която намира в себе си достатъчно сили и здрав жизнен инстинкт, за да надхитри своя похитител-ловец и изтръгвайки се от смъртта, макар и с пречупено крило, да поеме отново своя пълен с рискове и премеждия път („Дива патица“); затова така съпричастени се чувствуваме и във всички перипетии от простата история на малката лисица Чернишка; затова най-после сме така развълнувани от смъртта на една птица, оная проста черна лиска, която, смъртно простреляна, чака горда, съсредоточена, затворена в себе си своя край, чувствувайки може би в тоя момент с цялото си същество, че най-великото благо на света е животът и предпочитайки вместо паническия ужас пред смъртта да се отдаде в няколкото минути, които ѝ остават преди нея, на оная тиха и съсредоточена раздяла с живота, в която има и преклонение и сетно наслаждение от него. И ето че сега отново, както още в един от първите разкази на Емилиян Станев — оня за гибелта на туберкулозния младеж — съприкосновението със смъртта поражда с неотразима сила усещането на жизнеността и красотата на битието — само че тоя път поетично извисено, предадено с тънко умение и ярка художествена внушителност,

възведено до вълнуващата мисъл за величието, безсмъртието и непобедимостта на живота или за „вечната сила, която ражда живота“, както ще се изрази самият писател.

Тоя непосреден жизнен импулс, тая неповторима радост от живота, взет от неговите най-прости и най-свежи форми, търси Емилиян Станев у своите герои, оставяйки ги често сами, лице в лице срещу мрачни и непреодолими стихии. Тогава жизнеността бликва с пълна и красива сила, копнежът за живот се изявява по най-непосреден начин. Ситуацията на гордо единоборство срещу непреодолими и враждебни стихии се оказва характерна за много от разказите на писателя. Тя се среща най-често в анималистичните. Но не единствено в тях. Върху нея е построена например и новелата му „В тиха вечер“ — кратък психологически етюд, където е проследено поведението на един герой, по психологически тип твърде различен от дотогавашните му образи. Той не е вече нито рожба, нито жертва на мрачния свят на еснафството, защото носи в себе си духовни сили, които могат да го преодолеят. Тая новела не е на висотата на най-хубавите произведения на Емилиян Станев. В нея талантът на писателя не се е реализирал с оная щедрост и богатство, както в „Крадецът на праскови“ или в някои от другите му разкази. Но характерно е, че тук писателят не прелива вече поетична светлина от света на природата, за да омекоти вътрешния свят на героя, а я търси в самия него. Но и сега той анализира не толкова характера му, колкото съпротивителната сила на борческата му воля и заложената зад нея жизненост. Затова тук и сюжетната ситуация е ситуация на жестока безмилостна борба, така сурова, както е сурова съпротивата и единоборството на неговите мълчаливи герои от снежните лесове и планините.

Художник, за когото природата играе толкова важна роля в цялото му възприятие на света, писател, който винаги, където и да надзърне, се стреми да изкъпе погледа си в нейните лазурни простори и успява всякога да я „вмъкне“ в съдбите и преживяванията на своите герои — когато остане сам с нея Емилиян Станев не може да бъде неин безстрастен изобразител. Той носи идеали и мечти, копнежи и стремления, които трябва да ѝ повери, защото както сам казва, единствено само любовта му към нея, „е нещо цялостно“. И неговите разкази са един непрестанен поетичен диалог с нея за най-красивите и най-скъпи неща в човешката душа. Често те нямат име, но се въплъщават в едно настроение, в една картина. Той ѝ дава от своята сдържана и никога не секваща копнежност, тя му прелива своята „първозданна“ жизненост и свежа поетичност. Чрез неговите възхитени очи тя, както е казал поетът, се самопознава, чрез нейната проста и мъдра красота той намира своята загубена вътрешна цялостност. . .

Очевидно тук се сблъскваме с форми на изображение, близки по същество на лириката. Затова и изискванията ни към тях трябва да бъдат съобразени със своеобразието им. Такъв е жанрът на тия разкази, че да искаме от автора им да бъдат други, е все едно да го караме да изневери на себе си. Всъщност тяхното своеобразие се състои именно в това, че човекът тук не е толкова сюжетен, колкото лиричен герой, той не е изобразен, а е изразен както се изразява лиричен герой, разкрит е чрез цялия оня свят от мисли и настроения, от рефлексии и преживявания, които природата поражда и по своеобразен начин отсеня. Тия разкази имат едно главно действуващо лице — самата природа с многобройните ѝ обитатели и хилядите ѝ многолики превъплъщения и един главен герой —

художникът-поет. Лишете разказите на Емилиян Станев от лиричното присъствие на човека и целият този богат свят на свежи и неповторими усещания, на сурови и красиви съдби ще замръзне като препариран в естествено-изпитателски кабинет. Присъствието на човека тук се усеща в начина, по който е пречупен светът на природата и животът на нейните обитатели през погледа на художника, по скрития поетичен нерв на неговото повествуване; чувствува се то и в тая непретенциозна, не винаги особено дълбока, но определена мисловна струя, която макар и да не е най-силната страна на Емилиян Станевия талант, все пак клокочи тук-там като тих интелектуален ромон зад пластичната свежест на неговите пейзажни платна.

Поетичното присъствие на поета-лиричен герой личи и в начина, по който той намира път към света на животното. Емилиян Станев се стреми да ни предаде усещанията, инстинктите и подтиците на своите мълчаливи герои в емоционални и психологически категории и форми, достъпни на човека. Прието е тоя начин на рисуване да се нарича „очовечаване“ на животното. За термините няма да спорим. По-важно тук е, че с чувство за мярка, дадено само на големите художници, което много рядко му изневерява (но все пак понякога му изневерява!) писателят успява да ни въведе в света на животното, да ни покаже често околния мир през неговите очи, да „прекара“ многоликия и заедно с това чудно единен свят на природата през неговите сетива, през усещанията и инстинктите му. Затова понякога у него всяка багра и всеки звук изглеждат като неповторимо и свежо откритие. При това и тук той използува любимия си начин да смесва и съпоставя различни зрителни точки и плоскости. Един реален свят, виден през очите на животното и един животински свят, показан през всевиждащото око на човека-поет—тия два плана нерядко така се съпоставят и смесват в неговите разкази за животните, че често не можеш да разбереш къде свършва единият и къде започва другият. Ето, ние виждаме през очите на малкия неопитен ловджийски пес Фокер стопанката му да виси като в детска приказка, окачена на въжето за пране, защото както се оказва, роклята ѝ, която е провесена там, има нейната миризма; или разбираме по топлината, която чувствува под земята старият язовец, че там горе пролетта е дошла. Емилиян Станев постоянно и непринудено доближава света на своите мълчаливи герои до преживявания, понятни на човека и близки му, но никога не ги отъждествява с неговите собствени преживявания. Ето например старата сърна от едноименния разказ. Тя може би не разбира какво е станало с нейното малко, не си дава сметка, че то е вече мъртво. Но след малко тя ще „разбере“. И писателят иска да ни направи свидетели на нейната съдба, да ни въведе в нейния свят именно в тоя момент. И той става още по-прецизен в предметността на описанието. Започва да пресъздава с поразителна точност и пластичност на детайла целия оня материален свят, цялата обстановка, която дълбоко у нея е свързана с материнския ѝ инстинкт: „Тя ще се върне — мислех си аз. — Ще отиде до мястото, дето днес е лежала с него, ще подуши леглото му — малка трапчинка, изровена на завет под бука. Земята още пази миризмата на тялото му — там има няколко кафяви косъма, прилични на сухи борови листа. Те са паднали от челото му, когато тя е близала с грапавия си език неговите наболи рогца. А него го няма.“ Така той ни кара да усетим миризмата на пръстта с нейното обоняние, да погледнем на тревата с нейните майчински очи. И онова, което за животното е само усещания, свързани с опре-

делени рефлекси и инстинкти, за читателя се превръща в цяла градация от емоционално свързани асоциации. И неусетно преживяването на животното е доведено до онова, което на човешки език се нарича мъка „. . . Тя може би не разбира какво е станало, ала нейното учудване расте и постепенно се превръща в мъка, която не ѝ дава мира. . .“ Чувството наистина е много близко до човешкото и писателят най-напред го е внушил на читателя си, пресъздавайки външно скръбната участ на своята безмълвна героиня, и едва след това го е потърсил и у нея.

III

Когато един утвърден и завършен майстор на разказа и новелата, като Емилиян Станев, преминава към романа, в това вероятно се крие вече нещо повече от голата амбиция да разшири само обхвата на творчеството си върху терена на още един жанр. Не зная дали „рутинираният“ разказвач и новелист не би оползотворил по-резултатно времето и творческата енергия, които „начеващият“ романист изразходва за първия си роман. Може би. Но съм сигурен, че без опита на тоя роман той не би отишъл много далеч и в разказите и в новелите си. Защото за него той очевидно бе една вътрешна необходимост. Нови процеси в самия творчески свят на писателя и назрели потребности на самия талант на твореца са го довели до широките рамки на панорамната картина на една епоха. Той явно е съзрял за широки перспективни обобщения, за които тесните рамки на малките белетристични форми, в които е творил досега, са недостатъчни.

Романът е интелектуалното самосъзнание на новелиста. Ако приложена към други, тая мисъл би изглеждала може би субективна и неточна, за Емилиян Станев тя е вярна. В досегашните си разкази той се бе движил в тихия свят на еснафските делници и сред отморителния покой на свежата и непохитена природа. Сега бе пожелал да навлезе в кипежа на една буйна, шумна и идейно велеречива епоха, чиито нравствени и психологически проблеми очевидно отдавна го бяха занимавали, без да проникват пряко в творчеството му. Досега той бе назъртал само зад завесата, която скрива духовния свят на отделния филистер, изненадвайки го в неговото морално неглиже. Сега пожела да види цяла една епоха в нейните различни измерения и в историческата ѝ дълбочина. И той се върна назад към годините на своята младост, с която го свързва нишката на безброй лични асоциации, скъпи спомени и интимни преживявания. Сега той осмисля като художник във всеки образ по нещо от себе си и своя личен опит, от собствената си съдба и съдбата на своето поколение. Той се опитва да измери пътя, извървян от историята с разстоянието от Джупуните до Проданови от „Страх“; от Александър Христакиев до кафявите рицари на новия ред, които с шума на последната бомба над Хирошима току-що бяха затръщнали вратата на историята зад гърба си; от идейните блуждения на Иван Кондарев до търсенията и грешките на нашето време. Широкият обхват на романа, дори сега, преди да е завършен, е очевиден. Явна е и връзката му с по-раншното творчество на писателя. Но докато преди Емилиян Станев изживяваше света като поет и го пресъздаваше като разказвач, в „Иван Кондарев“ той се опитва да пристъпи към него като художник-изследовател. Сега той анализира не само настроения, но и цели системи от преживявания и чувства, рисува не само образи, но и създава характери. Сега например

много от онова, което бе звучало само като лиричен намек, като поетична тема, като леко пунктиран втори план в неговите разкази и новели, той може вече да въплъти в разгърнати човешки характери, да прелее в художествени индивидуалности, да „обективира“ в система от образи и сюжетни отношения. Ето например чувството за красота на природата, съзнанието и усещанието за неповторимата и свежа прелест на околния материален свят, което играе такава голяма роля в цялото му светоусещане и изпълнява такава своеобразна художествена функция в разказите и новелите му. Сега той може да го оползотвори не само като втори слънчев план, който отсеня и отрича по принципа на един своеобразен поетичен контраст мрачния еснафски свят на неговите герои, но вече и да го вгради по-дълбоко в човешки характери, да го пусне в обществено обръщение, да го сблъска или съчетае с други социални или народностни черти, философски настроения и чувства. От едно такова смесване се ражда до голяма степен обаянието на такива образи като Коста Джупуна и Кольо Рачиков например. Както личи, в първия роман на Емилиян Станев ще намерим своеобразно пречупени много от проблемите, които го вълнуват и в предишното му творчество. Това определя вече и битовата рамка и сюжетният терен на романа. Тук той е отново сред своята позната и близка обстановка — в нашия малък еснафски градец, само че сега от преди четири десетилетия. И полека- лека контурите на времето се преливат в широките рамки на едно панорамно платно.

Това платно блести в цялата си художествена пъстрота и многоликост с безброй дребни образи, жанрови картини, урбанистични пейзажи, случайно нахвърляни портрети — така както морето оживява под лъчите на слънцето, разчупвайки се на безброй сребърни люспици. Нашата критика вече отбелязва силните и слаби страни на тоя повествувателен маниер на автора (вж. М. Николов, „Септември“, кн. 1, 1960, стр. 161). Като сухо старо сребро върху старинен накит тежат тия непрестанно сменящи се детайли на обстановката и тези постоянно избликващи все нови и нови епизодични образи върху живата тъкан на повествуването. Понякога в белетристичните простори на романа от тях става тясно като в претрупана със стара мебел голяма къща. Предавайки колорит и атмосфера на разказа, поддържайки непрестанно усещането за почти сетивната конкретност на пресъздавания свят, те често забавят темпа на действието в романа. Разбира се, в много случаи те са съвсем на мястото си, в други авторът съумява навреме да се освободи от тях. Винаги, когато действието ускори хода си, обстоятелствената претрупаност и детайлната натовареност по необходимост изчезват. Тогава се редят обикновено силно написани страници, наситени с външна и вътрешна динамика. Общо взето обаче Емилиян Станев се движи по широката и разклонена фабула на романа някак си опипом — всичко, покрай което минават героите му, той трябва да опипа с очи и да докосне с ръка, да създаде чувство за материалната сетивност и предметната осезаемост за света, който ги заобикаля. Най-сполучливо се оказва това на ония места, където писателят ни въвежда в света на делничното, катадневното, национално колоритното, типично еснафското, сред който се движи с непосредствената простота и артистичното изящество на роден художник. Тогава богатството на битови и предметни детайли се явява някак си съвсем на мястото си. Своенравният еснаф Христининият баща — бъчварят бай Христо Влаев например е неделим от своя бит. И тук даже претрупаната картина на ритуалната подготовка на богато подлютената вечеря с всичките ѝ битови де-

тайли е съвсем уместна. Но когато Емилиян Станев трябва да разкрие идейните и интелектуални лутания на някои от героите си или да ни внуши чрез самия темп на действието бурния и неспокоен ритъм на самата обществена действителност, тогава детайлите често натежават и понякога общата картина се губи. Това се отнася особено до първата книга на романа.

Повествуването на романа прилича на широк поток, в който живописната стихия на авторовия талант се стреми да обхване и улови всичко, което се изпречва на пътя му. И в това отношение Емилиян Станев до голяма степен и в много случаи успява. Писателят носи в душата си тоя свят и никога няма да се умори да го възпроизвежда от все по-нови и нови страни. Неговата сила е преди всичко в пресъздаване живота и атмосферата на малкия град, в разкриване психологията и манталитета на неговите дребни обитатели, родни братя по дух и кръв на героите в разказите му от тридесетте години. Дори ако отделим от потока на романа някои второстепенни и третостепенни образи, те само биха потвърдили различните и неравностойните творчески възможности на Емилиян Станев в пресъздаването на разноликия художествен материал, с който борави. Герои като Манол Джупуна, Тотьо Рачика, старата Джупунка, полицейският пристав Пармаков, околийският началник Хатипов, доктор Янакиев, които са свързани психологически повече или по-малко със стихията на еснафството, са обрисувани с чудна пластичност и художествена завършеност.

Някои други образи пък, като например старият Христакиев, Корфонозов, Сотиров, Абрашев, професор Рогев — също рожба на оная провинциална действителност — са пресъздадени поне до тук с много по-малка изобразителна сила. Те очертават политическата линия на сюжета. Тях не можем да си ги представим във всяко положение и така ясно, както можем да видим например омразния на Кольо Рачиков негов мъчител, „жестокия Фохт“, или своенравният бъчвар, бай Христо Влаев. Тия герои са построени върху една-две черти, изчерпват се в епизодите, в които участвуват, образите им не са по-богати от сюжетната им функция. Изобщо, ония психологически типове, които живеят предимно в битов план, са много по-достъпни на писателя, отколкото тези, които имат по-дълбоки интелектуални измерения. Но това не значи, че Емилиян Станев е битописец на еснафството. Такъв той никога не е бил. В разказите му от 30-те години еснафството го интересуваше като един мрачен духовен свят, върху чийто фон още по-ярко се открояваше неговият морален протест и копнежът му по слънчева човешка духовност. В романа пък то го привлича и като социално явление, и като духовен климат, сред който кълнят семената на противоречиви идейни брожения и възникват най-различни социално-психологически типове. Затова да се изчерпа проблематиката на „Иван Кондарев“ с изследване психологията и социалната история на еснафството би значело да се обедни съдържанието му. Но да не се отчете тази изходна позиция на автора е равносилно на това да не се съобразим със своеобразието на книгата. Защото Емилиян Станев не пише все пак епопея на нашия живот в навечерието на Септемврийското въстание. Но, движейки се сред една добре позната му среда, той успява да излезе извън нейните рамки, опитва се да хване черти от националния характер и практическата философия на народа ни, да проследи развитието и идейната диференциация сред нашата градска интелигенция, да очертае сложния път на партията към ленинизирането ѝ.

Тия проблеми се кръстосват и сблъскват по сложен начин в цяла поредица противоречиви и неравностойни образи на главни герои, като Иван Кондарев, Кольо Рачиков, Костадин Джупуна, Александър Христакиев Анастаси Сиров и други.

В тях се отразяват не само различни страни на епохата, но и разни склонности и неравностойни възможности в таланта на писателя. Ето например тоя наивен и малко смешен, недодялан Кольо Рачиков. Той мисли с образи от Хамсун, от декадентите и откъде ли още не. Но чувствува със своето собствено мъничко, честно сърце. Образът му е обагрен от една светла лирична струя, която идва вече отвътре, от самата душевност на героя. И може би тя щеше да го прави малко сантиментален, ако не бе компенсирана от сърдечната ирония на автора. Роден поет, художник на тънки чувства и на сдържани емоционални движения, в топлата лиричност на тоя образ Емилиян Станев е отреагирал една вътрешна необходимост на творческата си природа, въплъщавайки някои черти на таланта си в белетристичен характер. По твърде различен начин и от разни страни на житейската си участ са дадени другите главни герои в романа. Някои от тях, като Христакиев и особено Коста Джупуна бележат едно от най-високите постижения не само на романа, но и на съвременната ни белетристика.

Има книги, които остават с един образ-откритие, без да се изчерпват с него. Такъв образ-откритие в „Иван Кондарев“ е Костадин Джупуна. В него е събрано всичко хубаво и чисто, което нашето градско еснафство, не загубило още връзка със земята и със селото, е успяло да спастри в себе си през вековете. Костадин Джупуна е монолитен и цялостен в своята първобитност и душевната си простота. Завършен и консервативен характер, той сякаш така ще си остане до края със своята любов към земята и полския труд, с мечтата си по тих живот на заможен чифликчия, с пасивната си неприязън към всичко ново и към всяко духовно начало в живота. Но ето че и до него се докосва стихията на социалната буря. Постепенно той почва да разбира, че ще му е трудно да живее в собственото си семейство и в тоя разкъсан от противоречия свят. Той се бои от икономическата предприемчивост на брат си и се отвращава от хищническата му безскрупулност; нещо дълбоко интимно у най-близкия му човек, у единственото същество, което той обича — Христина, му остава чуждо и недостъпно. Тоя силен и груб мъж е обречен на своеобразна самотност сред тоя свят. Остава му само земята, неукротимата му любов към труда. Но именно тук е коренът на неговата трагедия. Коста Джупуна е един от последните мохикани на красивото чувство на безкористна любов към земята. У него умира поетът на полския труд и се ражда собственикът, който хищно ще брани правото си на собственост над земята. Любовта му към нея неминуемо ще се превърне в омраза към други хора. А в това има нещо ненормално, което неговата примитивна патриархална натура не може да разбере и понесе без болка. Пред погледа на Костадин старият свят се е разрушил и той вижда, че не може да бъде вече щастлив. Свързан интимно с него и със земята, той се отчуждава морално от тях, защото е опорочена и окървавена връзката му със земята, защото кървавият свят, към който го тласка стремежът му да запази властта си над земята, е несъвместим с безкористната му и чиста любов към нея. В тая страна от образа на Костадин Джупуна Емилиян Станев всъщност „осъзнава“ белетристично и художествено отразява началото на един сложен

социално-психологически процес, крайните резултати от който твърде много го занимаваха в досегашното му творчество. Това е началото на онова отчуждаване и откъсване на човека от земята и природата под напора на мрачни социални сили, онова нарушено единство между тях, копнежът по което така болезнено звучи още в първите му разкази.

Без да губи и най-малко своята индивидуалност, Коста Джупуна разкрива пред очите ни социалната си природа в трагично раздвоение със самия себе си. Любовта към земята у него се превръща в класова омраза. Със сигурна ръка на вещ психолог Емилиян Станев води героя си по ръба на противоречиви чувства. И тези дълбоки вътрешни сътресения, люшкания на мисълта и брожения на душата при Костадин са фиксирани в съвсем конкретни, понякога диаметрално противоположни външни постъпки. Ето, попаднал сред деветоюнските погромаджии, той е погнусен от тяхната жестока бруталност и се нахвърля срещу им, за да защити едно болно дете. Сдържан, тих и суров в своите интимни преживявания, той веднага отреагирва противоречията на душата си, щом в нея започва духовна драма. Всичко хубаво и честно у него се е изявило в тая постъпка. Но само малко след това ще видим как неусетно се събужда хищната му джупунска природа. И той набива до смърт ратая Лазар, защото е на страната на въстаниците.

Именно такива душевни състояния и изобщо подобни психологически типове, които се обективират най-често във външните си постъпки и в цялото си поведение, Емилиян Станев умее най-добре да пресъздава. Залежалите и износените докрай преживявания, които не се разгръщат в непосредствен и последователен контакт с външния свят, които не всякога имат „сюжетно покритие“, каквито са например преживяванията на Иван, не винаги му се удават — макар че проявява определен стремеж да ги рисува. Това обяснява до голяма степен и постиженията на писателя в образи като Коста Джупуна, и слабостите, които носи централният герой на романа Иван Кондарев. Докато Иван Кондарев се разкъсва като птица в клетката на своите собствени мисли, когато в душата на Коста Джупуна започва драма, тя се разкрива с изразителна пластичност и сетивна осезателност. Именно такива образи с по-примитивна, макар и дълбоко скрита душевност особено много се удават на писателя. Той винаги може да намери най-късия път към техния свят. Всякога успява „да влезе в кожата им“. Той има ключ за най-интимните кътчета на суровите им и прости души. И често тоя ключ се крие в обаянието и въздействието на природната красота върху тях. Не случайно Костадин изживява най-дълбоките си интимни преживявания в съприкосновение с природата. Неговият духовен свят не се разгъва по кривата спирала на сложни интелектуални търсения, а се разтваря спонтанно и най-цялостно, когато героят се докосне до природата. А тук Емилиян Станев е в стихията си на художник. Човекът, изправен „на фона“ на природата и разкриващ се в тясна поетична връзка с нея, е една от най-любимите му психологически ситуации. Така Костадин ни става до дъно ясен в оная сцена на лова с Христина в гората или в лунната нощ на ливадата, когато напразно се стреми да постигне душата на жена си, оставайки безпомощен да я овладее изцяло и да проникне в нея. Природата в романа на Емилиян Станев не само отключва скритите вътрешни простори на психологически типове от рода на Коста Джупуна. Нейното обаяние и естетическата ѝ сила играят ролята и на своеобразна психологическа почва и атмосфера за душевно сближаване и създаване на психологически кон-

такт между героите (разговорът между Кольо Рачиков и Христакиев във втората част на романа). Под нейния поетичен акомпанимент протича например психологическият дует между Христина и Коста преди и след лова. Това всъщност не е дует, а два успоредно протичащи психологически монолога, в които героите се търсят и опипват духовно един друг. И тия два душевни потока се сливат и кръстосват с помощта на природата, чрез поетичното обаяние, което струи от нея. Тя превръща техния мълчалив разговор в поетичен диалог. Като поставя героите си в контакт с природата, като ги потапя в естетическото ѝ обаяние, Емилиян Станен съумява да предаде чудна пластичност и сетивност на най-деликатните им душевни движения, превръщайки ги по законите на една сложна и само нему достъпна художествена асоциативност в багри, в аромати, в звукове. Понякога дори той сякаш нарочно търси положения, които засилват сетивната страна на преживяванията им. Ето например епизода преди лова, когато Костадин и Христина пътуват към Балкана. Младият мъж е превързал очите на годеницата си с кърпа, за да може тя направо да види най-очарователното място в планината. И лишена за няколко минути от зрение, девойката неочаквано започва да изживява всичко с неподозирана сетивна свежест: копринената мека кърпа, обвила лицето ѝ, напомня за докосванията на неговите ръце, миризмата на дрехите му се слива и свързва в съзнанието ѝ с мириса на гората, чувствата на младата жена се потапят и разтварят в цял свят от усещания.

Контактът с природата като средство за разкриване на героя, ярката сетивност при пресъздаване на някои конкретни преживявания могат да се срещнат у Емилиян Станев не само при герои със сурови, примитивни характери, лишени от интелектуални измерения, като Костадин Джупуна. Чувството за красотата на природата и нейното непосредствено възприемане отсенят по особен начин и такива образи, като например Кольо Рачиков и Христакиев. И подчертаната сетивност, чрез която понякога писателят предава техните преживявания, е показателна за способността им да възприемат красотата и обаянието на заобикалящия ги предметен свят. С тая черта, така характерна за собственото му светоусещане, Емилиян Станев е надарил и най-сполучливите от героите си, онния, на които е успял да влезе в кожата и да разиграе нещо от себеси в тях.

Ето например интересно е, че сцената на погребението на хаджи Драган е пречупена изцяло не само през погледа, но и през изостреното сетива на Александър Христакиев. Със свойствената си цинична наблюдателност той прозира до дъно на душите всички тия достопочтени членове на дегенериращия стар чорбаджийски род, вижда и своето място сред тях, съзнава, че винаги ще бъде чужд помежду им. Цялата тая глава е изпълнена с едно неясно скръбно-съзерцателно настроение, което идва и от самата есен, и от тъжните рефлексии и нерадостни мисли на новия, натрапил се зет на умиращия род, чиито сетни жизнени сили (въплътени за него в образа и тялото на любимата му девойка), той иска да използува за кариеристичните си планове. . . Но как неочаквано конкретни и ярки стават не само усещанията, но даже и самото душевно състояние на следователя, когато до ноздрите му се докосва мирисът на пресно изкопана пръст от гроба на покойника. И в някаква чудна асоциация тя се свързва с миризмата на прясна царевица, която той е запазил в съзнанието си от целувките и от тялото на годеницата си. И в тия две

постоянно преплитащи и съпоставящи се усещания цялото душевно състояние на Христакиев оживява с чудна пластичност и осезаемост.

Различни художници имат интерес към разни сфери от човешкия душевен свят. Като анализира психологически с помощта на природата и под въздействие на нейното обаяние, Емилиян Станев никога не привежда в точни формули духовните състояния на героите си, както му се налага да прави това например понякога при Иван Кондарев. В такива случаи той ни въвежда в атмосферата на тънки и деликатни душевни движения и рефлексии, сред които често пъти остава нещо недоизказано, само поетично намекнато. Това е всъщност чисто лиричен път за проникване в един образ. Емилиян Станев търси емоционално-сетивната страна на образа и на преживяванията на героя. Най-дълбоките интимни преживявания на своите герой той обича да превръща в рефлексии и по-рядко в интелектуални движения на мисълта, възприемайки ги преди всичко от емоционално-сетивната им страна. Той се е опитвал дори теоретически да обоснове тая склонност на таланта си, твърдейки, че в основата на художествения замисъл трябва винаги да има нещо неизразимо. (Вж. Народна младеж, 18. V. 1962 г.). Това е всъщност само стремеж да се обясни господството на емоционално-сетивното възприемане и разкриване на човешкия душевен живот — при което преживяването направо, почти с лирична прямота се внушава, пред интелектуалното — където то повече се разчепква, анализира и обяснява.

От друга страна е подходил писателят към главните образи, които носят интелектуалния план на романа. Емилиян Станев обича да сблъсква и съпоставя характери и да търси приликите и отликите между тях, доближаванията и раздалечаванията им. Писателят се интересува от допирните точки между човешките индивидуалности, изникнали върху една и съща историческа почва, преди да са се отдалечили, тласнати от живота в различни посоки. Той търси сложната духовна гравитация на сближаване и отдалечаване на характери и съдби, под поривистия напор на обществените бури. Има един любопитен разказ на Карел Чапек — „Фантазия“. В него чешкият писател се пита колко души са заложени в един човек, защо от всички тях се реализира само един и какво става с останалите. Всички тях може да ги възкреси едновременно само фантазията на художника. Емилиян Станев притежава именно такава фантазия. Той обича на назърта в душата на героя си точно в такива моменти от развитието на характера, когато у него оживяват много възможности и противоречиви гласове. Това ни напомня нещо от психологическата полифоничност на героите на Достоевски и идва да ни покаже, че влиянието на великия руски писател върху автора на „Иван Кондарев“ едва ли се изчерпва само с една-две аналогични ситуации. Но това е вече тема за друг разговор. За Емилиян Станев човешкият характер не е замръзнала даденост, а съвкупност от възможности. И преди да ни покаже развитието на характера чрез осъществяването на една от тях, той обича да се понаслади, разигравайки в душата на героя си противоречиви страсти, несъвместими чувства. Тогава може да видим как отрицателните герои изразяват мисли, близки до възгледите на дълбоко скритият зад текста писател; или как положителните му персонажи изказват най-тежките съображения и контрадоводи срещу своите собствени позиции. Загерои на кръстопътя на техния живот, когато съдби и характери се пречупват под напора на голямата социална буря, която иде. Наблюда-

вайки Кольо Рачиков, Христакиев, който не може да се освободи от професионалния си поглед върху хората, си мисли, че това е може би „бъдещ поет или бъдещ мошеник от най-рафинираните, от ония, които мошеничествуват с душевни спекулации, дъновист или друг бъдещ сектант, но за сега чиста душа“. Самият съдебен следовател е характер подвижен и пластичен, който се разкрива с всичките си противоречия пред очите ни. Доморасъл духовен аристократ, затаил дълбоко в душата си ленивия еснаф, който не обича прогреса, защото го „мързи да се приспособява“, той се превръща във войнствуващ реакционер, когато става дума за съдбата на класата му или в дребен изнудвач, когато го изискват интересите на кариерата му. Капризът на нашите неравномерно развиващи се и изостанали обществени условия е вложил и размесил в душата на тоя провинциален следовател едновременно по нещо от един Растиняк, от един княз Валковски, или може би един от Иван Карамазов, а самият автор му е дал доста от проницателната си наблюдателност. Във всеки случай психологически той е един твърде интересен образ, удал се на Емилиян Станев повече от Иван Кондарев, защото е успял да намери у него равновесие между един сложен вътрешен живот и между неговата външна изява, между идеите на героя и изживяването им в душата му. Неговият образ се разкрива до голяма степен в един своеобразен психологически паралел с Иван, който прераства в идеен двубой.

Немалко значение за формиране характерите на своите герои отдава Емилиян Станев на оня рязък, така болезнен за тях контраст между високите социални и нравствени идеи, с които епохата ги сблъсква, и убогата изостаналост на еснафската действителност, сред която живеят. Много внимателно, но съвсем определено той е подчертал тоя контраст на няколко места в романа. Надзърнете само в схлупената стаичка, където Иван Кондарев си блъска главата над най-трудните социални и нравствени проблеми на своето, и не само на своето време. Като незарастнала рана носи той в душата си пресния спомен за униженията, мизерията и моралната пошлост, сред които е преминало тук юнешеството му, докато е копнеел безнадеждно и страстно за идеал. Сред тая изостанала и груба действителност още от рано и Александър Христакиев е почувствувал и видял, казано с неговите думи, „свинството“ на живота около себе си. Но роден циник, верен на класовата си природа, той е превърнал това си знание за живота в своя позиция, в своя практическа философия. Преодолявайки убожеството и нравствената изостаналост на живота около себе си, Иван е успял да се бронира срещу тях със злоба. Александър Христакиев пък е останал при тях като при жизнена и философска позиция, като при единствено и основно решение на обществените въпроси. Той ги е превърнал в свое идейно становище, в своя практическа философия. Той иска да оправдае съществувнето им, за да може спокойно и самодоволно да живее сред тях в своята епикурейска самовлюбеност. Но не е ли това всъщност същото онова филистерство, заради което съдебният следовател така презира другите около себе си, същото свинство, заради което ненавижда ситния и безинициативен еснаф доктор Янакиев, който трупа пари и живее със слугинята си. Да, защото ленив по природа, Христакиев не се церемони да натопи ръцете си в мръсотията около себе си. Той може да бъде и тънък изнудвач, спекулиращ с неопитността на едно младо момиче и неудовлетворената похотливост на застаряващата му леля, и вулгарен шантажист, грубо използуващ положението, за да натрапи го-

дежа си на опечаления стар чорбаджийски род. Дълбоко в душата си елегантният провинциален франт носи носталгия и вродена склонност към същото това духовно филистерство, от което той се гнуси, когато го види у другите — само че рафинирано, естетизирано, превърнато в изискана философия. Тоя извод писателят внимателно ни подсказва с някои дребни детайли още в първата част, към него настоятелно ни води той и във втория том на книгата. Тънкото художествено разобличение на противоречивия и сложен образ на Александър Христакиев е един от големите успехи на Емилиян Станев в романа. От идейния спор между Иван и съдебния следовател морален победител излиза Кондарев. Това, което за него е било само етап в мъчителния му път, детска болест на развоя, за следователя е твърда и установена жизнена позиция. Все още неулегнал, намерил истината за себе си и хората, Иван отдавна е напуснал точката, на която Христакиев самодоволно и цинично е замръзнал. В това е разликата между двата образа. Те отдавна са се разминали. Такава е концепцията на автора за Иван Кондарев и Александър Христакиев и за идейните отношения между тях.

Но концепцията си е концепция, а образът си е образ и нищо не може да замени на читателя усещането на непосредственото му художествено възприятие. А именно то липсва при главния герой на романа. Иван се бори със себе си срещу индивидуализма и нихилизма, разядащата отрова на които добре познава, бори се в движението срещу догматизма и сектантството, пагубната сила на които усеща с цялото си същество, бори се и срещу идеите на Александър Христакиев, които намирисват на един подранил фашиствуващ индивидуализъм. Впрочем тук „бори се“ едва ли е най-точната дума — той ги преодолява преди всичко в себе си, изправя се в рамките на романа като техен идеен враг и антипод. Авторът обаче не е съумял да „присади“ всички тия интелектуални вълнения и брожения на мисълта върху жива психологическа плът. Там, където духовният живот на Иван се движи в сферата на сложни интелектуални търсения, у него имаме повече щракане на идеи, отколкото непосредствени преживявания. Идеите на героя остават някак си извън образа, извън емоционалния му свят. Очевидно, психологическият строй на типове от рода на Иван е трудно достъпен за писателя. Но тук има и нещо друго. Емилиян Станев е направил всичко възможно да отдалечи колкото се може повече героя от себе си. Злобата и сякаш преднамерената суховатост, с които Иван се е бронирал срещу униженията и илюзиите на тоя жесток, изостанал свят, за да ги преодолее, правят някак си безпомощен автора пред образа на героя, свързват ръцете му, пречат му да се доближи до него емоционално, да го почувствува като жив човек, да „влезе в кожата му“. Иван Кондарев например не проявява никакъв усет към изкуството, нито особено чувство за красотата и обаянието на природата. Това, разбира се, не е никаква беда за героя. Но е беда за автора. Защото именно в контакта с природата Емилиян Станев най-дълбоко и цялостно разкрива образите на своите герои, прави пластичен и осезателен духовния им свят, прекарва го през сетивата ни. А при Иван Кондарев той сам е отрязъл зад гърба си тоя път към индивидуалността на героя. Затова пък интелектуалният план за развитие на образа, който е избрал в първата част, очевидно му е по-малко достъпен.

Емилиян Станев има една предварителна концепция за образа на Иван Кондарев и в това няма нищо лошо. Едва ли някой може да иска от него да направи героя си идеален характер. Такъв, какъвто е, Иван

очевидно характеризира само един аспект отмногостранния и сложен път тогава на една част от нашата интелигенция към партията и на самата партия към ленинизирането ѝ. И то процес, който протича при съвсем определени обстоятелства и в твърде конкретна среда. Но именно тая концепция му е попречила да представи героя, дори както го е замислил, като художествено пълноценен образ. Защото го е лишила от оная интимна връзка със самия него като творец, която за художници от неговия тип е абсолютно необходима. Злобата и душевната суровост, които Иван носи в душата си като последица от тежкия живот, през който е минал, и от изостаналите условия на нашето обществено развитие го правят не само неподготвен вътрешно да възприеме хуманистичното съдържание на идеите, които изповядва, но придават до голяма степен и известна психологическа едноизмерност на образа му. Защото хуманизмът е не само доктрина, но и духовно състояние, светоусещане, отношение към света и хора.

Във втория том на романа Емилиян Станев е потърсил като че ли нови пътища и подстъпи към героя си. Интелектуалният план на образа почти изцяло е снет. Сега той е някак си по-житейски и по-битов. Преминал през духовни кризи и идейни блуждения, тук Иван Кондарев води външно сивото и делнично съществуване на обикновен полупролетарий, за да се сроди житейски и душевно с ония, с които утре борбата ще го изправи на една барикада. Това е второто чистилище по пътя на Иван към истината. Очевидно тук, сред прости и сурови мъже като Саната и Петко Шопа, които чувствуват правдата на борбата с класовия си инстинкт много по-добре, отколкото десетките политически фразьори, той трябва да се освободи от интелигентската си раздвоеност. И ние наистина го виждаме във втората книга на романа да се изправя срещу Александър Христакиев твърд, самоуверен, осезаем и конкретен. Емилиян Станев се опитва дори да потърси у него и някои черти на националния ни характер. На Христакиев му се струва, че така както стои срещу него Иван — морален победител в техния двубой — у него сякаш има нещо от традиционната коравост на народа ни. . .

Известни промени носи втората част и в областта на стилистиката. Впрочем и в двете части, особено в първата Емилиян Станев широко използува стилно-изобразителния реквизит на класическия роман. И тук като в разказите му, границата между прекия и косвен психологически анализ е рязко очертана. Онова доближаване на автора до героя, което писателят извършва като най-важна предварителна работа за усвояване и овладяване на образа, в стила му най-малко личи. Външно, в текста той е скрит постоянно зад героите си. Колкото по-дълбоко е навлязъл в характера на героя си, толкова по-малко се показва самият той. Той е от ония майстори, които когато влагат в делото си душа, от ръката си не оставят и следа. Технологията на овладяването на образа у него съвсем не излиза на преден план. Той е здраво сраснал с оня „обективен“ маниер на писане, при който художникът оставя нещата да се развиват в техния естествен вид пред очите ни.

Стилната структура на романа слага своя отпечатък и върху формите на психологическия анализ. Бавният темп на действието придава известна статичност и на психологическия рисунък. Вниманието на автора най-често е съсредоточено върху преживяванията само на един герой. Неговата камера лови душевния свят на героя или като го изолира от потока на действието, или като в това време се занимава само с външните прояви на неговите партньори. Така наречените психологически

дуети, при които душевният процес протича почти с еднаква интензивност примерно у двама герои, у него са рядко явление пък и придава по-елементарни преживявания на героите. Най-тънките и дълбоки страни от душевния свят на Иван се разкриват например в обширни, преки авторски анализи или във вътрешни монолози на героя. Дори идейният двубой между Иван и Александър Христакиев е даден в твърде статични форми, съсредоточен е в няколко психологически монолога, които не текат успоредно, а се редуват един след друг. Такъв един психологически монолог, с който започва идейният спор между двамата, е дневникът на Иван Кондарев, в който се разкрива къс от душевния развой на героя. Следкатогопрочита, Христакиев започва вътрешен монолог със себе си по повод на всичко прочетено, в който се разкриват много страни от психологическия и идеен свят на съдебния следовател. Тоя монолог продължава в болницата пред ранения Иван, където Христакиев доразвива своите възгледи, разкривайки се още по-ясно в тях. През цялото това време Иван почти не реагира. Едва след като следователят си отива, у него започва бурен вътрешен монолог, в който прозират новите му душевни настроения и идейни завоевания след написването на дневника. Както личи, дори в спора си, героите се разкриват последователно, а не успоредно. Тая еднопосочност на психологическия анализ е свързана не само с темпа на действието, но и с недостатъчната „конфликтна заангажираност“ на героите, както сполучливо се изрази един критик.

Склонност към подобни форми на психологически анализ Емилиян Станев прояви още в разказите си и там те много добре се съчетават с темпа и жанровите особености на повествуването, със застоялата атмосфера на света, който рисува, и с характерите на героите, които пресъздава. В по-голямата част на романа обаче те му придават известна монотонност. Във втората книга обаче писателят е потърсил и по-синтетични и раздвижени форми на повествуване и психологически анализ, главно в някои любовни сцени между Иван и Дуся (стр. 114—118). Изобщо втората част на „Иван Кондарев“ носи белезите на един вече доста стегнат социално-битов роман. Сега действието тече по-целеустремено и по-бързо — самият характер на събитията е такъв, че с усилен темп те водят към трагичната развръзка. Многобройните сюжетни нишки от първия том тук са сведени до няколко линии: Костадин—Христина и дома на Джупуните, Александър Христакиев и съдбата на стария чорбаджийски род на Хаджидрагановци, Иван Кондарев и идейният живот на партията. Само че тия линии, които са разгънати върху фона на верига от политически събития, не навсякъде са еднакво добре споени. Романът обаче е освободен до голяма степен от оная прелестна тираничност на пластичния детайл над художествения материал, която предаваше малко старомодната красота на първия том. „Иван Кондарев“ внася някои нови черти в образа на писателя или загатва за други, които още не са се откроили достатъчно ясно. Сам по себе си значителен успех за нашата белетристика, романът е своеобразна „заявка“ за предстоящи нови постижения и неподозирани насоки на развоя — творческо самоосъзнаване на един талант, който търси нови измерения на възможностите си. Затова може би в него най-ясно личи една от характерните черти на Емилиян Станев — неспокойството на таланта му. И дано никога не го напуска това му неспокойствие. То е най-добрата гаранция, че неговите най-хубави страници, ония прекрасни страници, които всеки талантлив художник дължи на литературата, ще бъдат написани.

☆

ЖЕЛЮ АВДЖИЕВ

ХУДОЖНИК НА НАРОДНИЯ БИТ

(ТОДОР Г. ВЛАЙКОВ)

Влайков принадлежи към онези творци на родната ни литература, които не са зашеметявали съвременниците с актуалността на идеите или монументалността на образите в своите произведения. И читателите не са откривали във Влайковите творби нови светове, не са могли да почувствуват в тях „героиката“ на епохата. Бавно и безшумно писателят е поднасял на съвременниците си — и то с малко поостарели дори за времето белетристични похвати — радостни и по-често тъжни картини от бита, от отношенията в патриархалното семейство. Идейно-емоционалното, естетическото въздействие идвало не от изключителните събития и герои, а от правдивостта, топлотата и непосредствеността на изображението.

За литературните историци и критици днес не е трудно да докажат, че творческият опит на белетриста Влайков е изживян и преодолян етап. Наистина авторовите идеи и надежди, намерили въплъщение в художествените му творби, са изгубили отдавна значението си. Мекотата и наивността на повествователния тон на писателя стои далеч от динамичността и драматичността както на нашето време, така и на сложната душевност на съвременника и т. н. Въпреки убедителността на научно-критическите аргументи не може да не се признае, че и ние, днешните читатели, продължаваме да се зачитаме във Влайковите повести и разкази, да се вълнуваме от съдбата на милите на авторовото сърце чичовци и лелини, от трагедията на сломените от чорбаджии и от новите икономически отношения ратаи и дребни собственици. А когато заговори за миналото, писателят ни подава ръка и по светлите и нежни нишки на спомените, за да ни отправи към очарованието на детските години и преживявания. . . Истина е, че у Влайков не ще намерим експресивността и динамичността на днешните автори. Но неговите творби не са изгубили напълно обаянието си върху нас, защото в тях прелива пълноводието на някогашния патриархален бит. И най-важното — неподправената истина на жизнените явления в неговите произведения е дълбоко нравствено осмислена и емоционално наситена. В творбите му и ние, съвременниците, намираме такива морални черти и национални добродетели, които са основа на нашата народностна психология. Затова Влайковото творческо дело е все още с много живи елементи. Писателят не е от „спътниците“, а от първенците на нашата художествена проза.

I

„Помня го аз хубавенца дяда Славча. Шеснайсе или седемнайсе годин, не знам добре, ще станат по света Варвара, откак се е поминал, бог да го прости; ама сякаш, че и шейсет да се минат, пак няма да го за-

бравя. Та и забравя ли се такъв човек? Че неговата добрина и неговият разум имаше ли някъде? А какъв беше пък приказлив и сладкодумен, па работен, па набожен! Кам сега такива хора? Ами право! Нали го гледам днешния свят! Има ли да найдеш в селото сега дяда Славча и дяда Цонка Светогореца и дяда Хаджи поп Неделя?“ Така започва Влайков (псевдоним Веселин) разказа за дядо Славчо в повестта „Дядовата Славчова унука“ (1889), за да подготви читателя към възприемането на образ, към който авторът не може да скрие възхищението си и за който не може да говори без умиление. Същевременно той въвежда неусетно и в тона, с който ще се води повествованието, и в целия оня дълбоко народен стил, в който ще протече разказът. Сякаш разговаряме с човек от народа, чуваме гласа на някоя селянка. Струва ни се, че Влайков по друг начин не може да поведе разговор, да започне описание. А може би така разговаря не само в творбите си. . . Така писателят се слива с мирогледа, душата, морала на човека от народа.

И какви ли добродетели не притежава дядо Славчо, този носител на патриархалната нравственост, събрал авторовата любов и симпатии — приказлив и набожен, работен и разумен. . . Най-рано отива на черква, но по време на черковната служба излиза да наобиколи добитъка. Едва се е зазорило и той е на крак, нарежда и съветва, а след това обикаля овчари и ратаи.

„И защото така тичаше и обикаляше навсякъде и всичко сам си наглеждаше, затова дяду Славчу и работата си вършеше се добре и всичко му вървеше от хубаво по-хубаво. Затова беше и имотен дядо Славчо.“

Днешният читател не може да приеме без усмивка тези заключения и изобщо тази наивна философия на писателя, с която се обяснява имотността на дядо Славчо. Сигурно не ще е станал богат само от доброто наглеждане, а и от труда на онези, които са му раб тили. Това е съвсем ясно днес, а е посочено още на времето от Димитър Благоев. Не бива да се забравя обаче, че все пак и тази наивност в известен смисъл се обяснява и оправдава с оглед цялостната художествена цел, която авторът си е поставил. Тя е в съгласие, в духа изобщо на Влайковата идейно-художествена концепция за патриархалния бит. Той желае да представи във възможно най-добра светлина този бит, да поразхубави патриархалните отношения. Идеализацията на образа не буди никакво съмнение. Дядо Славчо не е само иметон, но е и „на почит у хората“, всички до него се допитват, на всички дава съвет, помага в нещастия. И в селските работи е на първо място. Дори агата му казвал „Ислявчо чорбаджи“. . .

Идеализирането, разкрасяването на образа не е пълно и абсолютно. Влайков, у когото изображението е много ясно и определено репродуктивно, близко до действителността, не забравя да покаже и чорбаджийските навици на този патриархален господар. Наистина, той е благороден, добър, услужлив, но все пак тъкми да даде внучката си на Хаджидонковия непрокопсаник — критерият тук е имотът, богатството. Само думата на дядо Славчо се чува в къщи. Освен това във връзка с цялостното художествено изграждане на образа могат да се видят и други съвсем очевидни недостатъци, например в начина на говорене, в езика на дядо Славчо и пр.

При обрисовката на Райка и Ненко Влайков следва същите принципи — с идеализация и разхубавяване, със също така широко използуване похватите, езика, образността на народното творчество. Стига и до шаблон, до повторение, до известна абстрактност. Образите са твърде общи,

много си приличат, напомнят образите от народния епос, не им достигат ярки индивидуални черти. У Райка подробно е проследена линията, по която вървят нейните любовни чувства — от първите трепети през срещите и по-сетнешните изблици, до твърдото решение да не се разделя с Ненко. И каква плахост и целомъдрена сдържаност при разкриване на чувствата! Нейните постъпки, мечти, надежди са представени убедително, душата ѝ е разкрита правдиво. Изобщо Влайков умее много плавно, умерено да води действието, да мотивира постъпките на героите. Но. . . и у Райка, и у Ненко — всичко става по един и същ, твърде познат, повтарящ се начин. Да не говорим за външния, физически образ на Райка. Тук Влайков е изцяло във водите на народните песни и приказки. „Пък и Райка каква беше мома и какво беше чудо! Че то такава стройност и такава гиздост как се отгледа и как се зачува? Оная тънка, па висока снага, като се завие и закърши — като топола. . . Бузичките ѝ бели и червени, сякаш, че са росни трендафилчета. Алените ѝ устица като с пара разрязани. . .“ и т. н. А описанието на облеклото е направено с всички подробности и с всички украшения на момите в народните песни.

При Ненко е същото — само че той е рус, очите сини, лицето румено. . . При душевните, нравствени качества се редят досадни понякога повторения и шаблони. Той е хрисим, работлив, паметен, но и Райка е паметна, разумна, „мурафетлийка“, хрисима. Дядо Славчо също така е разумен, приказлив, работен, но и майката на Райка е „прилична и хубавица, та па и хрисима, работна, сладкодумна. . .“

Този каравеловски, с безспорни елементи на битовизъм и етнография дори, начин на изграждане на образите е за младия Влайков несъмнен успех, макар процесът на усъвършенствуване на белетристичното майсторство да не е завършен. Използуването богатството на народните песни у Влайков често се превръща в шаблон. Дори понякога се взема сякаш на готово, в суров вид. Все пак в повечето случаи народната образност, народните изрази и думи придават особена жизненост и поетичност на образите. Най-важното, най-ценното — познавайки много добре народния живот — Влайков успява да вникне в поетичния заряд на народните песни и да го използува за възкресяване и поетично одухотворяване на патриархалния живот“ — със схващанията и представите на народа, с чистотата, свенливостта и нежната сдържаност в любовта между младите и т. н. Това има предвид Пенчо Славейков, когато дава висока оценка на „Дядовата Славчова унука“ като творба, която изразява духа на народните песни. „Досега само един български писател, Веселин, знаещ добре народния живот, е смогнал да вникне в любовта на нашия селянин и да я възсъздаде с такъв свенлив реализъм, както сам народът я възсъздава в своите песни. И докато българските лирически поети пеят по чужди образци, създават песни, чийто живот ще е ден до пладне, Дядовата Славчова унука ще отнесе славата на своя автор далече зад границите на неговия земен живот.“[1]

Изявил още в първите си разкази „Седянка“ (1885) и „Разказ на една бабичка“ (1885) качества на разказвач, в „Дядовата Славчова унука“ Влайков показва напълно възможностите си като белетрист в по-големите повествователни форми. Правдивостта, верността към живота е основно качество на това Влайково произведение. И образите, и случките, и отношенията са правдиво отражение на патриархалната действител-

[1] Пенчо П. Славейков, Съчинения, т. V, стр. 46.

ност. Но повестта не е просто копие на живота, а негово художествено възсъздаване — с художествено проникване и одухотворяване, с поетичност и романтична идеализация, с топлота и лиризъм.

Влайков одухотворява живота на патриархалното българско село чрез любовта на двамата млади при една сравнително спокойна, а някъде и идилична обстановка. Наистина писателят не е пропуснал да покаже и един чорбаджия изедник, Хаджи Донко, който със своите планове едва не помрачава чистите стремежи на младите. Силата на повестта обаче не е в сблъскването на социално противопоставени характери или в разгръщането на обществени конфликти. Художествената стойност и значение на творбата е правдиво описание на редица картини от патриархалните отношения още в годините на робството, в лиричния тон, с който се води разказът и който спомага за възкресяване и внушаване нравствената атмосфера на една минала епоха.

Белетристът води повествованието в „Дядовата Славчова унука“ със сигурна ръка. Добре разполага и свързва отделните части. Изложението е плавно, но и мудно. Страничните събития, допълнения, обяснения са по-малко, като изключим претрупаните с излишни подробности описания на външния образ, облеклото и т. н. При всичката идеализация на героите и стремеж да се поразкрасят патриархалните отношения в повестта няма пълна идилия. Дори любовта на Райка и Ненко не се изживява леко и безгрижно,а с доста трудности и тревоги, през известно страдание. Но въпреки колебанията и пречките любовните стремежи и мечти се сбъдват, злото е преодоляно и като красива песен се носи щастливата любов, а след това и семейният живот на двамата млади. Тържествуват нравствените добродетели на патриархалната среда. Тази среда се явява обикновено не съвсем подходяща предпоставка за богати и високи творчески полети. Толкова по-безопасна е заслугата на писателя, че успява, благодарение на любовта си към героите да одухотвори като художник една такава действителност. При всичките резерви, които днес имаме към похватите, стила, езика, тона на разказване и т. н. на писателя, не може да не се почувствува, че в „Дядовата Славчова унука“ той е излял сърцето си и е постигнал истинско художествено превъплъщаване на събития и факти, на герои и отношения, на мисли и чувства, на природни описания и психологически ситуации. Затова и когато журналистът Жорж Нуржан към 1938 г. задава на престарелия писател въпроса „Кое от Вашите произведения Ви е най-близко до сърцето и кое от тях цените най-много“ — той отговоря „Най-близко до сърцето ми е повестта „Дядовата Славчова унука“ — едно от най-ранните ми творения. . .“[1]

В „Леля Гена“ (1890) главната героиня е носителка също така на патриархални добродетели. Само че привързаността към семейството и патриархалния морал обрича добрата леля Гена на дълбоки страдания, довежда я едва ли не до истинска саможертва. И тук с голяма любов и познаване, с истинско вживяване е проследена трагедията на нещастната жена. Сломена и с наранено сърце, мълчалива и страдаща, тя изгубва съвсем някогашната си физическа хубост, за да запази нравствената си красота. Безпределната вярност към семейството — тая светиня за обикновения човек от народа — й дава сили да понесе всички удари на живота. Авторът се домогва до разкриване на по-сложни и по-дълбоки превъвявания. Нещастната жена никога не се оплаква, не дава вид дори, че

[1] Ж. Нуржан, Стожери на българската литература, т. I, стр. 14.

е нещастна, макар мъжът ѝ да я изоставя само няколко месеца след сватбата. С особена скрита твърдост и достойнство тя понася всичко и не иска да я съжаляват. Дори се усмихва пред другите. С чудно търпение и с някакво патриархално покорство леля Гена понася всички грубости и постоянната студенина на своя мъж. Привързаността към семейството, към патриархалната нравственост е толкова силна, че наистина може да се нарече, по думите на Пенчо Славейков, „кардинална“ черта на българката. Непокварената, чиста в помислите и чувствата си жена от народа защищава един своеобразен тиранин, който съсипва щастието ѝ. След няколко години — 1897 — Пенчо Славейковата Райка (поемата „Бойко“) ще прикрива престъплението на оня, който се чужди от нея, но към когото като съпруг тя е така привързана. . .

Битовата рамка и атмосфера със спокойствието и осветения от традицията ред в „Леля Гена“ е разчупена. Писателят е доловил определени промени в тази атмосфера — главно процесът на огражданяването. Съпругът на леля Гена, свикнал през дългите гурбетчийски години на градския живот и отвикнал от селския труд, напуща младата си невяста и се връща в града. Там по-свободно, по-нашироко разгръща своите сили, разбира се, в. . . търговията. Сприятелил се е с началници, кметове, депутати, допадали му политическите разговори. Явно е, че дребният собственик, еснафът, под влиянието на града, на новите икономически отношения в него, започва да се преобразява.

В много по-значителна степен тук писателят си е послужил с противопоставянето, с принципа на контрастите. Притовопоставени са преди всичко главните образи — Марин на леля Гена. И жертвената любов, и привързаността към семейството, и високите нравствени добродетели на мъчениците се открояват още по-добре и по-ярко, когато се съпоставят със суровостта, затвореността, дори грубостта на Марин.

И с тази си повест Влайков се стреми да утвърди или по-скоро да внуши на читателя във възможно най-привлекателен вид еснафско-патриархалния морал в семейството от онова време. Колкото консерватизъм, еднообразие, статичност да има в този отдавна надживян и исторически, и идейно-нравствено свят, художникът така го представя, че и днес читателят вижда една своеобразна привлекателност, дължаща се главно на моралните му ценности.

С „Дядовата Славчова унука“ и „Леля Гена“ Влайков напълно оформя творческия си образ като оригинален повествувател със свое художествено виждане, със свой маниер и стил. Повестите са написани общо взето в духа на реалистичните традиции, завещани още преди Освобождението. С тях Влайков продължава и укрепва битово-реалистичното направление в българската литература. Негови предшественици са Блъсков, Каравелов, Вазов. А разкрасяването на патриархалния бит, идеализирането добродетелите на хората от патриархалното време носят един своеобразен, малко консервативен романтизъм в това направление.

В повестите на Влайков има нещо от нравствено-дидактичните и сантиментални тенденции на Блъсковите повести. Преди всичко творбите на Влайков са свързани обаче с разгънатото предметно и реалистично изображение, с широкото използуване на народното творчество в Каравеловите повести — „Българи от старо време“, „Мамино детенце“, „Слава“ и т. н. В известен смисъл Влайковите повести напомнят точността и сигурността на рисунъка у един Вазов при описание на битовата атмосфера и изграждане на образите — в „Чичовци“, „Хаджи Ахил“,

„Митрофан и Дормидолски“. При едно внимателно и подробно съпоставяне би могло да се види, че и при избора на материала, и при похватите, стила, езика във Влайковите повести има нещо подсказано от Каравелов. И в доста Каравелови повести се разказва за една минала, с патриархално-еснафски нрави епоха, утвърждават се до известна степен добродетелите на доброто старо време. По каравеловски изгражда Влайков композицията и води действието, осъществява обрисовката на героите и черпи от поетичното богатство на фолклора.

Въпреки сходството, пресилено би било от всичко това да се правят заключения за подражателство, заимствуване и т. н. Съществуват различия — съвсем естествени при двама оригинални творци — и при общата трактовка на материала, и по начина на водене на разказа, и по общия тон, и по езика. Така у Влайков липсва каравеловската ирония към изживелите времето си хора или публицистичността — ярка и с революционен характер — в повествованието. Много често в Каравеловите повести художникът се измества от публициста, историка, дори етнографа. У Влайков това е много по-рядко. Още по-големи са различията между Влайков и Вазов. Макар Вазов с любов да пише за оригиналните сопотски „чичовци“, у него се долавя и известно присмиване и съжаление към тези мили хора и то от позициите и в името, така да се каже, на бъдещето. Влайков сякаш напълно се сраства със своите герои, започва да мисли като тях. А за отричане или ирония не може и дума да става. Най-често той е потресен от трагедията на своите „чичовци“ и „лелини“. Освен това за разлика от Вазов и в известен смисъл от Каравелов, у Влайков е засилен битовизмът — прекаленото съсредоточаване на усилията върху описанията на външните черти на бита — уредбата в къщата, облеклото на героите и т. н., недостатъчно здравото им свързване със съдбата на героите, с общия идеен замисъл на творбите. Може би под влиянието на народното творчество или поради дребнобуржоазната си психика и липса на борчески идеали, Влакойвият битов реализъм е някакси много чист, първичен, но и малко елементарен.

Чрез Каравелов и Вазов Влайков се запознава най-напред с творчеството на Пушкин и Тургенев, на Гогол и Толстой, на Шевченко и Марко Вовчок. След това идват Глеб Успенски, В. Гаршин, Короленко, които се намират под влиянието на руското народничество. Руските и украинските писатели за Влайков са пример на истински народни творци, те са и негови литературни образци. Затова, както в първите си разкази, така и в „Дядовата Славчова унука“ и „Леля Гена“ лесно може да се види творческото използуване, опита на любимите и близки до светоусещането на писателя автори.

Едва ли би могло да се поддържа приетото в критиката твърдение, че Влайков е писател на селската идилия, че описва живота под звуците на „меден кавал“. . . Идилични моменти и страни от патриархалния живот има отразени главно в „Седянка“ и отчасти в „Дядовата Славчова унука“. Но в другите му творби животът е показан с трудностите, с мъката, а и с трагедиите дори на героите. Изглежда и Антон Страшимиров води една своеобразна полемика с Влайковия „меден кавал“ в предговора към сборника „Смях и сълзи“ от 1897 г. и чрез самите разкази в книгата. И все пак признавал Влайков за свой учител.[1] Дори изповядва: „Струва

---

[1] А. Страшимиров, Т. Г. Влайков—Веселин и неговото дело, Сборник Т. Г. Влайков, 1935 г., стр. 50.

ми се, че в живота нищо не съм чел с такова увлечение, с такава сгряна душа, с каквато четох и препрочетох „Дядовата Славчова унука“.[1] Елин Пелин пише, че прочел „Дядовата Славчова унука“ няколко пъти — „чел съм я в къщи пред домашните, на момците в село, на момите по се-[illegible]ите и в кръчмата на по-старите[2]. Изобщо с истински възторг е по-срещнало [illegible]появяването на Влайковите повести поколението писатели, направили първ[illegible]и стъпки през 90-те години. А и писателите след тях, като К. Петканов, Д. [illegible]ров, К. Константинов и др. не скриват обаянието, което са имали върху [illegible]ите Влайкови творби.

Тук би трябвало да се посочи, [illegible]итическата присъда, която Д. Благоев дава на „Дядовата Славчова унука“ в 1897 г. е прекалено строга и силно подценяваща художествените качества. Благоев подценява повестта? Защото — най-напред той сигурно търсена социологично-изследователска задача: да види дали вярно са отразени тенденциите на общественото развитие. И по-важното — защото той, доколкото прави художествена оценка, твърде много приковава автора към социалния му произход и дребнобуржоазен мироглед.

Благоев е прав, когато посочва наивните, с консервативни тенденции възгледи на народника, на дребнобуржоазния демократ Влайков. Но той недооценява демократизма на писателя. Като че ли вън от революционния и пълноценен демократизъм на социалистите не съществува и друг демократизъм непоследователен и наивен, но все пак демократизъм. Тук именно се чувствува известен догматизъм и влияние на схващането за „автоматичното действие на обективните обществени закони“.[3] Това от една страна. От друга — възгледът, изработен до известна степен под влиянието на Плеханов, че художественото отражение е важно дотолкова, доколкото е илюстрация, потвърждение на обществено-икономическата еволюция.

Полуселското, полуградското семейство, от което произхожда Влайков — роден на 13. II. 1865 г. — с патриархалната трудова наредба и морални добродетели оставя най-трайни следи в душата на писателя. Нравственото съдържание на народния бит, запазен в сравнително ясни и завършени патриархални форми, спокойната красота на родния край остават завинаги свежи в паметта на Влайков. Те пущат такива дълбоки корени, че сякаш не позволяват да навлязат в авторовата душа впечатления от друга среда и друго време. Връзките са така здрави, че никакви по-късни обществени и идейни превратности не успяват да ги разкъсат. И не са само спомените, които държат писателя и по-късно към някогашното време. Твърде малък, Влайков възприема нравствения, духовния мир на този отминаващ живот и като свой мироглед, като светоусещане. Там, в улегналия бит, в спокойствието и чистотата на отношенията на трудовите селяни и занаятчии той вижда най-добрите качества, истинските национални добродетели в душата на българина.

И училището — началното и класното в родния град, гимназията в София — не е в състояние да измести дълбоките впечатления от детството и пълното сраствване с дребнобуржоазната, еснафска среда. А възприемането чрез трудовете на Н. К. Михайловски на народническата

---

[1] А. Страшимиров, Една равносметка, сп. Обществено развитие, год. V, 1933, кн. 1, стр. 105.

[2] Сборник Т. Г. Влайков, 1935, стр. 153.

[3] Г. Димитров, Политически отчет на ЦК на БКП пред V конгрес на БКП, сп. Ново време, год. XXV, 1949, кн. 1, стр. 21.

идеология — вече като студент в Московския университет — може да се каже, че теоретично оформя онова, което вече е основа на жизненото му поведение и на неговите мечти и упования. Нали Ленин учи, че същността на руското народничество е в „. . . представителството на интересите и идеите на руския дребен производител“.[1] Влайков добре познава живота и съдбата на българския дребен собственик — селянин и занаятчия. Същевременно желае да му помогне, за да добрява положението и бирници, но не вижда истинския път. Черпва с просветителската мисия на интелигенцията — учителите. Щом отвори очи, селянинът ще види откъсмята и в края на краищата ще спаси и укрепи имота си. да обнят и илюзорен характер на тези Влайкови народнически възгледи е съвсем очевиден и разкрит още на времето от Димитър Благоев. Все пак обаче, независимо от илюзорността и консерватизма, народническата идеология по същество е демократическа идеология, отразяваща своеобразния демократизъм на селската маса. Въпреки заблужденията, Влайков е неподкупен в своята искреност и наивност демократ и ратник за народното благоденствие.[2] За това говори и фактът, че студентът Влайков, държавен стипендиант, напуща историко-филологическия факултет в Москва и става учител в малкото, почти село, градче, за да осъществява на практика народническите си идеи.

Още преди да се е запознал с народническите идеи, Влайков пише първите си три-четири разказа и повестта „Дядовата Славчова унука“, а „Леля Гена“ — в началните моменти от теоретичното изясняване на народническите принципи. Но разлика по същество — и в творческия метод, и в подстъпа, и в художествената интерпретация на жизнения материал, и в похватите и стила — няма. В „Леля Гена“ са откроени малко по-ясно някои социални промени. Влайков обаче създава всички досега отбелязани творби без съмнение като народник. Неговите творчески предпочитания и особености се оформят, преди да е възприел теоретичесите постулати на народничеството. Той е народник в смисъл, че е близък до народа, познава основно неговия бит, желае да му помогне, но всичко това не си го е изяснил теоретично. В битовите разкази и повести на Влайков излизат на преден план тези елементи от народническата идеология на писателя: чист и наивен демократизъм, близост до съдбата на трудовия човек, идеализиция на дребнобуржоазния бит и патриархален морал. Критическото отношение към съвременната действителност, загатнато в „Леля Гена“ общо взето не се чувствува. Липсва и образът на учителя като въплътител и осъществител на народническите идеи.

Битовият реализъм на Влакойв е в изходните позиции, в началото на реалистичната магистрала, по която върви следосвобожденската ни литература. Той нюансира и разнообразява този общ път, в който има различни отенъци при изображението на действителността. Героите обаче във Влайковите битови повести, най-често стари хора, обръщат поглед към миналото, когато всичко е било хубаво, изяснено, устойчиво, когато трудът сякаш е бил по-лек, а отношенията между хората почисти. Това връщане назад, тази ретроспективна романтика и утопия, възприета и от автора, е несъмнено отклонение от реализма. Но тази

---

[1] В. И. Ленин, Съчинения, т. I, стр. 421.

[2] Повече данни за характера на народничеството у нас има в статията „Народнически илюзии и художествена правда“, сп. Литературна мисъл, 1961, кн. 3, стр. 54.

романтика все пак си остава един второстепенен елемент в художествения метод и в изобразителната система на писателя. Би могло да се отиде и по-нататък — в разкрасяването на патриархалното може да се види и един своеобразен начин на несъгласие, на отвращение от настоящето. Битът, нравствеността от миналото се противопоставят сякаш на обществените отношения, на онази нравственост, която носи капиталистическото развитие, с лъжата и фалша, с котерийната партизанска борба и т. н. Наистина наивни опити, наивен и романтичен протест срещу грозотата на настоящето, но все пак една мечта, едно желание за по-хубав живот. . .

2

Повестта „Леля Гена“ се явява до известна степен мост към други разкази и повести на Влайков, в които се вижда, че неговият поглед е придобил по-голяма острота и социална прозорливост.

Така в разказите и повестите, които следват до голяма степен хронологически, като „Косач“ (1890), „Чичо Стайко“ (1892), „Вестовой“ (1892), „Ратай“ (1892) и някои други, атмосферата общо взето пак е битова, но патриархалният бит е вече смутен, разколебан или дори разнебитен. В живота са проникнали нови явления и процеси, а заедно с тях започва и разрушаването на нравствените норми и понятия, на париархалните отношения между хората. Благодарение на личните си богати, живи, непосредствени впечатления писателят вижда как всичко това носи тежки удари върху любимите му герои и прави още по-нерадостна тяхната участ. Влайков забелязва и отразява едни от най-съществените явления в нашия живот от онова време. Преди всичко — разлагането на големите задружни семейства, пропадането на дребните собственици и все повече и повече увеличаващо се безимотно селско население, „земеделческия пролетариат“ (Д. Благоев). В тези произведения на Влайков е разкрита грозната истина за действителността, за живота главно в българското село.

Трогателна по своята правдивост е „драмата“ на Панчо Дръндето от повестта „Ратай“. Тук, заедно с Михалаки Георгиев, Влайков за първи път в нашата литература издига в централен герой един ратай, като разказва неговата тъжна повест. Въпреки трудът и пестенето, той не може да се сдобие със своя земя, със свой добитък и със своя къща.

Една жестока действителност стъпква трепетните надежди, лелеените мечти. Ратаят в капиталистическото общество не може да преуспее — това е заключението на читателя, в онова време и днес, подсказано и внушено от писателя. Основната мисъл и тенденция е съгласна с действителността. Тя отразява, по израза на Благоев, „едно общо състояние на действителността“. Пътят, който изминава ратаят Панчо, придобива много по-широко значение, характеризиращо цялата наша действителност в края на 80-те и началото на 90-те години от миналия век. Спокойно, бавно, даже много бавно и мудно, но с голямо познаване, а и вживяване Влайков реди случка след случка от орисията на това нещастно семейство и главно на самия Панчо. Кратките мигове на радост или дългите дни на очакване се придобиват с толкова труд и мъка. Трудът в повестта за разлика от други творби на Влайков и изобщо от най-често срещаната жизнена философия на писателя-демократ, не носи щастие или нравствено въздигане, а тежи като някакво проклятие. Трудът не е дейност, която възражда или освобождава, а заробва или обезличава човека,

за да го доведе, както в случая с Панчо, до събуждане у него на долни, примитивни наклонности и страсти. Голяма е заслугата на Влайков, че не е направил и най-малкия опит да разхубави картината на живота, да поръси жизнената правда с наивните си дребнобуржоазни идеи и народнически илюзии. И читателят има всичкото основание да приеме, че Влайков, който се стреми да бъде външно напълно „обективен", се е вълнувал от искрено негодувание и протест срещу една такава действителност. Въпреки обезличаването на Панчо, писателят със съчувствие и любов разказва за него и не го оставя съвсем без надежда. Този изстрадал и загрубял човек заслужава по-друга съдба. . .

Оформянето и развитието на главния герой върви преди всичко по линията на разкриване страданията и теглото на селския наемник, които са изобразени с голяма релефност и отлична мотивировка. Битовите и други подробности имат общо взето художествено оправдание. Но. . . има и увлечение: повторения на някои сцени и описания, мудност в развитието на действието, недостатъчен стремеж за издигане на автора над жизнените факти и т. н. Познавателното значение на повестта не буди никакво съмнение. Влайковият образ на ратая, както и дядо Колю на Михалаки Георгиев — първите в нашата литература — са представени обаче като доста пасивни и покорни, дори затъпяли, без достатъчно съзнание ако не за борба или съпротива срещу чорбаджиите, поне за известно лично достойнство. У дядо Колю сякаш са се запазили някакви проблясъци — той се опитва да възрази на околийския началник, ходи по съдилища и т. н., — но Панчо понася безропотно и примирено ударите, които му носи животът, стига най-много до кръчмата.

С промените в поминъка, в икономическите отношения настъпват основни промени и в психиката на хората, в отношенията между членовете на патриархалното семейство. Вместо братската обич и колективност сега идва индивидуализмът. Тези закономерности е видял писателят и като художник ги е отразил в творбите си. От братската задружност, която е царяла в къщата на чичо Стайко, вече няма и следа (разказа „Чичо Стайко"). Синовете му, след като един се връща от войниклък, а другият тръгва по дюлгерлък, гледат вече само своето и никой не се грижи за общото. „Моят живот е дотогава, дорде се поддържа общото и сговора. Ще се мъча, ще стискам душата дорде може да се кара така. Разтури ли се къщата и сговора, ще свърши и моят живот"—заявява с дълбока тъга чичо Стайко на автора. Човекът на патриархалния ред и морал с мъка се разделя със старото, без надежда посреща новото.

Не по-леко е и на бае Ценя от разказа „Косач". И той, подобно на чичо Стайко, изповядва при една среща с автора, че вече не весели с кавала си сватби и сборове, защото трябва да плаща скъпи патенти и за шивачлъка, и за дюлгерлъка и за. . . свиренето по сватби. В израз на най-искрено възмущение обикновеният, необразован селски труженик отхвърля заробващата и разоряващата политика на укрепващата буржоазна държава, като дава предимство на живота през робството. Писателят вярно разкрива някои закономерности на общественото развитие и с това — трагедията на пропадащия занаятчия и селянин. През наивните разсъждения на трудовия човек прозира истината за епохата. Тук е стойността — главно познавателна — на тези разкази, а не в особени художествени достижения, да речем в описанията, в сблъскването на герои и т. н. Публицистично-дидактичният елемент в тях натежава.

Поради тези качества Д. Благоев, строг към „Дядовата Славчова унука“, им дава общо взето положителна оценка. Той вижда в тези Влайкови творби литературна илюстрация и доказателство за основния икономически процес, който се извършва в България. Най-сериозният упрек, който критикът отправя към младия белетрист, е, че в „Ратай и „Чичо Стайко“ не се чувствувало отношението на писателя, не личала авторската позиция към изобразяваните процеси или проблеми, че имало един своеобразен обективизъм. Вярно е, че Влайков не е дал разрешение на редица основни въпроси. Но едва ли би могло да се приеме, че не личи изобщо цялостната позиция на автора към изобразяваната действителност, към съдбата на героите. Например към нерадостната участ на ратаи, чичовци, баювци във връзка с новите обществени процеси. Влайков с голяма любов и съчувствие разказва за теглото на затъпелия от робски труд ратай, за мъката и разочарованието от новите промени на онези, които са свикнали с патриархалния бит. Явно е, че той не приема, ако и открито да не осъжда новата действителност, която именно носи страдание на трудовите хора. Вярно е, че той направо, публицистично не посочва изход от обществените неправди, път за изменение на тежката участ на любимите си герои. Затова Благоев му препоръчва при големите социални въпроси да съедини „белетристиката с публицистиката“. . . „Такова впрочем съединение на белетристиката с публицистиката — продължава Благоев — виждаме в руската литература и главно в тоя род литература, към които могат да бъдат отнесени двата разказа на г. Веселина — в „народническата“. Забележителен пример за такова съединение ни представляват произведенията на известния руски писател Глеб И. Успенски.“[1]

Влайков наистина не успява да „прескочи в публицистиката“. При неговия дребнобуржоазен мироглед с наивни народнически илюзии това едва ли би дало особено добри резултати. А и по-прякото или по-публицистично поднасяне на идеите не е в неговия писателски темперамент и натюрел, почти оформен с написването на тези разкази.

Съществено, ценното при „Чичо Стайко“, „Косач“, „Неканен гост“ („Кандидат за лакей“), „Три срещи“ и някои други разкази на Влайков е в обективната картина на действителността. Той показва, че за дребнобуржоазните форми няма бъдеще. Една победа на реализма, на художествената правда над илюзорната народническа надежда за вечността на дребнобуржоазната собственост.

Заедно с по-прякото и непосредствено участие на Влайков в политическия живот, в изборните и други борби след 1894 г. растат и впечатленията му от нашата политическа действителност. Кандидатира се за народен представител, но (както и д-р Кръстев в същото време) пропада, поради изборните машинации и терор, прилагани от правителството на Стоилов. Възмущението на искрения демократ намира израз в някои нови негови творби. Писателят наистина не стига като Алеко до открито и смело изобличение, за което забележителният сатирик получи първото си вдъхновение също от непосредственото сблъскване с „моралното влияние“ на Стоиловата полиция, но и той е „обезсмъртил един от „великите хора на епохата“ — политическия демагог — в очерка „Каменов“ (1895). Каменов, който е от „мръсната пяна“ на обществото, мени своите убеждения в зависимост от момента и от най-груби лични сметки и изгоди.

---

[1] Д. Благоев, Литературно-критически статии, 1951, стр. 266.

Писателят — пропаднал кандидат за депутат — е дотолкова възмутен, че решава да покаже истината за политическите нрави, за изборните машинации и терор. И обикновено не особено критичният или борчески настроен писател-демократ нарушава, така да се каже, творческото си спокойствие и създава по същество една изобличителна хроника-очерк „В село, хроника“ (1897 първото заглавие „Кметове“). В тази „Хроника“ Влайков най-пълно, най-ярко и целенасочено е отразил политическите нрави у нас от 90-те години при режимите на Стамболов и Стоилов. Тук са терорът и политическата поквара, котерийността и демогагията, грубите сметки и произволът на икономически силните.

Представителен тип за епохата е Прангата — „побратим“ на чорбаджи Тасю от „Кочаловската крамола“ на Страшимиров и на много други герои в нашата литература от онези години. Икономически силен, Прангата си осигурява винаги свои хора в общината. А когато вижда, че е застрашено господството му и сам става кмет. Не се спира пред нищо, стъпква всичко, което се изпречва на пътя му и винаги държи съдбата на цялото село в ръцете си. Ярък момент от безогледната тирания и погазване на всяка свободолюбива мисъл е срещата на наивния идеалист учител-народник Трайко лице с лице с представителите на властта. Възмутен от нахлулите пияници и неколцината стражари, начело със старшията в кръчмата, все хора на Прангата, които заплашват опозиционно настроените селяни с арести и бой, той заявява: „Свободата на гражданина е осигурена от конституцията. И никой не може. . . — Конституция ли? — прекъсна го пренебрежително старшията. — Я ела сам, мило даскалче, да ти кажа аз тебе една конституция! — и той го дръпна за ръката, замахна и камшикът плесна по неговия гръб. . .“ А след това един стражар хваща учителя и го изтегля навън. Хрисимият и сравнително предпазлив общественик и писател Влайков тук проявява истинска гражданска смелост. „Кметове“ е изобличение на народняшкия режим и то направено, когато Стоилов е още на власт — едно от ярките, със сатирични елементи произведения на нашата литература от 90-те години.

Верният на живота писател не е могъл да не отбележи един много интересен факт. В борбата си с учителя Трайко неговите противници го обявяват за социалист. Така Прангата и Дочо клеветят Младен и Трайко, че са социалисти, а по-късно, когато Младен и Прангата се съюзяват, те приписват на учителя най-тежкото престъпление — станал социалист. Всъщност обаче никой не е социалист. Така социалистите — това е много важно — стават синоним на най-последователна борба срещу тиранията и експлоатацията. Писателят, който не един път полемизира със социалистите, като художник е останал верен на жизнената правда. По същия начин са представени — обвинени в проповядване на социализъм — някои учители и по-издигнати селяни и у Страшимиров („За печалба“), Никифор Попфилипов („Бирникът дошъл“) и др.

И друго едно явление, твърде характерно и свързано с укрепването на буржоазната държава у нас — военщината и специално офицерското съсловие — не убягва от погледа на Влайков.

Големият разказ на Влайков „Бестовой“ (1892) е написан в духа на антимилитаристичната тенденция и традиция в нашата литература. Писателят изобличава офицерството, като разкрива неговия празен живот и главно нечовешкото му отношение към народните синове. Попаднал в една душна и унижаваща човешкото достойнство атмосфера, бедният, но работлив и любознателен Кънчо пропада. Особено показателни са ду-

мите или по-скоро тревогите на неговата майка, когато научава, че той е вестовой, че слугува и на офицера и на „господжата“. С болката по сина тя изрича и проклятие към офицерството, към цялата обществена система. . . Влайковият разказ и специално думите на майката, поразително приличат на писмото на Тръпко Тръпков до народния представител Бай Ганьо, в който този „младши войник“ се оплаква, че го карали (също така и другите войници) да лае като куче в гората, за да бият зайци офицерите, а като вестовой — да пере гащичките на офицерското дете. . . Изглежда „Вестовой“ ще да се е понравил на Горки. Той предлага да бъде преведен на руски език.[1]

Тези сравнително лесно установими външнотематични показатели и елементи в разказите и очерците на Влайков се привеждат, за да се види, че писателят разкрива основни недъзи на съвременното си общество. В крайна сметка — пропастта, която съществува между бедни и богати. Затова разказите и очерците са в духа на творбите, които се създават в онова време от нашите писатели — критически реалисти. Влайков тук несъмнено е критически реалист. Освен това тези творби доказват още един път, че твърде малко, твърде незначителни са идиличните страни в творчеството на Влайков — само в някои от първите му работи. Той е повествувател преди всичко на народните страдания. И наистина, кой от героите му е щастлив? Нито леля Гена, нито Панчо, нито чичо Стайко, нито бае Цено, нито Кънчо вестовоят и неговата майка.

Макар и да не приема и по своеобразен път да осъжда съществуващата действителност, Влайков обаче не успява да достигне до сатиричното изображение. Или както уместно отбелязва Никола Атанасов (независимо от твърдението за „безстрастния дух на“ художника): „. . . Влайков не топи перото си в злъч, гневът замръзва на езика му и остава само безстрастният дух на художник, който протоколира, хроникира или пък ще повика някой идеалист да се почуди на тоя политически ад, безсилен да го преодолее и преобрази“.[2] Изобщо критико-изобличителният патос не е присъщ на влайковския писателски темперамент. При всичката си критичност неговите очерци и разкази, особено онези, които са посветени на политическите отношения и борби, не притежават такива сравнително взето художествени, цялостни образи, каквито има „Дядовата Славчова унука“, „Леля Гена“, дори в известен смисъл в „Ратай“. Изложението е повече или по-малко репортажно и върви повече по външните факти и събития. Не се чувствува достатъчно топлотата и непосредствеността, интимността на тона, с който обикновено разказва Влайков. Той е на мястото си — това е и неговият творчески натюрел — когато заговори за любими хора от патриархалното семейство, за близката на душата му обстановка и нравственост и когато всичко това освети с умилителните лъчи на спомените. Там, където се опитва да постави големите социални въпроси върху емоционално-психологически и пак близък на автора морален план, той не е достатъчно убедителен. Писателят например искрено желае да предпази близките на сърцето му хора с техния чист патриархален морал от „безнравствените“ пипала на града, на новите капиталистически отношения, но и в критиката си (доколкото съществува) и в усилията си той внася безсилието на дребнобуржоазния си мироглед и психика: „Ратай“, „Чичо Стайко“, „Кметове“. Разбира се, наивитетът,

---

[1] М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, 1941, стр. 451.
[2] Н. Атанасов, Т. Г. Влайков, Библиотека Български писа тели, т. V, стр. 112.

който се чувствува в „Седянка“, „Дядовата Славчова унука“, „Леля Гена“ силно е намалял. Затова е спомогнал и самият жизнен материал.

Все пак художествено най-цялостна и убедителна е например онази част от големия разказ „Вестовой“, където Влайков предава вълненията на Кънчовата майка. Тук авторът сякаш намира художествената мярка – и в психологическата ситуация, и в тона, и в езика. Затова по-късно отпечатва в съчиненията си само тази част под заглавие „Стрина Радовица се вълнува.“ По-избистреният в социално отношение поглед на писателя не води винаги до по-голямо художествено внушение на изображението.

Ако за автори като Ст. Михайловски, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов и др. само при споменаването на имената им в съзнанието на читателя изникват представи за морала във военщината и в буржоазното семейство или образа на знаменития Бай Ганьо, то при Влайков читателят винаги си спомня „Дядовата Славчова унука“, „Леля Гена“ а не „Кметове“, „Три срещи“. . . Всичко това не означава подценяване на критико-реалистичните разкази на Влайков, а стремеж да се намери тяхното истинско място в целокупното му творческо дело. Би могло да се твърди даже, че художественото въздействие на „Дядо Славчовата унука“ е по-голямо, отколкото, да речем, на „Ратай“, да не говорим за другите по-определени социално-политически очерци. Защо? Защото в първата повест по-одухотворено и поетично се отразява патриархалната действителност, защото разказът е наситен с по-голяма емоционалност, дори поетична приповдигнатост. А в „Ратай“ има по-точно възпроизвеждане и копиране на действителността, но по-малък стремеж за издигане над мрачното в живота, по-малък художествено-поетичен полет. В това отношение по-голямо предимство имат онези критико-реалистични разкази и повести, които все пак си остават до известна степен в сферата на бита.

3

Най-ярко и определено Влайков демонстрира народническите си възгледи в онези свои разкази и повести, в които изобразява живота на българските учители. Ако в „Кметове“ учителят Трайко едва в края започва да „отрезвява“ и „проглеждайки“, възмутен от калта на политическата борба, се отдава на своя народнически дълг — просвещението на народа, а творби като „Среща“ и „Учител Миленков“ повествованието започва и свършва с прилагането на народническите идеи. Затова те придобиват облик на идейно-публицистични трактати.

Главният, „положителният“ герой в тези разкази е учителят-народник, който е идеалист с най-безкористни възгледи и желания за обществена народополезна дейност. Чисти са неговите стремежи и усилия да отърве и народа от невежество, а чрез това да подпомогне материалното му издигане и преуспяване. Образи на учители в нашата литература се срещат и преди Влайков — например Бойчо Огнянов и Рада у Вазов и в не една от многото посредствени работи на опитващи перото интелигенти в края на 80-те години и началото на 90-те години на миналия век. При Влайков образът на учителя става централна идейно-естетическа проблема, главна художествена задача. Този образ е носител на авторовия идеал за народен учител.

Обликът на учителя-народник в разказа „Среща“ се разкрива главно чрез разговорите, които води той със съученика си (станал вече офицер) при една случайна среща. Дейността на учителя не е показана, а декла-

рирана от самия него. В полемика със своя приятел, той излага подробно просветителската си народническа програма. Интересно е, че макар учителят да се смята, за разлика от съученика си, за последователен и верен на младежките мечти, той проявява в разговора такава нестабилност и неувереност във възгледите си, че „немислящият“ поручик излиза по-прав. Достатъчни са няколко по-остри реплики на поручика и той започва да отстъпва. И този просветен деец, чиито убеждения били плод на „мъчително размисляване“, започва да се разколебава или най-малко е силно смутен. Например на предложението на възторжения учител за създаването на театрален салон в градеца, офицерът отвръща: „Хляб, хляб дайте на хората, а не театър и представление“. И по-нататък: „. . . по-напред подобрете икономическото положение на народа, обогатете го и той самичъкк ще се развие умствено и ще се изучи. . . Фабрики, фабрики ни дайте! Да се устроят и у нас фабрики, — и ще видиш как всичко ще се оправи.“ Уж учителят е винаги сред народа, познава положението му, но едва ли не офицерът трябва да му отваря очите за необходимостта от подобряване по-напред на икономическото положение, а след това да се отварят библиотеки и читални.

В края на краищата излиза, може би, без да го желае писателят, че учителят, който без съмнение е авторовият идеал за народен просветител, не е готов да осъществи на практика своите високи културни и хуманни стремежи. Така е и с други учители — герои в разказите на Влайков, които също така демонстрират учудваща наивност. Затова и народополезната дейност на учителите (и на самия автор) остава повече или по-малко тяхна мечта. Народническите идеи и романтични мечти, които авторът и героите лелеят, се оказват илюзии и се разбиват почти на всяка крачка. Авторът, който придава такова голямо значение, такава изключителна роля на учителя-народник за подобряване положението на народа, всъщност с творбите си потвърждадава илюзорния характер на народническия идеал. Биха могли да се перифразират думите на Плеханов, разбира се, с всичката разлика и в художествените особености, и мащабите на творците, и в конкретната действителност, казани за Глеб Успенски — без да ще Влайков сякаш с произведение като „Среща“ подписва „. . . смъртната присъда на народничеството и на всички „програми“ и планове за практическа дейност. . .“[1] Още един път действителността опровергава в значителна степен народническите илюзии на писателя.

Така е и в най-представителната, ако може така да се каже, творба на Влайков с главен герой учител-народник, повестта „Учител Миленков“ (1894), излязла за първи път в народническото списание „Учител“, редактирано от идейния приятел на Влайков Христо Максимов. Учителят Миленков в тази творба също така прави декларации, произнася цели речи и сравнително повече действува. Онова, което учителят Пешо замисля, Миленков го осъществява. Устройва сказки по културни и научни въпроси (история, земеделие, антропология), отваря вечерно училище, води борба срещу примирилите се с положението си и оеснафилите се по-стари учители, агитира навсякъде за по-голяма култура и просвета. . . А когато един от пийналите слушатели на неговите сказки иска да обясни защо след като България се е освободила, има толкова тежки данъци, учителят решава да изнесе сказка за данъците. Неочаквано всички,

---

[1] Г. В. Плеханов, Изкуство и литература, 1952, стр. 499.

които преди това не желаели да слушат сказките му по научни и културни въпроси, изпълват салона. Сега обаче ораторът си навлича омразата на големците в града. Тук наивността на обществено толкова активния учител е просто невероятна. Този, който по намерението на писателя е представен като някаква силна личност „готова да понесе на гърба си всеки подвиг за народното свестяване“, не може да си обясни защо големците в градеца забраняват сказката му за конституционните свободи и права... Това, разбира се, не отчайва Миленков и той продължава просветителската си мисия.

Изобщо почти няма случай, където писателят да е показал например как благодарение културно-просветителското дело на учителя селяните да са се замогнали. Пък и самите учители почти не виждат практическите резултати, така да се каже, от своята дейност. Учителят-народник в разказите и повестите на Влайков е твърде безжизнен, повече изкуствено създаден, измислен образ. Липсата на правилен поглед върху действителността се отразява тук просто пагубно, макар авторът да е пожелал да съедини „литературата с публицистиката...“

Носителите на народническото мировъзрение по един досадно умозрителен и публицистичен начин декламират своите идеи и планове — в дълги и предълги тиради, чрез изкуствени диалози, нещо като спорове с други учители... Днешният читател трудно би издържал, ако се заеме да прочете докрай репликите на тези герои.

4

След очерците „Кандидат за лакей“ и „Три срещи“ (1899, 1900) Влайков престава да пише художествени творби. Близо три десетилетия той е твърде активен политически деец, един от основателите и „лидерите“ на младодемократическата група в демократическата партия, която от 1905 г. се отделя като радикална партия. Почти непрекъснато е народен представител и секретар на новооснованата партия. Макар да се стреми да отстоява искреността и чистотата на народническите възгледи, Влайковата дейност загубва очарованието на народническия идеализъм и върху нея повече или по-малко се налепват не съвсем чистите наноси на междупартийните котерийни борби в буржоазна България. И писателят, който така горещо апелира по-рано към народния учител да стои настрана от тази кална борба, сега сам е в нейния център, като проявява характерните за дребнобуржоазния радикализъм нестабилност и противоречивост, наивност и политически опортюнизъм.

Литературните занимания не пресекват напълно. Като съредактор известно време на сп. „Мисъл“ и преди всичко като главен редактор на теоретичния орган на радикалната партия сп. „Демократически преглед“ (1902—1925), Влайков продължава да живее с най-важните проблеми на нашата литературна действителност. Наистина, сам той не печата художествени творби, но създава твърде богат и разнообразен литературен отдел на списанието — с много литературни статии, с художествен материал от предимно млади поети и писатели. И това е несъмнена заслуга на Влайков пред българската литература.

Обстоятелството, че все пак след повече от четвъртвековно прекъсване, той, както е известно, се завръща към своето творческо призвание, показва, че литературните му интереси са били временно погасени, че те са тлеели и при един подходящ момент получават съответния тласък

и наново се пробуждат. Този тласък идва, когато Влайков към 1924—1925 г., макар да е народен представител и с всичкита си политическа наивност да влиза във фашистката формация „Демократически сговор“, вече престава да бъде централна политическа личност и в радикалната партия на „Сговора“, а и в „Демократически преглед“ има вече надеждни помощници. Тогава той решава с радостно чувство да подхване незагасналия копнеж.

Опитът, който прави най-напред с преработката на „Седянка“, го окуражава. И сега писателят пак се връща към впечатленията от детството и юношеството, от родния край и семейството, към спомените за обичните хора в малкия градец — този главен и основен жизнен извор на цялото му литературно дело. Смътно зародилите се още от времето, когато пише повестите и разказите си и потулвани години наред идеи за две други произведения, писателят сега извежда напред и при повишени съзнателно творчески усилия и засилена работа на въображението, постепенно с увлечение и истинска душевна наслада той започва да дава художествена форма и въплъщение на тези потискани толкова години творчески замисли. Така се раждат двете битови повести: „Стрина Венковица и снаха ѝ“ и „Житието на една майка“. И по тематика, и по общия си нравствен патос, и по композиция това са — с най-беглия поглед може да се потвърди това — произведения, написани напълно в духа и стила на онези творби на Влайков, които той създава през 80-те и 90-те години.

Повестта „Стрина Венковица и снаха ѝ“ (1925) е може би най-добре композираната творба на Влайков. Верен на основните особености на творчеството си и тук писателят взема „материал“ от живота в семейството, от бита. В центъра стоят отношенията между снахата и свекървата. При „разработката“ на жизнения материал авторът се основава на собствени впечатления от родния си град. Както и в „Леля Гена“, Влайков полага най-много творчески грижи за възсъздаването на един свиден образ — стрина Венковица. Образът на снахата има второстепенни функции. Той спомага за по-пълното разкриване характера и чертите на свекървата. И Влайков тук е верен на традицията, оставена в литературата и главно във фолклора. Той показва преди всичко враждебността на свекървата към снахата. Отношенията между тях той поставя на много широка битово-семейна основа. Широтата на епическата рамка дава възможност на писателя спокойно и щателно да разгъне тези отношения, като им придаде и определен нравствено-психологически облик.

Влайков се е опитал да избегне шаблона — той не представя героя още от началото като някакъв зъл дух, който непременно търси направо да уязви и унижи снахата. Отначало свекървата помага на неопитната снаха. А нотките на недоволство, които постепенно се засилват, тя умело прикрива и в къщи винаги изглежда весела и доволна. Пред съседките се хвали със снаха си — една характерна черта в бита и морала на българина — никой да не знае какво става в къщи. Умело потулваното недоволство постепенно започва да се проявява все по-силно и по-открито. То се подклажда и от съседките. И когато за снахата става непоносимо, тя придумва мъжа си и те заминават за града, но залиняла от по-рано тя скоро умира. Тогава у свекървата идва и угризението на съвестта.

Писателят навлиза в по-сложна душевност, в малко по-разнообразни преживявания. Самите отношения между членовете на семейството са също така по-разнообразни, по-богати. Нравствената проблематика при-

добива по-голяма дълбочина и сложност. Така например би могло да се постави въпросът: виновна ли е или до каква степен е виновна стрина Венковица? Самата свекърва в края признава вината си. Но в не по-малка степен образът би могъл да се разглежда и като своеобразна жертва на невежеството и консерватизма на старото и отживялото. Неволно изниква и се нарежда в съзнанието до стрина Венковица и образът на Марьола от „Татул“ на Караславов. Една подробна съпоставка и един паралелен анализ на двата образа биха довели до интересни заключения и изводи, отнасящи се до сходство и различие между тях. Онова, което на пръв поглед се хвърля в очи, е, че двете свекърви постепенно и бавно, макар и с известни различия в средствата, причиняват непрекъснато страдания на снахите, правят живота им непоносим. Веднага обаче се явяват различията. Докато у стрина Венковица вината, прегрешенията са повече във връзка с консервативното в бита, у Марьола — на основата главно на частнособственическото чувство и стихия. И още по-важното — Марьола съзнателно, методично, така да се каже, стъпка по стъпка, върви и стига до престъплението — отравянето на снахата, докато при стрина Венковица този момент почти липсва. Изглежда Караславов, който на съвсем друга идейна основа изгражда целия роман и образа на свекървата, ще да е имал предвид повестта и изобщо опита на Влайков.

Ако позоваването на бога, на религията у „Стрина Венковица и снахата“ е главно в края на повестта и има, може да се каже, подчинено положение по отношение цялата нравствена и битова атмосфера в творбата, в другата повест на Влайков — „Житието на една майка“ (1926), религиозното съзнание и съвест стоят на централно място.

Обстановката, отношенията, душевността на героите, поветствователните похвати — всичко е познато от другите творби на писателя. И тук той пак се е вживял в един образ с всички добродетели от патриархалното време. Само че Влайков е прекалил и прехвърлил мярката. Твърде много той е идеализирал една набожна жена — кака Дина. Повестта е някаква своеобразна възхвала на религиозното примирение, апология на пасивността и търпението. Това твърде голямо и дори изключително позоваване на бога, това отдаване съдбоносно значение на религията сякаш пречи на писателя да осъществи по-цялостното и пълно изображение на бита, да реализира художествената си цел. Религиозният въздух, с който е наситено произведението, довежда до едностранчивост на образите и преди всичко в основния образ, до еднолинейност в изображението на бита. Стига се до нарушение на художествената мярка. Влайков тук излиза едва ли не в ролята на своего рода мъдрец, проповедник на отживелите и явно консервативни християнски принципи на примирението, пасивността и всеопрощението — може би и някакво далечно ехо от идеите на Толстой...

Обстоятелството, само по себе си положително, че Влайков пише тези свои повести напълно в духа и стила на творчеството си от 90-те години, има двояк смисъл. От една страна, писателят наистина е останал верен на творческия си натюрел, верен на себе си, но от друга — това е едно свидетелство, че той не се е развил, не се е предвижил напред. При това какъв богат, сложен и интересен път в тези петдесет години минава нашата литература и по-специално нашата белетристика. Явно е, че Влайков е изостанал, а с „Житието на една майка“ е задълбочил консервативните елементи в идейните си позиции и в художествения си метод.

Най-добре и най-резултатно новият творчески подем у Влайков е показан в тритомното незавършено мемоарно произведение „Преживяното“ — „Детски години“ (1934), „Като бях момче“ (1939), „Гимназист в София“ (1942).

Основният материал на почти всички свои произведения писателят взема, както бе отбелязано, от своите непосредствени впечатления и спомени. Тук той направо предава спомените от своето детство и юношество. Като тръгва от своя дом, от стаята и двора, от най-близките хора в семейството, Влайков разширява кръга на спомените и впечатленията си и по такъв начин рисува, макар и през погледа на детето и юношата, една сравнително широка картина на живота у нас от края на 70-те до средата на 80-те години на миналия век. Въпреки че разказва за нещо отдавна минало и изживяно писателят така се вживява, че сякаш открива отново един свят, в който има нещо много свидно, мило, където в чистотата и нравите на патриархалното време се раждат мечти и надежди за нещо по-хубаво, по-светло. . .

Всяка част си има своя познавателна и художествено-белетристична стойност. И това последно произведение на Влайков носи общия демократичен и хуманистичен дух на цялото му творчество, нравствения патос на неговото повествование. Преживяванията, впечатленията и на невръстното дете, и на гимназиста, който прави първите си поетически опити, Влайков умело свързва с обществената и културна действителност, като оставя скъпи на сърцето образи и епизоди, обгорени от емоционалността и непосредствеността на детското виждане. Тънкият наблюдател не изпада в излишна лиричност и сантименталност, присъщи на детското възприемане и реагиране, а се стреми да остане верен на жизнената правда с нейния социален пълнеж и историческа значимост. Мъдростта на възрастния писател с нищо не е попречила на характерната влайковска мекота на рисунъка, свенливостта и безхитростността на разказа, примирителността и топлотата на тона.

Първата част („Детски години“) представлява едно истинско съкровище (според най-възторжените ценители на Влайков) в нашата мемоарна литература. През наивния детски поглед, през доверчивостта и искреността на детската душа, но и с мярката и сигурния художнически такт на зрелия повествувател, Влайков възкресява преди всичко скъпи и радостни детски впечатления и описания от патриархалното семейство. Кой ли писател не се е обръщал с умиление към онова време на детска радост и щастие, на мечти и чудни планове. . . Може би защото в тези години детето за първи път възприема света, защото съзнанието е съвсем чисто и неопетнено от наносите на житейските несгоди, защото детската душа е склонна да поетизира. . . Нали на основата на детските впечатления са създадени едни от най-поетичните произведения!

Разбира се, най-първите детски представи за живота и отношенията между хората, този малък детски свят винаги крие опасност от повърхностен, сладникав разказ за всичко, плъзгане по наивността на детското възприемане. Влайков обаче, общо взето, запазва мярката. Той успява да вдъхне, така да се каже, поетичен живот на първите детски наблюдения и то така, че на места да се почувствуват не само трагичните моменти в живота на семейството, но и дълбочината дори на обществената атмосфера. Започвайки с най-смътните си представи и във формата на отделни разказани епизоди, писателят запознава читателя със своя дом, с наредбата в къщи, с отношенията между децата, между майката и бащата и изобщо

с целия строго установен патриархален ред, който цари в семейството.[1] Много романтика има в спомените на писателя. Тя обаче е съчетана със строго реалистично, предметно и извънредно детайлизирано описание на обстановка и случки, дори предметността и реалистичната суровост на повествованието някъде напомня правдивия разказ в „Житие и страдания грешнаго Софрония“ на Софроний Врачански — бащата на българската мемоаристика. С подчертана интимности искреност, любов и почит говори писателят за своите близки. Преди всичко за майка си, след това за баща си, сестрите си и успява да изгради правдиви и художествено сполучливи портрети-образи и то не статични, а раздвижени с редица сцени, случки, диалог. Особено поетична прелест притежават и описанията, който Влайков прави на природата, на родното Средногорие – разбира се, със стремеж да се вживее във възприемането, погледа, мярката на детето. Например: „С батко за киселец“, „Самодивите и свети Георги“, „На ливадата“ и др. Наивното детско любопитство, онова безкрайно доволство и радост са внушени по един рядко убедителен и правдив начин. Незабравими са онези спомени, където се разказва и за първото отиване в „школото“ — както с вълненията във връзка с това важно събитие, така и с реалистичното описание на уредбата на училището, методите на преподаване и т. н. А в поетичното пресъздаване и преклонение пред любимото родно място, в дълбоката носталгия по бащиното огнище Влайков има и предшественици, и следовници — някаква своеобразна традиция на „средногорските“ подбалкански писатели: Ботев, Каравелов, Вазов, а по-късно Д. Дебелянов, та дори в известен ссмисъл и Ана Каменова. . .

Влайков, малкият „герой“-повествувател описва впечатленията и преживяванията си в строга последователност — във връзка със собственото си развитие и израстване. Колкото и да идеализира и да опоетизирва детските си години, писателят все пак се основава на художествения си усет, на познаването на живота, на реалното. В детското възприятие и внимание влизат и факти с повече или по-малко социален пълнеж. Например разоряването на бащата — един трагично изживян момент от членовете на семейството, оставил такива тежки последици. Селският чорбаджия така обвързва бащата, че накрая по най-брутален начин обрича семейството на глад. Голямата и „едра ръка“ на селския изедник и експлоататор се надвисва над нещастното семейство и като зловещ призрак преследва и унищожава всеки опит за измъкване от икономическата зависимост.

Вторият том („Като бях момче“) от спомените на Влайков обхваща много интересен период — годините непосредствено преди Освобождението. Централно място заема животът в училището, преживяванията, свързани с школските години, отношението към учителите и т. н. И тук има случки и епизоди, които с искреността и топлотата, с която са предадени, засядат за дълго в съзнанието на читателя: първата награда, годишният изпит, радостта при пристигането на владиката, интересът към първите уроци по гимнастика и т. н. Постепенно погледът на ученика-разказвач от първите класове се разширява. Забелязва други, не по-малко интересни и значителни неща. Той вижда как младежите се събират около читалището, четат вестници, пеят някакви песни. Все повече и повече той започва да долавя, че идат, че се подготвят големи събития –

---

[1] Г. Константинов, Т. Г. Влайков, 1960, стр. 113.

Априлското въстание, Освободителната война. Изобщо, като разширя з и кръга на домашния и детски живот, авторът обгръща много по-широко епохата, като засяга и най-значителните по обществено-историческия си смисъл и резонанс събития и поднася някои интересни образи — главно учители, характерни за онова време. И от наивния разказ на „момчето“-повествовател се вижда как и в малкия градец се чувствува дъхът на зреещите големи събития, пулсът на националното осъзнаване и надигане, борбата за просвета и училище, вярата в бъдещето. Вижда се пак онова чудно проникване на зрелия белетрист в сърцето на детето, онова пълно разбиране на неговата душевност. Затова и читателят вярва, доверява се напълно на писателя, когато той му показва онова „откритие“ на живота, на действителността, което ученикът прави.

Влайков разказва вече в спомените си и за първите интереси към литературата, за първите прочетени книги, за първите стихотворения — от Вазовата сбирка „Изабавление“. . . Тук е и първото сърдечно влечение. . . Така все по-пълно започва да се откроява и образът на повествователя — не само с представите и възторзите на детето, но и по-дълбоките преживявания и по-широките интереси на юношата.

Затова и в третата част („Гимназист в София“) на първо място стоят впечатленията на гимназиста от обществено-политическия и културен живот в столицата на току-що освободена България. Това е не по-малко интересен и важен исторически момент — първите години след Освобождението. Бъдещият писател някъде и съзнателно насочва погледа си към най-важните събития и факти от живота в столицата, към интересни прояви в самата гимназия. Наред с трепетните очаквания преди и след пристигането в големия град и с любопитството и интереса към ученическия живот и преподавателите, завършили образованието си в Русия и Западна Европа, са и вълненията, съмненията, страхът дори във връзка с различни политически събития: смяна на правителства. суспендиране на конституцията през 1881 г. от Батенберг, борбата между първите политически партии, първите избори, в които има явни насилия и т. н. И в тези тревоги и вълнения се вижда как постепенно прониква и мисълта вече за съдбата на народа, на родината, т. е. спомените добиват социален смисъл и дълбочина, свързани са с оформящата социална съвест на бъдещия писател и общественик.

Днешният читател с интерес се спира особено на онези страници, в които авторът — пак в изповедната форма на мемоарите — разказва за първите културни прояви в тогавашна София, за вечеринките в дъсчените сграда на „Славянска беседа“, за концертите на руския хор, за ученическото дружество, за учителите на гимназиста, като Брошка и Никола Маринов, Атанас Узунов и Михалаки Георгиев, за неговите съученици — Висковски, Сарафов, Кръстю Кръстев — по-сетнешният известен български критик и т. н. Макар да пише на стари години, Влайков много добре се е вживял във възторзите или негодуванията на юношата.

Най-ценни от гледна точка на авторовата личност са онези разкази, където Влайков говори пак със свойствените си искреност и прямота за първите творчески трепети и вълнения, за удовлетворението и радостта при отпечатване на първите творби. Но не само това. Разказвайки за творческия труд и мъка, за смущенията и преживяванията при създаване на най ранните си произведения, Влайков дава възможност да се надникне в творческата биография и лаборатория на бъдещия писател.

И с историко-познавателната си стойност, и с художествените си качества, „Преживяното“ се явява най-значителната творба на Влайков. Създадени в края на творческата му дейност и в залеза на неговия живот, трите тома на „Преживяното“ са документ и на удивително чистата, бистра памет на писателя. След толкова разнообразни и многобройни впечатления и преживявания, след такова продължително и активно участие в обществено-политическите борби, писателят се връща към детските и юношеските години и с рядка трогателна правдивост и сочност, и през погледа и сърцето на детето и юношата, възсъздава всичко онова, което най-силно го е вълнувало в онези години И тук авторът запазва оня подчертано етичен план, който е характерен за цялото му творчество.

★

Такива са някои от по-важните моменти от идейно-творческото развитие на Влайков, някои от особеностите на неговия художествен метод. Интересни резултати би дал един по-конкретен и по-специален анализ на Влайковите похвати като белетрист.

Изложението, повествованието на Влайков е спокойно и аналитично, естествено и непринудено. То е истинско народно и с мисълта и стила, и с образността и езика. Речта най-често е битова — не само с думите и изразите, но и със самата форма на фразата, изречението и т. н.[1] На много места не може да се разграничи авторската реч от речта на героите. Писателят разказва с такава искреност и чистосърдечност, че понякога стига и до наивност. . . Като повествовател той наистина е съсредоточен и съдържателен, но прекалено статичен. Влайков никога не стига до неограничените полети на фантазията. Героите му не са дообработени и извисени с изненадващи сюжетни ходове и възли, с комбинативността на едно развихрено творческо въображение. Писателят е твърде репродуктивен, придържа се плътно до действителността, до жизнения извор. Затова и познанието, което дават произведенията на Влайков, е безспорно и непосредствено, битово-плътно и обективно.

Настроението във Влайковите творби е доста равно, без големи скокове. Например у Влайков никъде няма хумор. Очевидно хуморът е съвсем чужд на авторовия творчески натюрел. . . Неговите герои не умеят да се шегуват. Като че ли , отправил всичкото си внимание към незаслужените страданания и нещастия на обичните нему хора, на Влайков сякаш не остава достатъчно време и за природата. Природните описания у него са само в някои от първите му работи и след това отчасти в „Преживяното“.

Както вече бе отбелязано, редица средства във Влайковата изобразителна и стилистична система (в по-голямата си част характерни за цялата ни литература от онова време) са отдавна преодолени и надживени в творческата практика; други са обогатени и усъвършенствувани; трети — продължават да бъдат основни изобразителни „оръжия“, в ръцете на съвременните писатели. Днес никой не би си послужил с Влайковия битовизъм и описателност, с неговата мудност и епическа разлятост, но обръщението към читателя, беседата с него, публицистическата наситеност и точност на описанията са широко застъпени, с очевидната тенденция за още по-широко застъпване в днешната ни белетристика. Като истински

---

[1] Цв. Минков, Как разказва Влайков, Сборник Т. Г. Влайков, 1935, стр. 69.

архаизъм би прозвучал днес Влайковият наивно-сантиментален тон на водене на разказа, или прекаленото интимничене с героите, но искреността и емоционалността, вживяването в жизнената съдба на героите си остават такива белетристични добродетели, за които няма изгледи скоро да бъдат „преодолени“. . .

Няма никакво съмнение, че изобщо много от идейно-художествените ценности на Влайковото литературно дело са вече в миналото. Но с други той е пуснал дълбоки корени в нашата народностна психика и реалистична литература. Влайковите битово-реалистични традиции са продължени в известен смисъл от писатели като Петко Ю. Тодоров (но с голямо увлечение и стилизация на народния бит и език), Добри Немиров , в г о-ново време Илия Волен, Крум Григоров. Затова много от неговите произведения продължават да живеят и да вълнуват все още и писатели, и по-широк кръг читатели.

Разбира се, за днешния читател Влайков не е всекидневно търсеният автор. Срещите с него засега са, а сигурно и по-нататък ще бъдат, в по-особени случаи. Така както българинът и сега продължава да посещава спектаклите с народни песни и танци, изложбите на националното изкуство и облекло. И никога не ще престане да се упойва от красотата на българското минало и творчеството на народния поетичен гений. Не ще престане да се трогва и възхищава от жизнерадостните или елегични народни песни, от неувяхващата хубост на народните шевици. . .

☆

ВАСИЛ ПОПОВ

ФЕДЕРИКО ГАРСИЯ ЛОРКА

Спори се много за датата, както и за мястото на гроба. Според едни това е между 3-ти и 6-ти август, според други — 16-ти, според трети — 19-ти август 1936 година. „Един вик — беше писал Лорка — и един голям рог от огън!“ . . . Бе искал да го погребат в пясъка, заедно с китарата, но нея я нямаше. Бе искал да оставят балкона отворен, когато умира. Бе умирал много пъти, бе се разхождал със смъртта, която свири на своята стара бяла китара по кръстопътищата, под портокаловите и маслинени дръвчета, заедно с цигани, с черни коне и зловещи хора, бе раняван в Севиля и убиван в Кордоба, бе излизал и влизал, и влизал и излизал със смъртта от кръчмата. Смъртта от хилядите образи, и нежни и невинни, и бели и прозрачни — до воняшите, гангренясали смърти, като тая на Игнасио Санчес Мехиас, знаменитият тореадор, всичките тези смърти се сляха в едно — два изстрела от револвер и един от карабина.

Трима гранадски лумпени поемат със своя червен буик по обратния път за Гранада, за село Виснар. На хоризонта остават позициите на републиканците, откъдето се чува китара, негласен свидетел на една абсурдна смърт. След време ще търсят костите на поета между костите на три хиляди гранадчани, погребани под тази пясъчна дюна, но и до днес нищо достоверно не може да се каже. Федерико Гарсия Лорка се разтвори в испанската земя — той е навсякъде и никъде, той няма гроб — неговият гроб е Испания.

След това единият от убийците бе застрелян от самите си колеги по някаква контрабандна сделка, другият умря от рак, третият от тиф. Далечният роднина на Лорка — Антонио Бенавидес —, който го бе арестувал, с надежда да присвои част от наследството, трябваше да избяга от Гранада. И другите убийци се разпиляха, изчезнаха. Остана само един — Франсиско Франко.

Остана и онзи народ, който може да съзерцава смъртта зад една ограда от селитрени цветя и може да общува със смъртта, чиито най-значителни неща носят нейната върховна металност. Нали Лорка нарисува тази картина:

„Ножът и колелото на каруцата, бръсначът и твърдите бради на овчарите, голата луна, крилата на вятърните мелници, влажните шкафове, развалините, иконите, покрити с дантела, бялата мазилка на къщите, наранявашият контур на бръшляните и наблюдателните кули — всичко това в Испания носи малките, остри кълнове на смъртта, носи намеци и гласове, доловими от будното съзнание, раздвижили паметта ни с вътрешния лъх на нашата собствена преходност. . .“

По-нататък той свързва земята със смъртта, с испанското изкуство, за да обедини, да слее тази смърт с живота.

„Във всяка страна смъртта е нещо крайно. Тя идва и щорите се спускат. Не в Испания. В Испания те се вдигат. Много испанци живеят между четири стени до деня, в който умират, когато за пръв път биват изведени на слънце. Един мъртвец в Испания е по-жив, отколкото всякъде другаде — неговият профил реже като острие на бръснач.“

За тази смърт Лорка ще говори много пъти — шега, нежност, общуване, мълчаливо съзерцаване, възкликване. Ще я осмисля по хиляди начини, ще ни принуждава и чрез нея да проникваме в тайнството на неговата поезия — толкова испанска и толкова общочовешка.

Той бе заровен в дюната край Виснар, с уста, пълна с пясък. Болката от последния вик отекна дълбоко в сърцата и кръвта на поети и цигани, на художници и ратаи, на обезправени селяни и сурови планинци, на музиканти и гаснещи интелигенти. В многоликото, противоречиво лице на Испания тоя вик оставя едно неизличимо петно на срам и един ореол на истинска гордост. Да оставим срама на преходните диктатори, а гордостта — на героичния, горещ южен народ. Да се съгласим с поета и приемем, че когато идва смъртта — щорите се вдигат. . .

Надничаме през този отвор и навлизаме в един свят, удивителен със своята сложност и простота, със своето многозвучие и богатство — поезията на Лорка. И тогава си припомняме, че в 1899 г., на 5 юни във Фуенте Вакерос край Гранада се ражда едно момче. В сърцето на Андалусия. Нали Хосе Ортега и Гасет пишеше, че андалусиецът живее предимно с кожата си, че неговите емоции се базират на сетивния, преди всичко визуален опит. Че той се слива от мига на раждането си със земята, с изгорелия пейзаж, с трепета на листата и оскъдните треви, с уханието на ментата, с нежността на туберозата, с изяществото на лимоновото клонче, с тъжната близост на сочната маслина, с долините и ехата. Неговият плач се разтваря в тях. Новороденото същество приема с пробождащата сладост на топлата струя майчино мляко цялата природа на Андалусия, заедно с небето и облаците, с вятъра и птиците, с хоризонтите и залезите, със слънцето и луната.

Слушай, синко мой, тишината.
Вълнообразната тишина,
тишината,
където се разтварят долини и еха
и която навежда челата
към земята.

Малкото момче ще скита из долините, ще участвува в залезите и изгревите, луната ще го води за ръка, ще отбляска по покривите, ще бъде бяла, черна, червена, зелена, кървава, ще разголва, чиста и порочна оловнотвърдата си гръд, ще се превръща в дайрето на циганката Пресиоса. Момчето ще търси изгубения си глас при царя на щурците, ще играе на малкото площадче, за да се върне отново на него в 1921 г., след факултетите по право и литература в Гранада и Мадрид, с една книга неблестящи стихове „Впечатления и пейзажи“ зад гърба си. От това малко площадче поетът ще поиска да върне своето детство в един особен диалог между своето поетично „аз“ и другите деца, ще държи в ръката си една кървава роза и една бяла лилия, ще усеща в устата си мириса на костите на своя голям череп, а децата ще го съветват да пие от спокой-

ната вода на старинната песен и ще го попитат накъде е тръгнал, а той ще им отговори със своето

АЗ
Отивам да търся магьосници
и принцеси!
ДЕЦАТА
А кой те води по пътя
на поетите!
АЗ
Фонтанът и поточето
на старинната песен.
ДЕЦАТА
И отиваш надалече, по-далече
от морето и земята?
АЗ
Напълни се със светлини
копринено ми сърце,
със изгубени камбани,
с лилии и със пчели,
и аз отивам надалече,
по-далече от тези хребети,
по-далече от моретата,
съвсем близко до звездите,
за да помоля Господа
Бога да ми върне
някогашната детска душа,
изпълнена с легенди,
и шапката с перото,
и дървената сабя.

С тази малка балада подава ръка на детството си, на народната традиция. Той не може да бъде безпомощен фолклорист като някои свои колеги, които имитират народната песен, нито блед подражател на чужди школи, като други. В „Книга на песните“ (1921) той ще попие и простотата на народните песни, и похвата на някои съвременни литературни школи, дошли от Франция, но бързо ще ги прецени, като използува само техническите им прийоми. „Той се влия от всички и всъщност от никого“ — ще възкликне един испански критик. Други ще го наричат „абсолютно традиционен“, ще спорят за него, ще се мъчат да го привлекат към своите течения, но Лорка ще продължи своя бърз, стремителен растеж, попил най-ценното от изтънчената поезия на Хуан Рамон Хименес, ще претвори в ново качество кастилската мистика и студената съзерцателност на майстора на символа Антонио Мачадо. В поезията му ще бликат отгласи от хумора на Хуан Руис, от скръбта на Хорхе Манрике, от класическата яснота на Гарсилясо, от пърхащата народна лирика на Лопе де Вега. Лорка високо цени Гонгора и Гарсилясо, но се прекланя пред тъмната, трепетна поезия на Сан Хуан де ла Крус. Едва ли има значително явление в пребогатата испанска поетична традиция, към което той да не обърне своя трескав, търсещ поглед.

Още с „Книга на песните“ Лорка подава ръка на видимия, познат свят. Не тръгва както много свои колеги назад към историята, към така често срещаните в испанската литература арабски теми. Той тръгва с отворено сърце към своята родна Андалусия, слива нейния пейзаж с хората, просмуква нейния песенен, изобразителен, ритмичен свят, фолклорното ѝ богатство, за да ги преведе на един нов, прост език. Пътят му минава през всестранни интереси, през уроци по музика и по пластични изкуства, през китарата и пианото, през четката и молива, през книгите и

танца. Лорка не е паднало от небето чудо. Работи до безпаметство, непрекъснато се усъвършенствува. За него живописта е музика, поезията е живопис и песен, музиката е поезия. Не случайно стихотворенията му се пеят в цяла Испания като народни песни, а от платната и рисунките му лъха задавеният вик на народните сегирии. Песните му одухотворяват материалното и материализират духовното. Вечните теми — любовта, скръбта, смъртта, радостта модулират непрекъснато, фугират, превръщат се в луни, ветрове, облаци, небеса и дръвчета. Пейзажът се раздвижва, растения и животни се сливат с хората и техните страсти, с тяхната изгаряща болка и несравнима испанска меланхолия. Дървото при Лорка не е дърво, то е жена, която трябва да роди, то е художник, който трябва да се осъществи, то е нация, епоха, цивилизация, която иска да надрасне себе си, да преживее преходността на материята, да прехвърли времето. Да се заслушаме в неговата „Песен за изсъхналото портокалово дърво“:

Дърварю,
отсечи ми сянката.
Освободи ме от мъката
да се гледам безплодно.

Защо се родих между огледала?
Денят се върти около мен,
а нощта ме повтаря
във всичките си звезди.

Искам да живея, без да се гледам
и да сънувам,
че мравките и лишеите
са мои листа и мои птички.

Дърварю,
отсечи ми сянката.
Освободи ме от мъката
да се гледам безплодно.

Поетът вече е събрал „Песни в стила Канте Хондо“ в същата 1921 г. и три години по късно е издал „Песни“. Неговата сетивност се е усъвършенствувала, неговата активна съзерцателност е организирала хаоса в хармония. Материалните и духовни стойности, цветовете и звуците, състоянията и преходите в природата и човека са овладени от един поет. Белият цвят принадлежи на мъката, тъгата, чистотата; червеният — на страстта, на любовта; синият — на невинността. Бял сняг, бели туберози, бяла смърт. Луната приема цвета на конкретния вид страст, вид отношение. Всичко се движи в една пъстра феерия, необикновено точно и просто, необикновено ярко, необикновено пластично. Андалусиецът е стигнал до способността да сроди читателя с всяко състояние, да го слива с всяка метафора, да го претопява в раздвижената, привидно хаотична картина. Но още тогава поетът втъкава и своята тъга, своята меланхолия, която няма нищо общо със сантименталната евтина меланхолия на това десетилетие. В поезията на Лорка меланхолията се превръща в истинска скръб, а скърбта — в ужас.

Нали щорите се вдигнаха?

Поток от сложни, първични и устремени напред в бъдещето чувства ни стягат за гърлото; живописта надхвърля съзерцанието, нахлува в психологията, в драмата, за да стигне в трагедията. Истинският син на Андалусия е прехвърлил регионалните рамки, попил е кръвта и емоционалното богатство на всички толкова различни и в същото време

толкова близки една до друга области на своята родина. Обединението със старата традиция, с поетическите братя, с цялото минало и бъдещо изкуство на тази страна минава през трагедията. Във всяко късче веселие, във всеки грам радост, във всеки възторжен поглед, във всяка сладка ласка ни души този всепобеждаващ трагичен дух, в който е погледнало пъстрото, бездънно око на испанския народ.

Страстите му са се потопили в поезията на Лорка, хиперболизирани от една свръхчувствителна поетична призма. Омразата е станала по-страшна, любовта — по-отчаяна, радостта — по-изгаряща. Има нещо демонично в тази острота на контура, но това не е графика, не е и живопис, по е пластично от скулптура. То е и музика, и жива реч, и говоряща поезия. Федерико Гарсия Лорка, момчето от Фуенте Вакерос, е вече готов. В гласа му, подобно гласа на възпятия от него сляп певец Хуан Брева има нещо от „море без светлина и от изстискан портокал". Той вече е узрял, за да изгради пред своя народ една нова ограда със селитрени цветя, с туберози и лимонови клончета, със смърт и страсти, със страх и ужас, с бясна виталност и подлудяваща красота. В 1928 г. излиза книгата „Циганси романсеро", посрещната с огромен възторг и велика радост от испанския народ. Лорка конкретизира в два свята трагичната идея на тази книга — света на циганите и света на жандармерията, чрез едно възраждане на любимата традиция на испанската поезия — романса. Едва ли могат някои официални тълкуватели да оспорят съвременното звучение на тези светове. И други критици от някои западни страни се опитват да очистят тази творба от всякаква революционност и бунтарство, от политическа тенденция и от социални мотиви. Напразно. След всичко написано до тогава Лорка за пръв път по един блестящ начин се провиква към своя народ, за да му покаже страшната истина. Омразата му към насилието избликва като струя кръв.

Други тълкуватели дават обяснение, което определя Лорка като анархист, като противник на властта изобщо. Един от тях, Ладислао Лис, твърди, че Лорка иска да защити всичко онова, което цивилизацията разрушава, като определя базата и същността на поезията с природното, интуитивното и чувствителното начало на човека и живота. Неговата поезия прокарвала, противно на други поети с брутални политически възгледи, друг път, като се придържала към дълбоката тема за вътрешните стойности на човека — борбата между разума и инстинкта, между организираното и свободното. Лорка бил аполитичен поет, който отхвърлял всякаква политическа и социална система.

Не можем да се съгласим с такива оценки, след като пред нас е самото творческо дело на Лорка, статии, речи, изказвания, пиеси. Навсякъде поетът говори за вярата си в един по-добър свят. Разбира се, само късогледи социолози могат да твърдят, че Лорка от „Циганси романсеро" е само един бунтар против диктатурата на предишното и на последвалото след разгрома на републиката десетилетие, срещу социалната несправедливост на своето време. Огромната популярност на тези романси се дължи преди всичко на това, че в тях се претворява емоционалното и мисловното богатство на испанския народ, проблемите на историята и на съвременността, проблемите на бъдещето. Има пълно покритие на поета с народния гений. С тези романси Лорка стига един поетичен връх, който няма равен в родната му Андалусия. Бихме казали, перифразирайки думите на един голям български художник, отнесени към една друга велика личност, че Лорка изгради небе над Андалусия, че стъпи така твърдо

на нейната земя с глава в това небе, че отиде далеч, много далече нагоре, без да се откъсва от земята. Той отдалечи нещата от очите на хората, от сърцата им и така ги направи по-близки, по-родствени с тях. Испанците познаха в това небе себе си — то слезе при тях и се материализира.

Стойностите се материализират. Превръщат се в Антонио и Роза от рода на Камборите. В сомнамбулите разпознаваме суперреалистични мъченици, вятърът е станал светец, а светецът — сатир. Луната бяга, а невярната съпруга остава в нощта срещу свети Яков. В това съвършено творение поетът ни разкрива ужаса на един Апокалипсис и красотата на един Едем. В непрестанен диалог със своите герои, със себе си, на героите помежду си, пределно обобщен и условен, убийствено конкретен и осезаем, поетът ни води по тези тъмни, необходени пътеки, в които се носи дъх на кръв от задушни толедски нощи, където просветва студенината на Мадрид, където трепти съзерцанието на Кадис и заплахата на Кордоба. Всеки испанец е познал в циганите себе си, а Херес де ла Фронтера е станало всяко село и всеки град. Неуловимата Соледад Монтоя, това е испанецът, който е вървял по тези пътеки, но не ги е познавал. Антонио от рода на Камборите, това е испанецът горд, чакащ, готов. . . Луната, вятърът, пелериите на жандармите, конският тропот и пак един, пак хиляди викове, това страшно и студено, горещо и безумно испанско: „АЙ!“. . .

Ние имаме предимството да възприемаме поезията на Лорка със сетивата и съзнанието на един южен народ, заменил меланхолията и трагичността с една ирония, да се съмняваме в испанските измерения и стойности, след като той ни помага да ги изживеем и оценим. Но българският читател има особеността да чувствува липсата на изгарящи страсти в своето битие, да не се отдава безпрекословно на едно всепобедно чувство. Крайният поетичен реализъм на Лорка и крайният му абстракционизъм, слети в една идеална хармония със своите преливания от едното към другото, със своето единство подкупват българското съмняващо се сърце и българските сдържани чувства към истинско поетично познание и преживяване. Освен с бликащата си първичност и страст, тази поезия носи още много неща, които, възприети с пределна образност и сетивност, са близки на българина и го връщат към великия, абсолютен връх на българската поезия, достигнат от Ботев. Може би е смело да се правят паралели между двамата поети, но има нещо тайнствено сродно между тях. То не се поддава на литературен анализ, макар че и двамата са попили до дъно кръвта и духовното богатство на своите народи, нито се вкарва в терминологични понятия. То се разлива и уяснява само в нашия вътрешен свят, в който жандармите с мастилените каски изведнъж започват да се сливат с чалмалии башибозуци и синьоуниформени полицаи, а мирисът на кръв по бреговете на Марица се превръща в мирис на кръв по бреговете на Гуадалкивир. Едно испанско огънче ще ни лъхне и от първите стихотворения на Фурнаджиев. От горчивата като чер хляб и горда като чистия идеал поезия на Вапцаров ще ни опари южната болка, която сродява толкова нашите два народа. Може би най-голямо доказателство за това родство е и онази горещоока българска младеж, която сложи в сърцето си до Ботев и Вапцаров и стиховете на великия андалуски поет.

Може би доказателство за това са и онези тъмни звуци, за които говори самият Лорка, „онези корени, впили се в плодородния чернозем, който е познат на всички ни, пренебрегван от всички ни, но от който ние взимаме истинското в изкуството“.

Нежният, свръхчувствителен син на Андалусия, безпределно че-

стен и скромен творец, пълен идеалист за усъвършенствуване на своя народ във всички области, се стъписва след излизането на „Цигански романсеро“. Нещо узрява в него, пуква се, появило се е едно съзнание за направеното, едно ново, трескаво недоволство. За пръв път Федерико престава да чете своите стихотворения пред другари и пред публика, затваря се в себе си. Далеч от положението на елементарните творци, които клекват край първия успех и цял живот се греят на неговите все повече бледнеещи пламъци, Лорка изгаря от съмнения и болки, от търсене на нови пространства и задачи. Той знае, че е изчерпал един поетичен свят, че е изкачил високия връх на своите национални поетически идеали. Страстен съвременник, той ще стане и внимателен съвременник. Неговият поетичен гений ще се озърне и ще разбере, че Испания е дочакала за века си него, както е чакала в XIV век Хуан Руис, а в XVII — Лопе де Вега. Тогава какво ще прави по-нататък?

Лорка заминава за Новия свят, посещава Ню Йорк, Куба. В Ню Йорк е по същото време, когато там възклицава Маяковски и като него ще се потисне от машината за смилане на хора. Плод на това пътуване е поетичната книга „Поетът в Ню Йорк“, едно сродяване с Уолт Уитман, с Пабло Неруда и цялата фаланга бъдещи световни поети, коит свързват съдбите си с нравствените, политически и социални идеи на века, за да станат негова съвест. Лорка ще потърси слънцето на Андалусия и ще го намери погребано сред небостъргачи и човешка мизерия. А андалусийският вятър, луната, облаците, небето? Цялата природа тук е угаснала, стопена зад една висока ограда от равномерно издялан камък и желязо, пред която не могат да се изправят „немощните хилави дечица, които нямат уста за утро и надежда“, нито американските момичета „защото много са натежали в коремите им децата и монетите“. Нови чувства, нови усещания, нов хаос. Родство на Андалусия с Харлем, на Испания с излъгана Африка и с още по-излъгана Америка, мост към универсалните космични панорами на Уитман. Символика, напомняща офортите на Гойя, крещи от всеки ред. Поетът пише дълго, стиховете се нижат като човешко безлично множество, тъпчат, тежат — други средства трябват за тази нова ограда, зад която не може да надникне никакъв народ. Хиперболизира със своята още по-изострена чувствителност, поезията му става по-мисловна, по-рационална.

Има нещо почти сомнамбулно в стиховете на Лорка за Ню Йорк и Куба. Черни тонове крещят от палитрата, чуват се викове на задавен ужас и разочарование. Не, това не е само един вик и един рог от пламък, който боде топлото нощно небе на Андалусия. Това е галерия от викове, които не оставят във вятъра никаква сянка на кипариси. Изчезнало е андалуското „АЙ!“, което кара като лък на цигулка да трептят дългите струни на вятъра. Не, с Андалусия на „Канте хондо“, на „Книга на песните“ е свършено. Нейният син се е причастил в купела на съвременния Вавилон. Дали е изтрезнял малко от своята испанична същност, дали е тръгнал по пътя на херметичната самотност, дали ще възпява абстрактната красота, за да я слива с истината?. . .

Не, той ще роди в себе си нова Андалусия, нова Испания. Ще пише други стихове и ще се хвърли в драматургията, в театъра. „Мариана Пинеда“, „Чудната обущарка“, „Любовта на дон Перимплин“, „Когато минат пет години“. . . героика, любов, фарс, за да се стигне до трагедията в четири драматургични платна — „Кървава сватба“, „Йерма“, „Доня Росита“, „Къщата на Бернарда Алба“ (последната пиеса завършена само

два месеца преди фаталната разходка край Виснар). Музиката, песните, прозата, декорите, режисурата, идеите, постановките, срещи с великата актриса Маргарита Ксиргу — тези години гъмжат от работа, бясно писане, тичане, ръководство на студентския пътуващ театър „Ла Барракa“ и на още един в Мадрид, постановки в цяла Испания. Пътувания с „Ла-Барракa“ из Сория, Астурия, Галисия, Кастилия, родната Андалусия, срещи с дива първичност по планинските склонове, с наивни, зарадвани очи, изгрели сред купища дрипи, там, където няма електричество и цивилизация, едно културно пилигримство, в което прости и диви хора ще се превръщат в жадна публика, за да гледат пиеси от испанското класическо наследство, а преоблечените в помпозни костюми студенти от Мадридския университет ще се превръщат в рицари, царедворци, герои и убийци пред ръкоплясканията и жадните души на многоликия, пъстър народ, който е имал тази култура, но не е знаел за нейното съществувание. Лорка ще срещне в очите на тези свои братя див фанатизъм, мистика, върховно отчаяние и бясна надежда, безкрайна доброта и пъстри страсти, непривична чистота и груби добродетели — неизброима гама от характери и прояви, от възгледи и отношения, от еврейска, кастилска, мавританска и каква ли не средиземноморска и галска кръв. Жестокостта и чистотата на Пиринеите, сладката разпуснатост на Средиземноморието, жестоката мъдрост на Африка.

Пътувания, малки ханчета, песни, звън на китара и задавени викове в тъмни улички. Пристъпващи боси крачета, грациозни движения с ветрило, огън под черни вежди. Дни, месеци. . . години. Лорка пише, живее. Театърът му е пъстър, лиричен, драмите му са особени, в началото по-лирични, по-късно трагедийни, „музикални драми“, ще ги нарече някой. Поетът се е огледал в драмата, видял е новото си лице с друг поглед. Театърът на Лорка иска специално проучване. . . Той и днес е спорен, макар че раздвижва сцените от Магелановия проток до Скандинавия, макар че от 1947 г. чрез Париж позна света.

В последните години преди фаталния край Лорка ще извика още веднъж със знаменития „Плач за Игнасио Санчес Мехиас“, един реквием в четири части, който се нарежда до най-големите произведения на поета. Смъртта пак е надникнала, излязла е на пясъка на арената, снесла е яйцата си в раната на знаменития тореадор, нанесена от един отчаян рог. Как не иска да види кръвта на любимия приятел, на Игнасио, който, нарамил смъртта, се изкачва по стъпалата, за да намери бялата зора.

В пет часът след пладне!

Този жесток, непрестанно повтарящ се мотив в първата част ще премине във втората с вика „Не искам да я видя!“. Присъствуващото тяло и отсъствуващата душа ще премерят сили с ореола на Испания, изтъкан от мъченически сълзи и безпросветна любов. Лорка е стигнал още веднъж върха на Пиринеите, за да изплаче оттам мъката си по тежката загуба на една илюзия.

В тези години Лорка написва и множество стихотворения, събрани в книгата „Диван дел Тамарит“, излязла в 1936 г., където ще се върне към някои арабски поетични форми като „гаселата“ и „касидата“, своеобразни ориенталски форми за изпяване на горещи и тъмни, на чисти и загадъчни чувства. Цялата предишна меланхолия е рационализирана, поетът вече е в средата на потока, сам и жадуващ, търси бреговете, където се мяркат таинствени образи. Дали ще познае в тях кого обича и как, и колко? Цялата предишна меланхолия е материализирана и рационали-

зирана по новому. Поетът иска да остави водата без течение, да отнеме очите на нощта, от сърцето си златното цвете, да лиши вятъра от долините, да накара биволите да заговорят с листата. Пречистен, но с неограничени средства, отприщен, не спиращ се пред никаква условност, Лорка ни залива с вълни гъста, страстна поезия, в която блести неговият зрял, отчаян поглед.

Нима това не е връщане към Андалусия. Зад оставената отвъд океана ограда са изчезнали небостъргачите. Поетът коленичи на родната земя, след като е бил за втори път отвъде, в Буенос Айрес, Монтевидео, Хавана. При целуването на родната земя той потръпва от ужас, сякаш вече чувствува над родното небе черния облак, тръгнал от Балеарските острови като тежък кон, мушкан от пиките на Военната хунта.

Хармонията отново се е превърнала в хаос. Стремежът на Лорка за сливане със смъртта и земята, исконната майка, е болезнено настойчив мотив в късните му стихотворения. Детето вече не е дете. То е зрял мъж, който стои сред полето, но е между четири стени и иска по-скоро да бъде изведен на слънце. Иска да заспи, да го покрият със зората като с платно, иска да сънува съня на ябълките, да изучи плача, който ще го очисти от земята. . . „Гасела за ужасното присъствие“, „Гасела за черната смърт“. . . В гаселите прозира мъката на самотника, разлива се неясния образ на едно момче, омотава се в едно пламтящо кълбо с образа на земята, на смъртта. . . Някои виждат в гаселите доказателство за неестествени склонности, други ги отдават на страшната мъка, която Лорка изпитва след връщането си от Новия свят и някои интимни разочарования. В драмите непрестанно израстват жестоки, меки, страдащи, причиняващи страдание жени, страстни, истерични, героични. . . жени, жени. . . Гаселите искат образ, конкретен, но той убягва . . . Женска проблематика.. Страст!. . . В тези творби Лорка ни разкрива парещо отчаяние, дива страст, страшна мъка. . . не можем да не станем участниици на неговата мъка, на неговата страст. Колкото и да е неясна, тя е голяма, велика.

Следват „касидите“ за плача, за клоните. Идват образи на жени, към които са отправени признанията на поета:

Когато те гледам гола, си спомням земята. . .

и по-долу:

Когато те гледам гола, разбирам любопитството
на дъжда, който търси нежен кръст. . .

или „Касида за розата“, където:

Розата
не търсеше ни знание, ни сянка:
предел от плът и сънища,
тя търсеше тогава нещо друго. . .

Нюанси, загатвания, пръхнали чувства — и чисти, и порочни, дълбоки, многостранни човешки чувства, богати, концентрирани в розата или в дърветата на Тамарит, в голата земя, в раменете и гърдите на природата, на жената, на любимата, ласкав повей, докоснал очите, и пак . . малките остри кълнове на смъртта, които ни напомнят за нашата собствена преходност. Трудно е за българския читател, свикнал на една попряка образност, да схване изведнъж дълбоката гъстота на този поетичен език, тъй богат и тъй лаконичен, тъй чувствен и тъй абстрактен. Може би най-трудно би било за нас да приемем прочутата „Касида за двете тъмни гълъбици“, която с едно принизено и доморасло разбиране на понятието

реализъм изобщо няма да влезе в класификациите на някои тесногледи критици и тълкуватели. Това не е вече поезията на Лорка от двадесетте години, където чувството вае, моделира един съвършен, прост и ярък свят, много близък до нас поради своята андалуска сетивност и визуалност. Не, тази касида е нещо друго. Тя е по-сетивна от стихотворенията в „Книга на песните“, но и по-абстрактна, по-условна и може би по-правдива.

През клоните на лавъра
видях две тъмни гълъбици.
Едната беше слънцето,
другата — луната.
„Малки съседки — им казах. —
Къде е моето погребение?“
„В опашката ми“ — каза слънцето.
„В гърлото ми“ — каза луната.
И аз, както пътувах
със земята, заровен до кръста,
видях две снежни орлици
и едно голо момиче.
Едната беше другата,
а момичето беше никоя.
„Малки орлици — им казах. —
Къде е моето погребение?“
„В опашката ми“ — каза слънцето.
„В гърлото ми“ — каза луната.
През клоните на лавъра
видях две голи гълъбици.
Едната беше другата,
а двете бяха никоя.

Ако попитаме Салвадор Дали, бившият приятел на Лорка, който взе само една нишка от неговата многобагрена тъкан и я доведе до пълен абсурд, ще ни даде сюрреалистично тълкувание. Ако питаме един схоластик, ще отхвърли касидата и ще си измие ръцете със спирт. Кого да попитаме? Може би самия поет, който дойде до тази касида по един дълъг път. Къде е първичната проста философия на „Полето“, „Китарата“, на вечните теми? Къде е пластичната лекота на пейзажите и състоянията. Някои казват, че по хегелианската триада Лорка тръгнал от синтеза към анализа. Нима може такъв художник да се периодизира даскалски, в него се борят винаги синтез и анализ. Той се е подлагал на всички изследвания, заразявал се е с болестите на литературните моди, за да ги изследва отвътре, както правят великите откриватели, лекувал се е, падал е надолу, пак се е възправял. Слизал е като тъмната Соледад Монтоя от „Цигански романсеро“. Нали Лорка дава пример за великата безграничност на човешката променчивост, на съвършенството и несъвършенството, на подема и падението. На него не се присъщи една мисъл и едно чувство. Зад всяко негово чувство и зад всяка негова мисъл трепкат като вълни милиони мисли и милиони чувства, присъщи на съвременния човек. Нали самият той признаваше, че формите на морето никога не се повтарят в буря.

Мнозина смятат, че ако Лорка беше жив, щеше да се нареди в редиците на революционните борци. Като че ли той вече не се беше наредил! Бледият незначителен биографичен факт, че не е бил член на комунистическата партия или на някоя друга революционна организация или партия не означава, че той не е бил революционен. Той беше станал вече велик испански и световен поет, а първото качество на великите поети е тяхната революционност. Не случайно, когато след двадесет

и пет години мълчание, в 1961 г. Франко разреши премиерата на „Берната Алба“ мадридската младеж, работничеството, а с тях и целият испански народ викаха френетично: „Да живее Федерико Гарсия Лорка“. Там го наричат „нашият Федерико“, за тях, а и за всички чисти и живи хора по света той е жив. Постоянно сменящите се начала на живота и смъртта се сливат в едно, а поезията остава, жива, безсмъртна във времето и пространството. Нали поетът казва в едно от своите стихотворения, озаглавено „Всяка песен“:

Всяка песен
е едно затихване
на любовта.

Всяко светило —
едно затихване
на времето.
Един възел
във времето.

И всяка въздишка —
затихване
на един вик.

Поезията, любовта, въздишката и живият вик са се слели в едно, във времето. Не със земя до кръста, а дълбоко под земята остава поетът на Андалусия и никой не знае неговия гроб. През целия му живот го съпътствува един хилядоглас вик. Смъртта се превръща в символ, в една страна, в една епоха, в едно бъдеще. Поезията остава. Нея поетът може да нарече и пустиня. . .

Лабиринтите,
които времето създава,
изчезват.
(Само пустинята
остава).
Сърцето,
извор на желания
изчезва.
(Само пустинята
остава).

Илюзията на зората
и на целувките
изчезва.
Само пустинята остава,
вълнистата
пустиня.

Лорка тръгна от тази пустиня. Викът я огласи. Смъртта даде живот на хиляди образи, състояния, растения, животни, хора, епохи, явления, насели вълнистата пустиня, напои я с водите на хиляди починали и хиляди бъдещи поетични реки и издигна онова небе, което всеки читател усеща над себе си, когато чете стиховете на поета.

През време на пътуванията си в Хавана и Буенос Айрес Лорка изнася редица сказки, една от които е споменатото в началото есе „Теория и функция на дуенде-то“. На испански „дуенде“ значи призрак, дух, нещо тъмно и ние ще запазим тази дума, поради строго националния ѝ характер и трудността да намерим съответствуващата в българския език. Според Лорка дуендето е онази сила, която блика от голямото изкуство на всички времена. Той ѝ придава малко ограничено испанско значение

не като понятие, а като явление, въвежда я в една много оригинална и много условна естетическа категория.

Няма да преразказваме съдържанието на това есе, като се надяваме, че то рано или късно ще стане достояние на българския читател. Да прескочим редовете, в които поетът прави анализ на испанското и европейско изкуства по един блестящ оригинален начин и да спрем на края.

„Аз ви очертах три ниши — казва Лорка — и с груба ръка поставих в тях музата, ангела и дуендето.

Музата остава безмълвна, тя може да се въплъти в тясно нагъната туника и във втренчените кравешки очи на Помпей, или в големия нос с четири лица, който ѝ даде нейният приятел Пикасо. Ангелът може да оживее в къдрите, нарисувани от Антонело ди Месина, или в дрехата на фра Филипо Липи, или в цигулките на Масолино и Русо.

А дуендето, къде е дуендето? От празната ниша идва лъхът на оня дух, който неотменно витае над главите на мъртвите в търсене на нови простори и неподозирани гласове, един дъх на детска слюнка, на стъпкана трева, на покривалото, скрило лицето на медузата, лъх, който известява постоянното кръщение на новосъздадените неща.“

Така говори и завършва поетът, с въпрос и отговор.

Нека приближим поезията на Федерико Гарсия Лорка, сина на Андалусия. В нейната ниша ще ни докосне оня лъх на детска слюнка, на стъпкана трева, на червени луни и глухи кръстопътища, на несподелени чувства и екзалтирани, парещи мисли, който възвестява постоянното кръщение на тази поезия във водата на новосъздаващите се неща.

Тогава можем да се опитаме да разберем истински силата на оня вик, който заглъхна в пясъците край Виснар, тогава, когато падна небето и се превърна в една дълга, широка песен, в една необхватна песен. Тази песен стои днес в попуканата длан на измъчена Испания, която я гледа с велико изумление и велика любов.

Всички цитирани стихове се превеждат за пръв път на български от автора на статията. Б. ред.

☆

ИЗ КОРЕСПОНДЕНЦИЯТА НА БОЯН ПЕНЕВ ДО ДОРА ГАБЕ

Литературното наследство на Боян Пенев не е събрано и систематизирано. Осемдесетгодишнината от рождението на големия наш литературен историк и критик трябва да бъде повод да се върнем към това наследство, да издирим ценното в него, което ще ни ползува в по-нататъшната ни работа.

Делото на Пенев е сложно и противоречиво. В него методът на сериозния учен, на литературния историк и ерудит се съчетава със субективистичните увлечения на критика, който неведнъж е краен в изводите си, пристрастен в нападките си. В работите на Пенев обаче винаги, и когато те не издържат проверката на времето, ще ни прави впечатление личността на автора, категорично изявена и самостоятелна, всестранно подготвена и артистична. Цялостната оценка на Пеневото дело тепърва ще се извърши и тя ще бъде важен момент от общите усилия за усвояване на всчко положително и значително в нашето литературно наследство.

В настоящата книжка списание „Литературна мисъл“ публикува няколко писма от кореспонденцията на Пенев до неговата съпруга, поетесата Дора Габе. Писмата имат двояко значение. На първо място, те са документ за характеристиката на Пеневата личност. В тях се съдържат сведения за отношението на Пенев към важни обществени въпроси (например писмото от 22 септември 1912 г., написано по повод мобилизацията на Пенев през Балканската война), личи широтата на неговите интереси, специалната му литературна и музикална култура. Писмата отразяват и отличителния негов темперамент и стил.

На второ място, писмата дават ценен материал за някои тогавашни литературни отношения. В тях се преплитат имената на Яворов и Пенчо Славейков, с които Боян Пенев поддържа близък контакт. Пеневото отношение към Яворов не е свободно от известно пристрастие, което се долавя както в категоричните мнения за нравствения лик на поета, така и в явно несъстоятелните гледища за Яворовата натура като „непроменлива даденост“ или за поводите Яворов да напише „В полите на Витоша“. Но нашата литературна наука е длъжна да познава по източници тогавашния литературен живот, независимо на какви субективни и неправилни моменти в тези източници тя ще се натъкне.

По-голямата част от публикуваните писма са писани в Полша, където Пенев прекарва през 1923—24 г. Там той гостува често в дома на големия полски поет Ян Каспрович в Закопане. Затова и главен обект на впечатленията, които споделя, е личността на поета и неговото семейство. Ян Каспрович (1860—1926) е един от най-изтъкнатите представители на полската литература в края на XIX и началото на XX в. Той е известен като поет, преводач и литературен историк. Започва със социална поезия, но по-късно пише индивидуалистични творби, пълни със символика и мистика. Дора Габе и Боян Пенев са свързани твърде тясно със семейството на Каспрович. Дора Габе прави много добър превод на неговите „Химни“ (1924). Ироничният тон, с който често си служи Б. Пенев в своите писма, е по-скоро израз на интимните отношения между двете семейства; това е фамилиарност на хора, които са много близки. Съпругата на Каспрович, Мария Викторовна Каспрович (Маруся) произхожда от руско смейство. Нейният баща е брат на известния руски писател И. А. Бунин. Недълго преди Първата световна война Мария Бунина се запознава с поета Каспрович и наскоро след това става негова жена. В Полша тя живее и до днес. Освен за Ян Каспрович и жена му Маруся, Пенев дава характеристики и сведения и за други дейци на полското изкуство, като Пшибишевски, Вежински и др. Смятаме, че тези писма на Пенев представляват интерес и за полската литературна история. Те са ценна страница изобщо от българо-полските литературни връзки и взаимоотношения.

Редакцията изказва специална благодарност на др. Дора Габе, която ни даде на разположение част от кореспонденцията си с Боян Пенев.

Към писмата под линия са обяснени някои имена и са преведени полските изрази и стихотворни текстове. Две от писмата се публикуват откъслечно, а в някои други са направени незначителни съкращения.

1

София, ноември, 1908

— — — —

Не помня колко пъти ги четох. Горкото ми дете! Представям си как си пътувала самичка. Днес ще очаквам варненското ти писмо, а утре — писмото ти от село. Сега поне има с какво да ме привлича училището — там получавам, в 12 часа, твоите писма. Пиши ми и на руски и на български. И едното и другото писмо имат особена прелест за мен. В писмото на руски има повече нежност, грация и музика, а в писмото на български има повече глъбина в чувството и изразителност. Пиши ми понякога и на френски. Аз ще ти пиша и на немски, ти ще го разбираш. Как бих желал да мога да ти пиша на арабски или староеврейски, с ония кръгли, божествено красиви букви! Ти не знаеш каква слабост имам към арабското, старогръцкото и староеврейското писмо— нещо подобно на твоята страст на bleu électrique. Аз мога да чета тия писма, както чета нотите. Веднъж в един мюнхенски музей ми се падна да видя един стар арабски ръкопис с чудно красиви орнаменти. Взех го и седнах при прозореца да го разглеждам. Идва при мен библиотекарят и ме пита не съм ли ориентолог. Разправям му кое ме интересува. Той ме завежда в една стая и ми показва цял куп ръкописи, написани на пергамент, чисти, украсени. . . А нейде наблизо, в музея или в някоя съседна къща свиреха на клавир една Листова венгерска рапсодия. И сега арабският шрифт и Листовата рапсодия неразривно са свързани в паметта ми. Каква чудна хармония, Доренька — арабски ръкопис с акомпанимент на пиано. . .

Време е да вървя на училище. Навън е мъгливо и студено. След обед ще продължа писмото си. Спи спокойно, миличкото ми, събуди се с песен и бъди през целия ден бодра и весела. Моето щастие. . . мисълта за теб ми носи толкова много радости! През целия ден аз ще мисля за теб. Целувам те тихичко и на пръсти излизам из стаята.

— — — —

2

София, 22 авг. 1910

Душик, не ми се сърди, задето не ти писах досега. Ето вече втори ден откак съм тук и още не мога да дойда на себе си от уморителното пътуване, от старата обстановка у Колюви[1], на която все още не мога да привикна, и от цял куп работа, която ме чака. . . Чудя се кога и как ще я преодолея. Вчера ходих да коригирам в Народната библиотека — но и там не може спокойно да се работи. Днес коригирах у дома — привърших най-сетне коректурата — вмъкнах някои съществени поправки. Искам непременно да променя заглавието на статията, но ми не иде на ум какво друго заглавие да туря. Сборникът се печата бавно. Наредени са досега само моята статия (първа) и К ъ р в а в а п е с е н на Пенча[2]. На всеки случай до Нова година ще излезе и поради това не се безпокоя. Работата за Паисия[3] тряба да дам в Книжовното дружество най-късно до края на септември, за да се отпечата на време. Разбира се, ще успея да я дам и по-рано. Реших да не работя в Народната библиотека — много е шумно там. Ще се пренеса или в Книжовното дружество, дето има отделна стая за работа, или пък в Университетската библиотека, дето е още по-тихо и удобно. Това лесно ще се уреди. Кольови нямат намерение да се местят — малко е неудобно тук за спане, но няма какво да се прави — ще потърпим с Бела[4] докато дойдете. Не се безпокойте. Храним се в С л а в я н с к а б е с е д а — Бела, когато иска, остава у дома да се храни. Тъй че криво-ляво добре сме. Понеже тая неуредица малко ще трае, ще се примирим с нея и спокойно ще чакаме няколко седмици.

Тук сума новини. Най-напред срещнах на улицата m-me Стойчева.[5] Връщаше се от пазар. Придружих я до дома ѝ. Живеят още в старата квартира, но скоро ще си излизат. Пита ме за теб — как си, поправила ли си се, добре ли ти е подействувало морето: казах ѝ, че си почерняла малко и че си останала в село, за да набавиш 750 грама. След това отидох в Народната библиотека (забравих да ти кажа, че Стойчева покани мен и Бела на концерт — за кога, още неизвестно). Заварих там Пенча, един

---

[1] Колюви — Никола Пенев, брат на Боян Пенев, виден деец на Българската комунистическа партия.
[2] Касае се за Сборника Мисъл, 1910, кн. 2, където е напечатана встъпителната лекция на Б. Пенев „Посоки и цели при проучване на новата ни литература".
[3] Студията „Паисий Хилендарски", отпечатана в Периодическо списание, кн 71, 1910, стр. 645—754.
[4] Бела, сестра на Дора Габе, съпруга на проф. Сп. Казанджиев.
[5] Маргарита Ламбром — Стойчева, французойка, женена за българин, отлична пианистка, високообразована, с големи литературни интереси; в нейния дом се събират Пенчо Славейков, Мара Белчева, Ст. Михайловски, Яворов, Дора Габе, Б. Пенев и др.

рисувач и един литограф. Пенчо вече печата новата сбирка[1], от която ни чете някои работи. Понеже с нея иска да мистифицира българските читатели (човек тряба твърде много да ги обича или твърде много внимание да обръща на тях, за да бъде толкова находчив в начините, по които ги забавлява), приготвил е 20 рисунки, прерисувани все от негови портрети, които уж изобразяват 20-х писатели на неговата антология. Един от тях прилича на хайдутин, други на вагабонтин, трети на негър, четвърти на сипаничав италиански бандит — нито един на човек! А Пенчо ги наредил на масата като карти за игра, любува им се, прежда ги и с една смешна самоувереност обяснява кой какво изобразявал. . . Пенчо ми направи впечатление на стар човек, който се залъгва с всевъзможни глупости, защото не може да си намери по-смислена работа — напр. да иде в манастиря при г-жа Белчева[2], да си отдъхне там малко и да дойде на себе си. Посъветвах го да не вмъква тия рисунки в сбирката си. Но той е толкова влюбен в тях, че едва ли ще ме послуша.

Г-жа Белчева е в манастиря — пиши й: „Не забравяй и мене в своите молитви" — нейде към Радомир. Щяла да стои там, докато се разхлади времето.

Отидохме с Пенча да обядваме в Славянска беседа. Дойде при нас и проф. Цонев[3], тъкмо слязъл от Витоша — бил на дача в Драгалевския манастир — сбрахме се и трима сламени вдовци. Цонев нечаяно се заглежда в някоя женска фигура, а Пенчо го мъмри — „Я слушай, приятелю горски, сиреч мечка, де се намираш?..." При нас беше и братът на Петка Тодоров[4] — тоже сламен вдовец — жена му била в Русе (да ражда?)

Едва вчера тук узнах, защо Яворов ми пише, че се чувствува в Paris твърде зле. Минка, Петковата сестра, умряла тъкмо преди 40 дни — погребали я в Paris. Какво нещастие! Струва ми се, Яворов беше толкова безхарактерен в отношението си към нея, че едва ли нейната смърт ще остави дълбока следа в душата му, едва ли ще разбере и почувствува оня дълбок трагизм, който той сам е създавал в съдбата на това нещастно момиче. — Знам положително, че то бе готово да стори всичко за него, да се откаже от близки, да даде най-скъпи жертви. . . А той предпочиташе да се забавлява, да иронизира над своите и нейни чувства, да се залъгва със софизми и постоянни намерения, които винаги се изключваха, отколкото да се реши на една определена постъпка. Уверен съм, че всичко това ще се свърши у него с малко поетизиране, с малко декламация и трагически жестове. Да би могъл да страдае и мълчи, да би могъл да се замисли над станалото — не като поет. Колко желателно би било то да образуваше един етап в неговия вътрешен живот! Но Яворов е натура, непроменлива даденост — той само се проявява, без да се развива и мени. — Аз тъй отблизо го познавам, че не мога да го не съдя жестоко.

— — — —

Тая заран Бела, Николов[5] и аз ходихме в Княжево да се къпем — измих си солта. Вл. Василев след 1—2 дни заминува за Плевен. Довечера ще се срещна с него. Тук е и Любомир. Напълнял още-повече. И той си отива утре или вдруги ден. Когато идваш насам, пиша и на двамата да излязат на гарите — единия на Шуменската, а другия на Плевенската. Ах, Душик, как ли ще пътуваш до тук! Все се боя да ти не стане много зле по пътя. Досега не получих нищо от теб. Как прекарваше там! Добре ли се чувствуваш? Спори ли ти работата? Все още не мога да разбера, че сме се разделили за малко. Все ми се струва, че ще те видя, ще ти чуя гласа. Когато съм с други и когато съм сам, аз съм само с теб. Колко е тихо и спокойно в душата, каква дълбока радост се таи там — толкова дълбока и трайна, че аз не мога да я постигна и изразя. Моята любов — тя винаги ще остане една дълбока радост, която аз никога не ще мога изрази. . . В нея има и слънце и сълзи — тя е дълбока, колкото и страданието — аз вярвам, че тя ще ме преживее, че над душата ми безкрай ще трепти нейното безсмъртно крило и аз ще живея вечно в пролетния лъх и в един трепетен лъч на есенното слънце. Да би могла да разбереш, ти, която не мога да отделя никога от себе си, колко много, колко много те обичам. Целувам те най-горещо

Твоя Боян

---

[1] „На острова на бажените". Антология. Биографиите на поетите са написани, а сиховете преведени от Пенчо Славейков. Портретите е рисувал Никола Петров. София, 1910.

[2] Мара Белчева, поетеса (1868—1937).

[3] Беньо Цонев (1863—1926), виден езиковед, професор в Софийския университет.

[4] Д-р Хр. Тодоров дългогодишен професор по социология в Софийския университет.

[5] Тодор Николов (1875—1923), ботаник, гимназиален учител, по-късно доцент в Университета; имал е и литературни интереси. Яворов му посвещава стихотворението „На яве и на сън".

3

София, 1 ноември 911

Да знаеш, мила Дора, каква тъга ме бе обзела снощи. . . Тъй тежко ми беше и тъй ми се плачеше. . . Не излязох нийде, поръчах на слугинята да ми направи чай и се опитах да работя. След вечеря, съвсем неочакван, дойде Яворов. Узнал, че съм сам. Смее се лукаво. Питам го да не е дошъл да ме изкушава. Той пак се смее. . . „Отчепись, сатана! — му думам — чур меня! Сгинь, пропади!“ Разправя за болките си няколко часа. Стоя до полунощ. Пуши тютюн, скача от стола, вика, ръкомаха, юди се насреща ми, мъдърствува лукаво. . . Обяснява ми, че навред го дебнела сянката на Мина и затова не можел да се отдаде всецяло на Лора и да се ожени за нея.

— А чувствуваш ли ти да си сторил някакъв тежък грях по отношение на Мина?— питам.

— Чувствувам. . . — казва и взема трагична поза.

— Аз мисля, продължих, че ти стори още един голям грях, като написа и издаде тая драма (посочвам му я). Ако паметта на Мина беше скъпа за тебе, ти не би изложил пред света тъй скоро и нея и себе си. Това, за което разправяш в драмата си, е материал за изживяване, за духовно възраждане, не за литература. Върху тоя материал ти трябаше да пресъздадеш себе си. Изживей и изчувствувай дълбоко любовта си, за която разправяш, че е много трагична, понеси в душата си една трагедия, страдай и мълчи. Ти не можа да сториш това. Твоята любов към Мина — към една жива и към една мъртва — не можа да преодолее желанието ти да се подиграеш с тия, що са я заобикаляли, да ги окарикатуриш и след това самодоволно да се любуваш на произведението си, да се радваш, че си успял да си отмъстиш. . . Твоята любов би трябало да стои по-високо от всичко това. А ти си презрял светостта на любовта си, за да задоволиш една дребна, егоистична суета. Наверно на другия ден след погребението на Мина ти си чъртал плана на своята драма и си се радвал при мисълта за литературен и театрален успех. . . Защо трябаше непременно да заявиш на света, че си невинен и че много си страдал!

Той ме погледна учудено и рече:

— Аз не разбирам това. . .

След това и той и аз дълго мълчахме.

Вчера получих от Пенчови отворена карта. Нищо особено не пишат. Те сега са в Рим. Адресът им е Via Boncompagni, 79. Roma.

Днес получих от Бела съболезнователно писмо и друго едно писмо от стария[1], което ме изплаши в първия момент. Чета отгоре „София, 1911“ и пр. Бре, помислих си, тоя човек е оставил Дора сама в Виена, дошъл е тук, установил се е в някой хотел и ми назначава среща. . . Странности! Всичко това ми мина през главата за една секунда. Но щом видях австрийските марки, веднага разбрах каква е работата. А бе душик, защо харчиш толкова много? Грехота! Защо ти са затрябали сега тия сребърни прибори, астрахани и пр. Моля ти се, не се увличай — достатъчно е, че имаме най-необходимото — мнозина нямат нищо. Освободи се от тая суета! Нима без комфортни лъжички и чашки не ще бъдем щастливи? Ние имаме всичко за да се обичаме и днес и винаги. . . Ти ме разбираш. — Книгите, които ти поръчах да купиш, не ми трябат. Има ги тук по библиотеките. Когато ми потрябат (сега никак не ми трябат!), мога да ги имам. Ако има 5—6 лв. излишни, можете да ми вземете само една от поръчаните книги — Dietrich, Geschichte der byzant. und neugriech. Literatur.[2]

4

София, 22. XI. 912

Мила Дора, все още не мога да разбера всичко това сън ли е или действителност. Толкова много видях и чух по пътя и тук! И всичко това бе за мен съвсем ново. Пък и кой го чакаше след пасторалната симфония на Beethoven'a. . . Пътувах с двама асистенти от университета, които през целия път се надлъгваха, разправяха анекдоти на турски и български и все се смяха. Добре че се намериха — смях се и аз с тях заедно и пътя не ми се видя тъй дълъг. Не знам какво бих правил без тях между онова множество българи в трена — все непознати. Спах през двете нощи и се храних добре — вечерях във вагон-ресторант. До Цариброд пътувах във втора класа, а от Цариброд

[1] Дитрих — История на византийската и новогръцка литература.

[2] Вероятно Петър Габе (1857“—1927), баща на Дора Габе, икономист и публицист, автор на книгите: „По земеделския въпрос“ (1890), „Кредит и лихварство“ (1892), „Значението на новите заселвания и новите капитали за икономическото развитие на България“ (1903).

до тук — в първа. За мое щастие, това бил последният конвенционален трен до София. От утре нататък тоя трен ще пътува само до Белград — а от Белград до тук ще циркулира военен трен, ще вози само войници — и то във вагони, на които е написано „8 коня или 55 души“. Утре, може би, ще тръгна за Разград. Ако не успея утре — в други ден.

Трябаше съвсем ненадейно да дойда от Berlin в София, за да видя в какво село живеем. Зданията изглеждат низки, а улиците — съвсем тесни. Кал, дъжд, смет...

Сърбите се мобилизират, но не изглеждат много бодри — някак плахо, мълчаливо ни посрещаха и изпращаха. Нашите, в сравнение с тях са повече от смели: вървят бързо, викат, псуват, пеят и реват. . .

Чувам новини, една от друга по-невероятни. Ти, като четеш тамошните вестници, знаеш по-добре от мен какво става тук и в Турция, ще има ли война или не. Тук е шашарма велика. Улиците са пълни с войници и офицери. Мярка се тук-там „знакомое лицо“ с фуражка и шинел — но де и кога съм го виждал друг път, не мога да си спомня. От приятелите не срещнах никого. От Спира[1] няма никаква следа. Бог знае на къде е сега. Владимир Василев утре заминава към границата. Не можах да го видя. Тодор Николов заминава вече към Калофер. Чух, че Яворов и Лора се венчали (не с поп, а граждански — в присъствието на д-р Кръстев. . .) и Яворов се готвел да замине за Македония. Разиграва се нещо като епилога на драмата му.

. . . . . .

Твоя Боян, който е тръгнал с турчин да се бие. . . Как не ми мина това през ума, когато четях лекции по възраждането и националните борби.

Лека нощ!

5

Краков, 21. IX. 923.

Мила Дора, в Закопане не можах да отида. Откак съм дошъл тук, все стая диря и още не съм намерил. Живея в хотел — бях отначало в Hotel Polonia, сега съм в Hotel saski. При тия условия, разбира се, нищо не мога да работя, скитам из улиците и чакам да се освободи някоя стая. Тукашните ми колеги виждат много добре при какви условия живея — и при все това не проявяват голяма загриженост. Всеки се е затворил в своя тесен кръг, злослови по адрес на колегите си, среща се с тях само по работа. Както по-рано, така и сега, Краков ми прави впечатление на един студен град. Понякога ме възмущава това държане: поканиха ме сами тук — аз не исках да дойда — те настояваха, — дойдох най-сетне — за да изпитам вички тия неприятности. По едно време мислех да наругая и тях и Грабовски[2], да си прибера багажа и да се върна в София. Цяла ваканция работих по 10 часа дневно, разболях се в София, не можах да си почина — мислех, че тук ще намеря спокойствие — а то. . . Loś[3], ректорът, се е заровил в своя речник на старополския език и ако отдели две минути за нещо друго, страда от угризения на съвестта, Hur[4] е същински пън (писмото ми заприлича на писмото на Хлестаков в „Ревизор“. . .), нервите му са гимиджийски въжета — може да работи и в курник — чуди се, че не съм доволен от стаята си в хотела, която е северна, тъмна, студена и при това на една от най-шумните улици. Розвадовски[5] е по-симпатичен и по-умен — но е страшен мизантроп, струва ми се —, преживял е някакво нещастие и съвсем се е откъснал от света. И аз, който съм също една редкост и притежавам пороци не по-малки от техните, попаднах в тяхната среда. . . Срещаме се от време на време, поздравяваме се любезно и усмихнато, разменяме по няколко учтиви думи — и всеки по пътя си. Чудят се и съжаляват, че още не съм си намерил стая. . . В това се изразява всичкото им участие. Започвам вече да свиквам и с тия условия — само ме е яд, че не мога да работя над лекциите си. Тащицки[6] е също зает от сутрин до вечер със свои работи и не може да ми помогне. А 1 октомври наближава. Тия приятели не ме познават добре — докато не намеря стая, не ще стъпя в аудиторията. Ако мислят да ме оставят в хотел (дето за една мизерна стая плащам 130.000 м. дневно), не ще чуят ни една лекция от мен. Мога да се откажа и от техните 9 милиона м., които мислят да ми плащат месечно (толкова получават професорите). —

Обещаха ми една хубава стая в Janina — но от 1 окт. ще бъде свободна. Днес, на обед, ще ми дадат окончателен отговор. Обядвам в един пансион на ул. Sobieski,

---

[1] Спиридон Казанджиев (1882—1951), дългогодишен професор по философия и психология в Софийския университет.

[2] Тадеуш Ст. Грабовски (род. 1881), първият полски пълномощен министър в България след Първата световна война, професор по славянски литератури в Краковския университет.

[3] Ян Лос (1860—1928), виден полски езиковед, историк на полския език.

[4] Казимер Нут (1874—1958), бележит полски езиковед, дългогодишен професор в Краков.

[5] Ян Розвадовски (1867—1935), виден полски езиковед, професор по индоевропейско езикознание в Краков.

[6] Витолд Тащицки (род. 1898), полски езиковед, професор в Краковския университет.

вечерям по гостилниците. Цените всеки ден растат. Купих си обуща за един милион м., поръчах си костюм за 6 1/2 мил. — Едно пардесю (най-хубаво качество) струва 8—9 мил., един чадър — един мил. (вече успях да загубя един. . .) Книгите са баснословно скъпи — все гледам да не минавам край Гебетнера[1].

Твоите писма веднага разпратих. Тютюня благополучно мина всички граници — но още е у мен. В Закопане едва ли ще ида — нямам време и възможност —, кому да го предам?

Ходих във Величка[2] . Направи ми много силно впечатление. Струваше ми се, че мисля след смъртта си. Навред, от всички тия подземия и пещери те гледа само един образ — образът на страданието. В недрата на тия рудници стои изправена една мадона, цял един храм гори в блясъци, горе от галерията се носи тържествен химн, звуците се догонят и стълпяват, никъде не могат да намерят изход—и химнът се превръща в някакъв безумен стон. Излязох от там съвем тих и примирен.

Ходих и във францисканската църква, дето са витражите на Виспянски[3]. Бях и на Вавел. Тук всеки кът живее — само хората са мъртви. Сърдечни поздрави на познатите. Целувам теб и Катето[4] — и Бела, ако позволи.

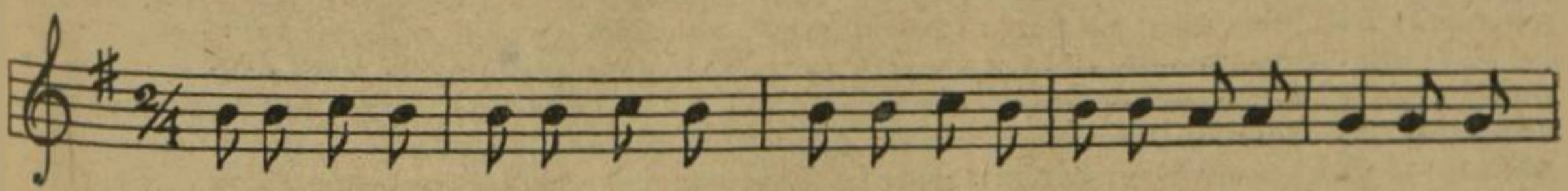
Твой Боян

6

Закопане, Willa Swètlana, 27. XII. 923.

Мила Дора, дойдох тук преди десетина дни и се настаних в тоя пансион,който ти е добре познат. Имам югозападна стая — с изглед към Закопане и Гевонт. Пред моя прозорец широко снежно поле — всичко покрито със сняг. Вали непрестанно. По пътя минуват празнично облечени гурали — високи, елегантни. Pani Marja ми разказа, как двете с нея сте се влюбили в един гурал[5]. Вчера бях на обед у проф. Srzober[6] — дойде един от тия планинци. Да беше видяла само шевиците на кожуха му — каква хармония на цветове върху тъмнокафяв фон! Имал го от 33 години! Нарича се Roj — от известна фамилия. Един негов познайник се наричал Duch, друг — Biskup[7] (тъй му било името!) — а друг един Papiez.[8] Та тоя Roj разказа за прадяда си — 300 години лежал в земята — след това бог го възкресил и му дал дарба да предсказва. Всичко, което предскажел, сбъдвало се точно. Щели да дойдат още по-страшни времена. От Гевонт в Koscieliska dolina щяло да се спусне някакво свято войнство — неуязвимо и непобедимо. И след това вече ще настане на земята мир и любов. Един ден дядо Рой скитал с неколцина гурали из планините, — показал им тежкия си железен кръст, който се впил в гърдите му — и както вървял, земята се разтворила и дядо Рой изчезнал пред вдървените от ужас свои земляци.

Тук наистина се възродих. В Краков боледувах, страдах от меланхолия. Сега се чувствувам добре. Всеки ден правя по две дълги разходки из планините — обикновено сам — и винаги пеш. Познавам вече всички близки планински кътове, всички околни долини. Koscieliska dolina в сняг е нещо фантастично. Оня ден тръгнах по пътеката, що води за Гевонт — стигнах до едно schronisko — доста високо. Виялица и сняг — затъвах дълбоко в снега — излязох в една висока планинска долина — сред назъбени скалисти върхове. Няма да забравя тая картина. Прекарах шест часа в планината. — Разбира се, нищо не работя тук — и не искам да работя. С Kasprowiczowi често се виждам. Те живеят между Поронин и Закопане, на брега на Biały Dunajec. Чичо Иван— Marcholt gruby i sprośny[9] — е в отлично настроение. Учи ме да пия вино и ракия. На



Jesce jedną, jesce jedną, jesce jedną Kwaterecka wypijem
Zajdem do dom, zajdem do dom, z. d. d. babulenku ubijem[10]

---

[1] „Гебетнер и Волф“, издателска и книжарска фирма в предвоенна Полша, основана в 1857 г.
[2] Величка — прочута солна рудница в Краковската област.
[3] Станислав Виспянски (1839—1907), бележит полски драматург, поет, художник и тетрален реформатор.
[4] Катя Казанджиева, пианистка, дъщеря на Бела и Сп. Казанджиеви.
[5] Гурал — планинец в Татрите.
[6] Станислав Шобер (1871—1937), известен полски езиковед, професор във Варшавския университет.
[7] Епископ.
[8] Папа.
[9] Ян Каспрович, шеговито назован така по героя на драмата му „Мархолт“.
[10] Още една, още една, още една четвъртина ще изпием, ще идем в къщи, ще идем в къщи, ще идем в къщи, бабичката ще убием.

бъдни вечер се целувахме и изпихме двама с него една бутилка унгарско вино и няколко чаши ракия. Попаднахме в настроението на тая гуралска песен:

Днес е неговият имен ден — свети Иван Евангелист. Имат в къщи хармониум. Pan Jan щом ме види, води ме при хармониума — да импровизирам. Умира за моите импровизации. . . Намери се още един човек да се възхити от тях. Днес ще импровизирам върху теми из „Ksiega ubogich“[1], без да му кажа, разбира се. Истинско дете е тоя 64 годишен човек.

. . . .

Две деца — направили си колиба край реката — играят на къща, на мъж и жена. . . Pan Jan никога не стои без работа — вечно зает. Все яде нещо, пие — или иска да яде и пие. Изяда всичко, каквото му дадат, насипва си огромна порция кисело зеле — моли се за ракия — Marusia се противопоставя — „Janiczku, słuchaj. . .“ Marusia, nie gadaj glupstwa![2]

— Разбира се, той побеждава — не се успокоява, докато не се изпразни бутилката, купена уж за гости. Дойдат след това гостите и Marusia е безпомощна — няма с какво да ги почерпи. А той се усмихва — невинен като дете. Докато стои на масата, яде непрекъснато — слагат му и маринованите гъби, и woda z sokiem[3] , и орехи, и смокини — изваждат му всичките сладка — от трандафил, от ягоди, дори от краставици. . . В царството си е, когато се отбие у Карповича. Там никой не е в състояние да се бори с него. Никакви средства не помагат. Marusia е до такава степен безпомощна, че най-сетне започва сама да се смее. А той — като дете в сладкарница, когато го питат какво предпочита — шоколад, торта с крем, или фрукти — не знае от де да започне. Поръчва някаква ракия, но не обикновена, а приготвена по негова рецепта — съставена от три различни питиета — śledź[4] с ракията — след това грамадна чаша ясна бира — тая ясна бира се смесва с черна, porter — поставя се в чашата нещо като термофор — навежда се и тихо и доволен, весел — ми разказва, как щял да строши на един банкет главата на един адвокат с едно шише, пълно с вино, как се дуелирал, как превел в Мюнхен трагедията на Марло. — След това идва някакъв гурал — отделят се двамата някъде — понеже pan Jan е демократ по душа, когато черпи простите селяни и работници, счита се задължен да пие с тях заедно. Връща се след половин час необикновено весел — със светнали очи. Напущаме Карповича. Pan Jan нмира, че по тротоара е невъзможно да се върви, понеже било много плъзгаво. Pani Marusia го подкрепя от едната страна. Оказва се, че и сред улицата е плъзгаво. Движим се с минимална скорост. Наближаваме „Червен кръст“. Аз на шега казвам: да се отбием в Червен кръст! Pan Jan възхитен от моето предложение („Да се отбием — Чудесно — slowo daje“)[5].

Marusia се опитва да се противопостави — напразно. . . Забравих да ти кажа, че pan Jan ходи без шапка — 20° студ, брадата му изглежда като налепена от гипс — а той без шапка — било му горещо. . . Влизаме в „Червен кръст“ — Marusia прекрачва прага на пътната врата с благоговение. Над нас витае образът на поронинския Ksiądz — а в стаята на лекаря (на тоя, който прилича на новородено дете) виси портрета му. Лекарят свири и нарежда — песни из Księga ubogich, Krzak, dzikiej rózy —: Roz-milowala sia ma dusza-a-a. . .[6] A pani Marusia гледа набожно тоя портрет — това е образът на романтичен херой — той въплъщава в себе си всички качества на героизма: — печалния демон на Лермонтова, Наполеон на Света Елена, Ибсеновия Солнес — „mein Baumeister!“[7] възклицава Marusia —, вечно девствения светец, който до край остава верен на своя бог и всеки ден нанася по една победа над Сатана и не пада пред неговите изкушения — с една дума истински bohater[8] — Ето, тук на тия две кресла, в тоя кът, са мечтали благоговейно две жени за него (Marusia ми показа тоя кът) — „Там, по ония стълби слизахме двама с него заедно — а от другата страна слизаха Дора і pani Majorowa“[9]. Всичко тук, без изключение напомня тоя Ksiądz — дори и аз! Излизаме навън — минуваме през снежна пътека. Marusia се обръща към мен: „Ако беше Той, щеше да ме вземе под ръка!“ — „pani Marusia, де мога аз да се меря с него!“ — отвръщам, сразен от нейния укор.

---

[1] „Книга на нищите“ — заглавие на стихосбирката на Каспрович.
[2] „Яничек, слушаи. . .“ — „Маруся, не говори глупости!“.
[3] Вода със сок.
[4] Сельодка.
[5] Честна дума.
[6] Душата ми залюби — началото на едно от Каспровичовите стихотворения.
[7] Мой строителю.
[8] Герой.
[9] Госпожа маиоршата.

7

Закопане, 5 януари 1924

Мила Дора, писмата ти са писани миналата година — през октомври и ноември. Слава богу, че успях да ги получа тая година. Ти все си имаш тоя обичай — да пишеш писма навреме — но да ги не пращаш навреме — а понякога изобщо да ги не пращаш — т. е. да ги забравяш между книжата си.

Бях ти пратил от тук затворено писмо чрез полската легация (защото не зная № на вашата квартира) — получили го? Вече трета седмица откак съм тук. Много съм доволен, че дойдох. Възродих се. Скитам по цели дни из планините — обикновено сам — всеки кът ми е нов, непознат. Вече успях да обиколя всички близки долини и върхове. Бих отишъл и по-далеч — до Морско око или Черни став, но не съм екипиран както трябва. А да се приготвям сега като Тартарена върху Алпите, няма смисъл, понеже ще остана тук до 15 януари. Бих останал по-дълго, но. . . едва ли ще ми бъде възможно. Запознах се със закопанското общество — с тукашните поети и артисти — всички са симпатични, сърдечни в отношенията си. Тук е Вежински[1] с жена си — оженил се преди 2—3 месеца за една варшавска актриса — по-възрастна от него. Дадох му полската антология[2] — прочетох му на български двете негови произведения. Умря от възторг. . . Изборът бил сполучлив — и двете стихотворения били характерни за него. Той сега печата четвърта сбирка — еротически стихотворения — трябва да посвети света в тайните на своята спалня. Какви ли ще бъдат? Дано не бъдат като еротическите стихотворения на Hugo Salus. Посрещахме заедно нова година — Вежински се напи, и Pan Jan[3], разбира се, почти всички бяха пияни. Zrebowicz[4] на прощаване взе да се целува с Pan Jana — целува го по устата, по челото, по носа, по очите, по бузите, по брадата — и вика възхитен: Да живее хомосексуализма!

А ти си седнала да дядосваш тоя божествен и вечно млад Pan Jan! Какъв ти „дядо Ян“! Само да те чуе. . . Сутрин три часа се занимава с тоалета си — избръсва се, облича се по последната мода, туря копринена кърпичка в левия джеб на палтото си, с копринена вратовръзка и брошка върху нея — обущата му лъщят (научил се в затвора да ги лъска). Излиза най-сетне от спалнята — здрав, червен, жизнерадостен — чете ни стихотворенията си, някои от баладите, откъслеци из Marchołt[5] и старогръцките трагедии. С монокъл. Щом свърши, снема монокъла, поглежда ни усмихнат — „Basta—koniec!“[6]

Все още нарежда библиотеката си. Разтваря сандъци, пренася книги, трупа ги в кабинета, по цялата стая и стои безпомощен сред тях, държейки в двете си ръце по няколко тома. Когато излезе за малко pani Marusia[7] започва да ходи по книгите, да ги тъпче с обущата си — „Мразя ги. . .“

Събужда се сутрин в 6 ч. и почва да вика, да се сърди — иска гореща вода — do golenia.[8] Донесат му — успокоява се — забравя водата, тя изстива — след това иска друга и т. н. Pani Maria описва капризите му — тя се чувствува по-възрастна от него— а той слуша с наведена глава и се усмихва виновно. Показа ми богатата си библиотека — много по-богата от моята. Има великолепни стари издания. Как му завиждам!

На бъдни вечер бяха на вечеря у тях, освен мен, pan Michał i pani Michałowa[9]. Тая Михалица била сестра на втората Янова жена (на тая, която сега живее с Пшибишевски)[10]. Pan Michał е симпатичен, добродушен човек. Но жена му хич не ми хареса — има нещо студено и някаква глупава гордост гледа през очите ѝ. Но и за нея pan Jan има само нежности, — dziecko moje[11] — така я нарича.

Pani Marja ме плени. Ако не обичах толкова много тоя Мархолт — тоя сатир изкочил из картините на Рубенса — червен и жизнерадостен като тях — сигурно щях да се влюбя в pani Marja. И как великолепно е нарисувана в неговите стихове:

Kszfatty nieomal dzieciece,
Skron dotad niepomarszona,
Biafe, waziutkie rece.[12]

---

[1] Казимеж Вежински (род. 1894), полски поет, минал на реакционни позиции, сега емигрант.
[2] Касае се за книгата на Дора Габе „Полски поети“ (1921); там са поместени стихотворенията на Вежински „Към света“ и „Есенно гадание“.
[3] Pan Jan — Ян Каспрович.
[4] Роман Зрембович, полски поет.
[5] „Мархолт“ — драма на Каспрович, издадена в 1920 г.
[6] Стига, край!
[7] Мария Каспровичова, съпругата на Ян Каспрович.
[8] За бръснене.
[9] Анна Гонсовска-Похоска.
[10] Първата жена на Каспрович Теодозия Шиманска умира рано. С втората си жена Ядвига Гонсовска той се развежда след твърде трагични преживявания; тя се оженва за Ст. Пшибишевски.
[11] Дете мое.
[12] Почти детски образ, ненабръчкано до сега слепоочие, бели тънички ръце.

Обеща да ми прочете страници от дневника си. Една жена, с която може да се говори. Преди няколко дни ходихме трима в Поронин — тя, pani Bronka (нейна приятелка от Лвов — отиде си) и моя милост. Показаха ми, разбира се, всички „исторически" кътове — и къщата, дето си живяла. Посетихме и кръчмата и новата църква. Pani Marja ми разказа за поронинския свещеник — млад и много интересен човек. Струва ми се, че тя е малко влюбена в него; не може да се владее, когато разказва за него. Негово преосвещенство в тоя момент не бил в Поронин — очаквали го да се върне. Много искал да се запознае с мен.

Една молба. Изпрати в е д н а г а ония броеве от „Слово", в които са напечатани твоите фейлетони за Закопане. Тук, в музея, събират всичко писано за Закопане. Обещах на директора да му доставя тия броеве. Помоли Петка (Стайнов) да ти услужи. М о л я т е, н е з а б р а в я й — Чакам. Ако не ги пратиш — ще ми бъде крайно неловко пред Зборовски . — Бях ти пратил затворено писмо от Краков — получи ли го? Нищо не ми отговори. Ако видиш Любча, моля те кажи му да ми пише за баща си. От тях никой не ми се обади, макар че им писах няколко пъти.

Бжозовски[1] ми разказа, как ти вадили тук зъб. — Тоя човек пък от пиянство е получил пергаментно лице.

Пращам ти няколко борови игли от бъдния вечер у Kaspr. Pani Marja е идеална домакиня.

8

8. I. 924

Днес трябва да е Коледа — нащата Коледа. Ще трябва да поздравя пр а в о с л а в н а т а Маруся. Не можах да довърша писмото си —все нямам време — не спирам на едно място. Почти всеки ден съм у Каспровичови — ту на обед, ту на вечеря, а понякога и на обед и на вечеря. Не мисли, че съм лош психолог — не се натрапвам. Особено добре се чувствуваме, когато очакваните гости не дойдат и ние останем само трима — аз свиря с часове, pan Jan слуша съсредоточено — лицето му съвсем се променя — Маруся седи в едно дълбоко кресло пред камината. Разговаряме, pan Jan ни чете свои стихотворения — пием чай, понякога и ракия — минуваме от една стая в друга. Pan Jan имитира произношението на Маруся — „Маруся, ах! pada snieg — zostałas długogzubna jestes, widac. . .[2] Тя се смее — Или пък разсипва (pan Jan) неизчерпаемите си афоризми: — „Kobieta jest najgorszy wynalazek Pana Boga"[3] — Вчера ми беше на гости. Дойде тук да урежда свои работи. Обядвахме заедно в моята стая. Целия следобед ми разказва спомени — за детинството си, за ученическите си и студентски години. „Panie Janie, казвам му, Вие сте най-щастливият човек в света". Говорим за Маруся, за неговия дом, за тяхната благословена самотност и тишина.

На Trzech kroli[4] бях у тях на обед. Pan Jan дойде към 3 ч. — ходил в Поронин да се черкува и да поздрави свещеника. Там двамата прехвърлили в сладък разговор по няколко чаши ракия. Pan Jan е весел, възбуден. — Преди това говорихме дълго с Маруся. Беше ми дала да прочета един от дневниците си — дневникът на бунта — единствен между другите. Казва ми, че съжалява задето ми дала тоя дневник — уязвена е гордостта ѝ — „Marusia, ja nie przyszedłem tu walczyć[5] — не дойдох тук като м ъ ж, за да се боря с една ж е н а — и не ме блазни никаква победа. Прочетох дневникът — не считайте това за поражение.

Адр.

Целува те —твой Боян. — Целувам Катето — много здраве на всички в къщи.

9

Варшава, 11. II. 924

Мила Дора, получих писмото и „Химните"[6]. Тая книга — както изобщо всяка твоя творческа работа — е за мен една истинска радост. Него ден, когато я получих, бях поканен на обед у ж-жа Pohoska (сестра на първата Янова жена). Поканени бяха

---

[1] Може би Винценти Бжозовски (1874—1946), полски поет, или художникът Бжозовски (вж. следващото писмо).

[2] Вали сняг, ти остана дълго, ти си чудна, вижда. — Касае се за неточно произнасяне на меките съгласни s, c.

[3] Жената е най-лошото изобретение на Господа.

[4] Празник „Трите крале".

[5] Маруся, аз не дойдох тук за да се боря.

[6] Ян Каспорович, Химни. Превела от полски Дора Габе. София 1924.

също Пшибишевски, жена му, Третерови[1], Яроцки с жена си[2] (не знам, дали я познаваш — по-малката дъщеря на p. Jana). Показах им книгата, четох им откъслеци — а те, слушайки българския текст, спомняха си стиховете на оригинала — тъй добре и точно ги подсещаше превода за оригинала. — Само едно съжалявам: че не коригирах аз тая книга — не щях да допусна грешки. „Анхели“[3] най-добре е да почака до есен — когато се върна — искам книгата да излезе под мое наблюдение — без грешки. Не обичам небрежни издания. Няма да си простя, че оставих Мара да се грижи за отпечатва) нето на Пенчовите избрани съчинения. Тая жена боготвори Пенча, а не познава поезията му. Пропуснала е най-хубавото в „Бойко“ — край! И не забелязала дори, че нещо липсва. . . Маро, Маро-о-о —. Кажи ѝ като я видиш. Аз все се каня да ѝ пиша.

С Пшибишевски разговаряхме за богомилите и българските дяволи. Днес се връща в Гданск, дето е. . . телеграфопощенски чиновник. И това е културна страна! Един Пшибишевски — при това стар, едва се държи — обикновен чиновник. А Каспрович — dom buduje[4] . Купува гвоздеи, камъни и дървен материал — и се чуди как да свърже двата края. През лятото Пшибишевски ще бъде в Закопане — ще се виждаме там често. Струва ми се, че в Закопане пак ще се сприятелят отново с Каспровича — и ще тръгнат заедно да пият. Остава само — двете жени да тръгнат също заедно — да ги дърпат от кръчмите. Пшибишевски и сега е във възторг от Каспровича. Пише статия за него в Tygodnik ilustrowany. А жена му — виждала ли си я? — дребна, крехка, стара — сякаш че е от порцелан. Малко говори, сдържано се усмихва — поддържа любезен, неестествен тон, когато се обръща към съпруга си — „а той я гледа — мила, засмяна“ — и пали папироса с трепереща ръка. Значи — това същество можеше да бъде сега благоверна съпруга на оня поронински сатир — да му брои банктотите, да му устройва мили сцени на ревност, да събира пари за дъщерите и внуците си — нещо подобно на графиня Толстой. Вместо с Каспровича, сега ще трябва да се задоволи с тоя мелкий бяс — укротен, наплашен, окаден с тамян, ръсен със светена вода — не знам защо много ми е симпатичен.

А за жената — и Маруся и Лола говорят, че била сноб — personne, qui fait preuve de snobisme[5] — нямала никаква култура — била съвсем неинтересна и пр. Може и тъй да е — но и тая жена ми е симпатична — въпреки всичко. И когато се усмихва принудено и когато мълчи, на лицето ѝ винаги остава сянката на някакво страдание и смущение. И какво е бил в същност целият ѝ живот? Аз не мисля, че това, което е сторила тя някога, е една банална авантюра. Една майка не би оставила тъй лесно невръстните си деца и не името на Пшибишевски е я съблазнило. Това е козата на г-н Сеген[6]. А Маруся втората, мъдрата, коза на същия г. Сеген — седи си вързана за един кол в Харенда, яде трици, гризе листи — поглежда планините и се подсмива на безразсъдството на първата. Тя впрочем прилича малко на коза.

А ти — винаги имаш ужасно мнение за мен. Разрушителен дух — и при това се гордея, че съм майстор. Погубвам нежни и безпомощни същества — и мисля, че ги спасявам. . . Безразсъден, сляп егоист. Правя нещастни щастливите, като им отварям очите — забавлявам се, върша непростителни постъпки — Както виждаш все съм същия — непоправим — ще си умра с пороците си — отгоре на всичко ще се чувствувам горд. В София чудеса стават, хора се прераждат — а аз не съм се освободил дори от най-малкия си грях.

— — — —

А за себе си — за свое оправдание — мога да кажа, че не съм толкова лош, колкото мислиш. Ако някой човек е ценен и ми е симпатичен — безразлично мъж или жена — аз не минавам лекомислено край него и не се забавлявам. Разбира се, и аз имам свои наивности и заблуждения — и аз съм сляп понякога — но то е защото диря, защото имам потребност от близост и сърдечност — и защото за тая сърдечност съм готов да дам твърде много от себе си — и давам — и слава богу, че душата ми не е оскъдна. Маруся ми казваше, че отведнаж много съм давал. Може и тъй да е. И аз си имам свои горчиви разочарования — понасям ги мъжествено — и за един истински празник в живота си готов съм да преживея сто разочарования. Аз не ще погубя нито С., нито Маруся — и никоя жена не съм погубвал. И не вярвам някоя жена да съжалява, че ме е срещнала — някоя жена, която ме е чувствувала наистина близък. Ничия душа

---

[1] Вероятно Мечислав Третер (1883—1943), историк и критик на изкуството.

[2] Анна Каспрович Яроцка, авторка на интересната книга „Пот и любов“ (Варшава 1958), в която са проследени отношенията на Каспрович с втората му съпруга Ядвига Гонсовска.

[3] Ю. Словацки, Анхели. Превела от полски Дора Габе—Пенева. С увод и обяснителни бележки от проф. Б. Пенев. София, 1925.

[4] Строи къща.

[5] Лице, което проявява снобизъм (фр.)

[6] „Козата на г. Сеген“ — популярен френски разказ.

не съм опустошавал — напротив, давал съм всекиму толкова, колкото може да носи. И ако страда след това — това страдание не е безплодно и безизходно. — Дори когато съм обичал недостойни жени — и на тях съм давал най-хубавото, което имам — После виждах, че са недостойни. Но не проклинах. Стараех се да залича в душата си всеки лош спомен. С Маруся ще останем винаги добри приятели — както и със С. Те не са толкова слаби и безпомощни, колкото мислиш. Не са — защото душата им не е пуста. Имат достатъчно воля — да творят своя живот. Тоя, който рухва, щом му отворят очите, е нищожество. Маруся може да дойде до един по-съдържателен вътрешен живот и да си отвори очите за много неща, за които досега е била сляпа — без да се отдаде на безплоден трагизъм. В същност, в себе си тя крие твърде много енергия — и ако може да понася най-грубата проза — то е не защото сънува, а защото притежава необикновена духовна сила. А С. е една истинска българка: изглежда безпомощна и слаба, мълчалива, затворена в себе си — а е преодоляла вече, на тая възраст, толкова трудности — без да бъде сломена. Въпреки всичко, таи в себе си твърде много бодрост и жизнерадост — и не бих казал, че душата ѝ е отровена и апатична. Мислиш, че сънува в своята безпомощност — а тя гледа, вижда и разбира всичко — и си мълчи, тая корава, жилава българска душа. Тя няма талант да прави трагедии от неща, които са за преодоляване, не се афектира (уви — то свидетелствува за отсъствие на въображение) и има смелост да се вглежда във всяка действителност и да мери силите си с нея.

Маруся ми пише, че два пъти вече ти писала, но не получила никакъв отговор от тебе. Чуди се. Ще ѝ съобщя за твоите загубени писма. Пратих им една изрезка от „La Bulgarie“ — дето се съобщава за литературната вечер в полската легация. Pan Jan наистина ще се зарадва, като види какво впечатление са направили неговите химни на нашите българи.

С Lola и Mieczko се запознах. И двамата са мили. Всяка седмица им отивам на гости. Оня ден свирихме с Lola на 4 ръце Бетховенови симфонии. Reymont[1] не е тук. У Стафа[2] още не съм отишъл — имал много неудобна жена. У Олшевски бях няколко пъти. Тя е така отпусната, меланхолна — разстроено виолончело — все се оплаква все няма енергия — и гласът ѝ все плаксив. А той, господинът, умира за танци — и струва ми се, добре се забавлява. Изобщо, домашната им атмосфера не е много привлекателна — и жилището им е тъй мрачно. Само Ханя оживява тия мрачни стаи — със смехът си, танците си и сините си очи. Много се обичаме с нея — тя дори ревнува. Ще и купя нещо — подарък от теб.

За Славчето[3] — какво да ти пиша. — Получих в Закопане от нея сърцераздирателно писмо — защо не съм тръгнал за Варшава веднага, щом съм узнал, че тя е там. А преди това беше ми писала от Мюнхен, че ще бъде във Варшава към средата на януари — а пристига към края на декември. И се възмущава, защо още през декември не съм оставил заради нейния каприз и Закопане, дето се възродих, и Каспровича, и Harenda. . . А от Варшава и от нейните „третостепенни писатели“ напразно се оплаква. Доколкото знам, тя сама си е виновна за всичко — и ако не е имала истински удоволствия, то е, защото сама е предпочела лекомислените забави. Струва ми се, че от Мюнхен се е върнала много лекомислена. Това е м о е мнение. С. не е съгласна с мен. — С. тук всецяло е пожертвувала времето си, отказала се е от Закопане заради Славчето — и макар да е била болна, старала се е да ѝ достави някакво удоволствие — а Славка, вместо да ѝ бъде благодарна — или поне да си мълчи — тръгнала да се оплаква.

В четвъртък, 7. II. четох встъпителната си лекция. Доволен бях от аудиторията си. Много професори, студенти и външни лица. Даже и Lola дойде. Изобщо атмосферата на тукашния университет е по-приятна — и хората са по-отворени, по-общителни. Може да не са толкова дълбоки, колкото краковските философи от рода на Hur, Loś и съпругата на Hura — но все пак, предпочитам въздухът на Варшава. Само — нямам пари, за да се облека, както бих искал и да ходя често по театри, опери и концерти. Оная вечер бях в филармонията — свириха само полски творения (Karłowicz, Różycki, Ryttel). В петък ще свирят първата симфония на Mahler'a. Ще ида.

Гледах Pastoralka в „Редута“. Целият театър е много интересен — и с устройството си, и с вътрешния си живот. Бих искал да напиша статийка за „Златорог“ — А н а х о р е т и н а и з к у с т в о т о, но. . . кое по-напред. Толкова много съм зает. 5 часа в университета, освен лекциите приготвям сказки — в Полско-бълг. дружество Славянското и не знам още де. —

---

[1] Владислав Раймонт (1867—1925), полски романист и новелист, автор на голе мия роман „Селяни“ лауреат на Нобеловата награда.

[2] Леполд Стаф (1878—1957), един от наи-големите полски поети през XX в., автор на голям брой стихотворни книги.

[3] Вероятно Светослава Славейкова, племенница на Пенчо Славейков, дългогодишна учредителка на музея Петко и Пенчо Славейкови в София.

Бях у д-р S. Втори път не мисля да отида. Тя любезна — като Лиза Владигерова, той — парцал, дъщеря им — иска да ú поднесат на табла глават на Иоканаана — tańczy szalonie[1].

От време на време се отбивам в тъй наречената българска легация и виждам там онова дърво, което представлява България в една мръсна хотелска стая. Ако Грабовски ходатайствува да задържат тоя човек тук — грях му на душата. А министра на външните работи върши престъпление, като оставя варшавската легация на последно място в грижите си.

Ами „Златорог" излиза ли? За ноември и декември нищо не съм получавал. А януарската книга? Попитай, моля ти се, Влада[2] и го подсети. Много ме радват успехите му в театъра.

— — — —

Хората те чакат тук, а ти ще вървиш в Англия. Де го чукаш, де се пука. Че с 5 хиляди ако се отива в Англия, аз досега да съм отишъл на Сандвичевите острови. Тук плащам дневно 300 лв. български. Смятай.

Целува те — твой Боян.

Ама ти не се сърди на писмото ми. Видях се с pani Helena . И тя беше на лекцията ми. — Аз съм малко по-слаб, но съм добре — рядко боледувам. Брадата ми е сведена до minimum. Не можеш ме позна. Както е тръгнало, каквито са тукашнит бръснари, в България може да (се) върна без брада.

Пращам ти отпечатък на една своя полска статия. Там пиша и за тебе.

10

Закопане, 25 август 1924.

Мила Дора, получих писмото ти. Пратила си някакво писмо в Лвов — не го получих — трябва да се е загубило. Изобщо писма често се губят — и от България, и от тук. Лвов не ми хареса — ужасна провинция. Единственият ми хубав спомен от тоя град са — разходките с Маруся.

Тук, за жалост,не мога да правя често екскурзии — времето не ми позволява — почти всеки ден вали дъжд и е студено. Ако не беше Harenda[3] , бих умрял от скука. В Закопане имам доста познати — но всички, до един, са ужасно досадни. Тук е познанския Грабовски[4] — с цялото си семейство. Много е добър — все ме целува на прощаване — и жена му е добра, и децата му са симпатични, но. . . тук са неколцина краковски и варшавски професори — тук е и художникът Brzozowski, който от 10 крачки мерише на бъчва — и мн. др. Даже и Harenda не е за мен особено привлекателна — прилича на хан — винаги пълно с гости — само ядат и пият — трапезата е винаги сложена — едни излизат, други влизат. Там е Янка, дъщерята на Каспрович с двете си деца. Ще остане до края на септември. Студено, несимпатично същество. Няколко дни беше гостенка M-me Pohoska. Всички са във възторг от нея. Не я обичам. Държи се на Harenda като царица Иродиада — има всичките жестове на някаква нашенска провинциална г о р г о р б а ш и й к а. Беше пристигнало с автомобил и нейното Михалиско. Слава богу, отидоха си. В сряда си отива и Кола. Днес е именният ú ден. Пак ще пием. Три дни вече откак го празнуваме. Оня ден изпихме с Яна две бутилки унгарско вино — той се развесели, разказа ми какви не истории — изпя Ich weiss nicht was soll es bedeuten[5] и Fischlein, du kleine, zeig mir dene Beine[6]. Вчера пихме някаква люта ракия — и пак унгарско вино. Върнах се късно през нощта. Дадоха ни фенер. Угасна веднага. Насмалко вятъра не ме завя в реката. Цял час се лутах из тъмнината. Днес — след обед — ме чакат там. Но решил съм да не пия нищо. Не ми е добре. — С Лола сме много сърдечни в отношенията си — „Panie Zloty" „pani Zlodka"[7] . Тук е и Лидия Викторовна, сестрата на Маруся — с дъщеря си. Ще остане до края на тоя месец. Не ми е симпатична. Винаги иронично и скептично настроена — подигравала се дори с покойния с мъж, когато проявявал по-активно своята сърдечност. В Лвов тая Лидия и старата Бунина (генералша във всяко отношение)[8] бяха ми омръз-

---

[1] Танцува лудо.
[2] Владимир Василев.
[3] Harenda — така се нарича вилата на Каспрович в Закопане; сега е превърната в музей.
[4] Познанският Грабовски — Тадеуш Грабовски, професор в Познанския университет, автор на книгата „Литературната критика в Полша в епохата на реализма и модернизма" (1934).
[5] Не знам какво означава (че съм толкова тъжен) нем. — началният стих от популярното Хайнево стихотворение — песен за Лорелай.
[6] Рибичке ти малка, покажи ми кракати си (нем.).
[7] „Златни господине", „Сладка госпожо".
[8] Майка на Мария Каспрович; бащата, брат на писателя Ив. Бунин, е бил генерал.

нали с подигравките си по адрес на България. Уж на шега — но на всеки случай крайно неделикатно бе това от тяхна страна. Търпях ги — само защото са близки на Маруся. Каква грамадна разлика между тях и Маруся! Не страдам от болезнен патриотизъм — шовинизмът, в каквато форма и да се проявява, винаги е бил за мен нещо отвратително, — но не мога да търпя, когато самомнителни чужденки се гаврят с България, без да я познават — без да имат дори желание да я познаят. —

Твоят ksiądz[1] изчезна. Позеленя от яд и ревност, когато ни срещна веднъж с Маруся в планините. Преди няколко дни писал на Каспрович, че ще се яви отново, когато си разотидат всички. Срещал се една вечер с Каспровича в „Червен кръст" и не можал да се стърпи да не му каже — в присъствието на Янка, че жена му скита из планините с р а з н и г о с п о д а, че когато ме видел, имал желание да ми разбие главата с тоягата си. . . Не бих го нарекъл много деликатен. Можеше да съобрази, че на Маруся би било неприятно да се разказва всичко това в присъствието на други. Като го видя, ще му кажа — в съвсем християнска форма — че още пазиш цветята му. Може би това ще го утеши малко.

Какви дивотии ти е наговорил В.? Има моменти, когато той наистина оглупява. Казал ти да престанеш да пишеш стихове. . . И ти сериозно обръщаш внимание на тая глупост. . . Не мога да ти се начудя. В. няма нито твоя вкус, нито твоето поетическо чувство, нито твоята култура — за да може да цени твоята поезия. Можеше само да се усмихнеш на думите му и да си гледаш работата. А ти — вместо това се отдаваш на някакви трагични размишления — и ми пишеш, с резигнация, че може би В. има право. . . Засрами се. Не обичам, когато правиш такива признания и започваш да губиш вяра в себе си. Значи всичко това, което съм ти говорил толкова пъти, което съм ти писал — което казах за теб в кратката си полска статия за нашата литература и в една по-обширна статия на чехски (сега се печата) — всичко това няма за теб абсолютно никакво значение — значение имат за теб думите на В., а не моите. Ако вникнеш по-добре в това, което съм писал за теб, ще разбереш колко много искреност и вяра се крие в него. Никога — нито за секунда — не съм се съмнявал в твоите богати дарби — и ме е яд, когато те виждам да ги прахосваш, да дириш за тях опора вън от себе си — или пък да се отдаваш на глупави съмнения и още по-глупави разочарования. Не те обичам такава. Имай повече вяра в себе си — и повече енергия за творческа работа. — В тоя момент наистина ненавиждам В. и всичките му лекомислия. Понякога мисълта му се изразява в някакъв тъп деспотизъм, който винаги ме е възмущавал. — Маруся ти пратила дълго писмо. Прочетох на Яна онния редове в писмото ти, които се отнасят до него. Много се зарадва. Целувам те — твой Боян.
Пиша ти на същия адрес, понеже не зная друг.

11

Закопане, 15. IX. 924.

Мила Дора, върнахме се вчера след обед. Цели 4 дни скитахме из планините: Маруся, Янка Малачинска (дъщеря на Каспровича) и аз. От тук — Morskie око. Там нощувахме. Прекарахме денят край езерата. На другия ден рано в 5 ч., през сипеи и скали се изкачихме на Wrota Chałulińskiego — над Dolina za Mnichem, за която Tetmajer казва:

— Pustka tak ponura,
Sakiego chłodu wieje prąd,
Ze nawet orły strzepią piórą
I odlatują szybko stąd.[2]

От Wrota Chałubinskiego (2033 м.) се спуснахме в Чехословация — в долината на Ciemne smreczyny — тъкмо над двете езера. Ни един поет още не е възпял първото езеро. И слава богу. Непременно трябва да го видиш. От цветовете му Маруся си взе образец за своите батики. Минахме под водопада — там, където е възпетия от Каспровича Krzak dzikiej rózy[3] . По-нататък — Hlińska dolina. От там отново нагоре — към Kaprowa prełęcz (2149 м.). На самия връх ни окръжиха гъсти мъгли — нищо не видяхме. Там — на десно е върхът — Szatan Отново се спуснахме — към Hińczowy staw wieliki (1965 м) — мъглите се разчистиха — и Маруся спря на пътеката като гръмната. Всичко за нея е ново — за пръв път през живота си скита из планини. А това, което видяхме, наистина е незабравимо. Тукашния пейзаж твърде много се отли-

[1] Католишки свещеник.
[2] Пустота тъй мрачна, духа тъй хладно течение, че дори орлите си ръфат перата и бързо отлитат от тук.
[3] Храст дива роза.

чава и от нашия (Рила, Родопи) и от алпийския. — Пътеката все по-стръмно се спуща надолу — спираме в едно schronisko[1] над Popradzki staw. Поднасят ни кафе, бял хляб и мед. Dalej[2] смрачава се — минаваме през стар лес — високо над един шумен планински поток — и след един час спираме пред друго езеро (на картичката) — Szczyrbskie jezioro. Забравих да ти кажа, че по пътя видяхме стадо диви кози — от далеч, разбира се. Спуснаха се от един връх да пият вода от потока. Една върви напред — водач и страж — спира, озърта се — отново тръгва, пак спира — а другите, около десетина, след нея — наредени една подир друга. В гората подплашихме една дива кокошка. А Янка видя и лисица — ние с Маруся докато се обърнем, лисицата избяга. Нощувахме в първокласен хотел — вечеряхме в хотелския ресторант — чудо — какво не пихме там и какво не ядохме — все споменувахме дяда ти Яна. — Наоколо — маджарска аристокрация — пихме накрая и минерална вода и се прибрахме в стаите си. На другия ден, рано, с трамваи — до Tatrzańska polanka — и от тая polanka, през гората, все нагоре — в подножието на Gierlach, най-високия връх на Татрите (2663). Зрелището бе в истинската смисъл на думата театрално. Вървим в мъгла. И когато спираме пред самия Gierlach, мъглите моментално се вдигат, като завеса, и пред нас се изправя, огрян от утринно слънце, огромен планински масив. — Минуваме край две езера, из една съвсем пуста, дива долина — и след това изведнаж стръмно нагоре — зигзаг. Пред нас — łancuch[3] на лево пропаст — и насреща черна споменна плоча — из тия скали и стени загубил пътя и загинал един турист. Маруся за пръв път из такава пътека — с една ръка се държи за łancucha, а за другата я държа аз — слава богу, минахме без приключения. Спираме горе — на Polski grzebien (2208). Мокра мъгла. Никакъв изглед. На дясно се вие из скалите пътека — към Mała Wysoka. — Обръщам се към моите спътнички, зъзнещи от студ: — „Представете си — от пътеката слиза скелет, с plecak[4] на гърба и тояга в ръката — гледа ни и се усмихва — това е загиналия тук турист. . .“ Янка умира от страх. Изядохме на тоя Polski grzebien всичката си провизия — и напразно чакахме да се вдигнат мъглите. — Спуснахме се андан сораджим (в стила на Владо) към Zmarzły staw — едва привечер — мъглите се вдигнаха. И се видехме в чудо — пред нас, съвсем близо, най-високите върхове на Татрите — а над тях, на запад, червено небе. Под нас, далеч — долини, езера, гори. Към 9 1/2 ч. — съвсем тъмно — спираме пред едно schronisko , на Lysa polana — трима в една стая. Маруся е помъкнала цял гардероб — като че ли пътува с ориент-експрес или трансатлантически параход — всичко натапкано в моята раница —: нощна риза, сапуни. парфюми, одеколони, пудри, четки, пасти за зъби, пасти за обуща — тъй че аз със своята раница представлявам едновременно бюфет, гардероб и институт за разхубавяване. — Върнахме се в неделя, през Буковина. Видях и капличката[5], дето сте седели с Маруся, и къщицата, дето си щяла да наемеш стая.

[10. IX. сряда]

Наближава да тръгна за България. Уви — не ми се връща — и не ми се седи вече тук. След седмица напущам Закопане. В Лвов ще се забавя няколко дни — имам работа в библиотеката. В София ще бъда навярно към 7—8 октомври — а може и по-рано — зависи от това, кога ще свърша работата си в Лвов. Предстои ми неприятно и дълго пътуване — граници, багажи, хамали, билети. И на русенското пристанище ще ме лъхне роден въздух — прахуляк, динени кори из улиците, дървеници в хотела. — А тук — под прозореца ми — непожената още нива. Едва сега започва жетва в Закопане.

Целува те — твой Боян

12

декември, 1924.

— — — —

Пристъпвам към Вас съвсем просто, сърдечно, човешки. Съвсем не ме привличат Вашите Helden-мотиви[6] и Вашия bohaterski патос[7]. Харесва ми във Вас това, което е останало непосредно, естествено, детско. Най-естествена бяхте, когато тъпчехте книгите на pan Jana. . . .“ Съжаленията изчезват — и очите ú се напълват със сълзи. — Едно

[1] Хижа.
[2] По-нататък.
[3] Верига.
[4] Раница.
[5] Параклисче.
[6] Героични мотиви.
[7] Героичен патос.

необикновено чисто същество — бих казал — изключителна жена. Но залутана, загубена в тъмните гори на тоя първичен човек. И винаги загледана, диреща — и безпомощна — и може би — така ще угасне в сянката на един велик поет — загубила себе си — изпълнена от едно желание само: да се приспособи напълно към него — дори да се обезличи, ако е потребно. И досега не може да мисли спокойно за предишната жена на pan Jana: с нея и със страданията, които му донесла, били свързани най-трагичните и най-дълбоките му творения — химните. Същинско дете. Жали за изчезналите романтични времена, в мечтата вижда единствения смисъл на живота. Дано никога не се пробуди. И сама не подозира, до каква степен е р у с к а душата ѝ. — „Маруся, казвам ѝ един ден, едно нещо не мога да разбера и да Ви простя: че сте скъсали тъй лесно, тъй лекомислено с Русия. Нима може да се скъса с Р у с и я?“ — Тя ме гледа удивена с големите си очи и мълчи. —

На 15 януари ще напусна тоя свят — т. е. Закопанския! Знам, че ще ми бъде мъчно и за pan Jana и за Маруся и за техния дом, в който преживях най-хубави часове — и за планините, и за снеговете — И тук ще оставя частица от душата си. Варшава — какво ли ме чака във Варшава. Там пък имало една Лола (Третерова) — слава богу, един човек, с когото може да се говори. Ти имаш ли книгата на Jllakowićz[1] „Rymy dsiecięce“[2]? Ако я нямаш, ще ти я пратя. Песни за деца. Ето една — написана за мене:

KOT[2]

Na małej wysepce, w oceanie dalekim, dalekim
Mieszka madru biały kot, co się poklócil z człowiekiem

Mewa mu śpiewa
A on na słonce poziewa;
Morze mu szumi,
A on wszystko rozumie,
I wychodzi codzień daleko nad wodę, po długim koralowym pomoście
Patrzec, wyczekiwać, czy nie jadą, nie płyną, nie lecą nieznajomi,
Wędrujący goście.[3]

— Божествено! — Ето и моята меланхолия:

Wino dzikie u okna chwieje się na strony:
Kanarek się rozgniewał — milezy obrażony,
Kanarek się rozgniewał, chory kot się napuszył,
Znikli jabłka z talerza, niewiem — kto je ruszył.
Paplątały się nici w ciemnem, starem pudełku...
Portret ma okulary — łezkę wkażdem szkiełku.[4]

Целува те — твой Боян

---

[1] Казимира Иллакович (или Иллаковичувка, род. 1892), известна съвременна полска поетеса.
[2] Детски рими.

[3] „Котаракът“: На малкото островче, в далечния, далечния океан живее мъдър, бял котарак, който се е скарал с човека; чайката му пее, а той се прозява срещу слънцето; морето му шуми, а той всичко разбира и излиза всеки ден край водата до дългото коралово мостче да гледа, да очаква дали не идват, дали не плуват насам, не летят непознати, пътуващи гости.
[4] Дивата лоза по прозореца се олюлява настрани: канарчето се разсърди — мълчи обидено, канарчето се разсърди, болният котарак настръхна, изчезнаха ябълките от чинията, не зная кой ги е взел. Оплетоха се конците в тъмната, стара кутийка. . . Портретът има очила — сълзичка във всяко стъкло.

☆

ВАНДА СМОХОВСКА — ПЕТРОВА

ВАТМАН ИЛИ НАЙ-НЕРВНИЯТ ПЪТНИК?

Първият тласък за дискусията, посветена на литературната критика, даде младият критик Анджей Кийовски, като в разговора си с трима от най-изтъкнатите полски писатели — Ярослав Ивашкевич, Казимеж Брандис и Вилхелм Мах[1] обвини съвременната полска литература в редица смъртни грехове: тя не е съумяла да намери ново тълкуване на обществената ангажираност на писатели, което да замести предишната, вече отхвърлена формулировка, не е успяла да постигне съзвучие със съвременната световна литература, образът на човека, който тя създава, бил остарял в сравнение със съвременните знания за човека и най-после тя е скъсала връзките си с традицията.

Тримата изтъкнати писатели, които взеха участие в разговора, не само победоносно отхвърлиха обвиненията, но и минаха в контраатака, като от своя страна заявиха, че литературната критика боледува от остра микромания и липса на перспективи, рови се в книги на отделни автори, без да види това, което те създават като съвкупност, липсва ѝ по-широк поглед и умение да синтезира. Друг неин недъг е пълната липса на доверие към родната почва и към нейната плодовитост. Критиците често като хипнотизирани виждат само свое собствено тълкуване на обществената ангажираност на писателите или издигат в култ някой чужд писател и всички творби, които им се предлагат от полските творци, възприемат като ценности с вторична стойност в сравнение с чуждите образци.

Тази схватка между представители на полската литература и литературната критика, макар че завърши с галантни уверения, че взаимното недоволство е не само необходимо, но то е и несъмнена гаранция за динамизма на литературното развитие, доведе редакцията на културно-обществения седмичник „Пшеглонд културални“ (Културен преглед) до убеждението, че е необходим по-обстоен разговор, посветен на проблемите, свързани с литературната критика и тя откри дискусия върху страниците на своя вестник. В обръщението си към критиците, поместено през февруари т. г., редакцията изтъкваше, че очаква от тях „да разкрият картите си“, да изяснят литературните доктрини и аксиоми, с които си служат при оценката на литературните творби, както и мнението си за съвременната литература.

Малцина обаче от критиците подеха проблематиката, предложена им от организаторите на дискусията. И така Артур Сандауер, „разкривайки картите си“, изповяда, че той в критическата си работа стига до творбата по много концентрични кръгове, като я разкрива в биографичен, психоаналитичен, социологичен, историко-литературен и философски разрез, но едновременно той призна, че този подход е неприложим нито в рецензия, нито по отношение на една посредствена творба.

Хенрик Маркевич пък обърна внимание на опасността от опростителство, когато критикът защищава своя интерпретация като единствено вярна и изтъкна, че е необходимо да се види многоидейността на всяко произведение.

Дискусията промени решително своята насока от момента на намесата в нея на един от най-изтъкнатите полски критици, професорът по полска литература в Краковския университет Казимеж Вика. Вика, както след него и Ян Кот, смята, че дискусията за критиката трябва да започне от определението на истинското ѝ място в днешното общество. Според него, положението на полската критика твърде много наподобява това на ватман на един трамвай, в който всички пътуват заедно — и писателите, и читателската публика. Но със сравнението с ватман Вика не иска да изтъкне ръководната роля на критиката, а само да подчертае, че върху критиците неправилно се струпва цялата отговорност за развитието на литературата. Ватманът не слага релсите, заявява Вика, нито разпъва електрическите мрежи, той не е и

[1] Този разговор се състоя на страниците на „Пшеглонд културални“.

мотор на трамвая и въпреки това, щом наближи завоя, отговорността пада върху този, който стои до кормилото и веднага се понася лозунгът: „Критиката не изпълнява своята задача!“

Но дали наистина критиката е отговорна за всички опасни несполуки при пътуването? За да отговори на този въпрос, Вика разглежда ролята на критиката в обществото в миналото и днес.

В миналото е имало три основни вида критика. Представителят на първия вид е изпълнявал функцията на „пазител на естетическия кодекс“ (на митичния Зоил, на Аристотел, Буало и т. н.). Критиците, които в миналия период са бдели над аксиомите на социалистическия реализъм, не могат според Вика да бъдат наречени пазители на кодекса само затова, че самият кодекс не е бил още окончателно изработен и те са били като съдии, които едновременно издават присъди и установяват параграфите, според които осъждат. Да бъдеш пазач на една нова, изгряваща поетика е според Вика явление не само нормално, но и необходимо.

Втори вид критици — това са „визионерите на генезиса“. Към тях принадлежат тези критици, които имат пред себе си готова творба и тълкуват произхода ѝ, като го разкриват сред обществените и литературните условия, в които се е родила дадената творба. За най-добрите представители на този род критика, които си служат с марксическия метод на изследване, съществува освен ретроспективен и перспективен генезис: те умеят да видят и ролята на актуалната литература за обществото, което се създава. Този вид критици са според Вика твърде малко.

Той цени най-високо третия вид представители на критиката — „визионери на крайната цел“, които говорят не от името на определен кодекс, а бидейки неразривно свързани със своята епоха, се стараят да я надраснат и да предугадят бъдещето. Този род критика, най-типична според Вика за XIX век, днес вече не съществува. Защото в миналия век средствата на обществеността въздействие върху насоката на развитието на литературата са били в ръцете на критиците. В сегашното социалистическо общество чрез политиката на тиражите, организирането на библиотеките, репертоарната политика на театрите, закупуването и производството на филмите и т. н. може да се въздействува много по-критично, отколкото с писане на „финални“ критически съчинения. Мястото на „критиката на крайната цел на литературата“ зае днес според Вика деецът и политикът на културата. Специалистите критици стават все повече техници на културата, която е един апарат, обслужван с общи усилия.

Освен изброените три вида критика съществува и текущата критика. Задачата ѝ е да дава добросъвестна информация и на време да отбелязва появата на нови творби. В тази именно област съвременната критика изпълнява най-незадоволително своите задачи.

Повдигнатите от Вика въпроси подхвана Ян Кот, като поде полемика от любимата си позиция на разобличител на митовете. Според Кот сравнението с ватмана е ласкателно за критиците и много удобно за техните противници и затова се поддържа, но то е само мит. А всъщност критикът прилича по-скоро на някой от по-нервните пътници, който в претъпкан вагон се мъчи да убеди другарите си да слизат от предната врата, ядосва се, че трамваите минават ту на рядко, ту пък „на стада“, или пък заявява, че трамвайт е въобще остаряло превозно средство.

На критиката се приписва най-често функцията на посредник между читателите и писателите; той трябва да защищава, да популяризира и да интерпретира литературата, да я оценява и да поставя пред нея изисквания, да възпитава както читателя, така и писателя. И Кот смята, че всички тези задачи критиката е изпълнявала наистина през XIX век, но той е съгласен с Вика, че в днешните условия ролята на критиката е много по-ограничена. Днес читателите до голяма степен не се нуждаят от посредници, защото на авторските срещи читателят влиза в непосредствен контакт с писателя. Кот е съгласен и с това, че традиционните функции на критиката са в Полша „институтизирани“ (в капиталистическите страни пък — „комерциализирани“) и че истински ръководители на спора за литературата, нейния характер, форма, обсег и въздействие са, наред с писателите, политическите и културните дейци. Още преди няколко години критиците бяха „експерти“ по идеологията, но днес тези права са запазили само редакторите. Мит е също приписването на критиката ролята на милосърдна сестра — критиката не може нито да помогне, нито да попречи на писателя.

Ришард Матушевски решително се противопостави на мненията на Вика и Кот, които подценяват значението на критиката в днешното общество. Той дори се опита да обясни какви са причините за това подценяване. Проявената тук „скромност“ от страна на критиците е според Матушевски лицемерна. Критикът знае, че властта, с която го дарят, задължава и не е удобна. Предпочита да я няма, защото от позицията на „обикновения гражданин на литературата“ е в състояние да каже значително повече, отколкото на мястото си на ватман, диригент на хор и др. п. Корените на този страх от поемане на отговорност се

кият според Матушевски в миналия период, те са тежко наследство от близкото минало. Днес обаче критиците трябва да се отърсят от този страх, защото този, който и сега вярва в силата на отговорност, потискаща всяко негово мнение, е с изпилени зъби и откъснат език.

Полемизирайки с Вика, Матушевски заявява, че критиците се заблуждават, като мислят, че в миналото ролята на критиката е била по-голяма, отколкото е днес. Изворът на това заблуждение трябва според него да се търси във времето на първите наивни илюзии след войната, когато много от пишещите хора са смятали, че писаното слово само по себе си представлява вече обществен факт, че един публицист може да установи закони, които управляват литературата. Критиците, които тогава приемаха върху себе си за първи път функциите на практически законодатели на естетиката и политици на културата, сами най-скъпо платиха за това. Тъкмо от тях поискаха „да помагат", „да посочват път", но вече несъгласуван със собствените им убеждения. Тогава те престанаха да бъдат дори и ватмани, а се превърнаха само в дръжка на кормилото. Днес никой не изисква от критиците да бъдат пазители на не свои кодекси, но и никой не може да им отнеме опита от близкото минало. Който обаче в миналия период не е вярвал в неограничените възможности на критиката и ги е смятал за илюзорни, не ще изпадне и днес в другата крайност. В действителност и в миналото критиката не е изпълнявала функциите на фактор, който оформява на практика културния живот. Капиталистическата система в миналото не създаваше на тогавашните критици дори и илюзия в това отношение. „Критиката на крайната цел" има всъщност днес повече шансове за съществуване, отколкото в миналото и то особено в едно общество, където въпросите на литературата са и държавнически въпроси. Но критикът, който иска да изпълни в нашата действителност обществената си задача, трябва сам да бъде в известен смисъл политик на културата. Той, естествено, има пълното право на собствени и то най-особени вкусове, но едва кръстосването им с функцията му на „политик на културата" определя окончателно становищата му на критик. Един критик буди доверие само тогава, когато умее да уравновеси вкусовете си със съвестната преценка за обществената значимост на всяко литературно явление, за което пише.

Матушевски не смята, че има видове критика по-ценни и по-малко ценни. Скромната, аналитична, съвестна критическа дейност, която оценява, информира, търси йерархия сред богатия литературен материал, е според него вид критика, не по-малко важен от всеки друг. Нужни са за обществото и критици-посредници и експерти, а дори и милосърдни сестри.

Въпросът за ролята на критиката в днешния живот беше свързан от тези, които взеха участие в дискусията, с проблема за зависимостта на литературата от критиката. Всички изказали се изтъкнаха, че тази зависимост е всъщност много малка и че в много по-голяма степен критиката зависи от литературата. Голямата литература дава поле за голяма критика, докато дребната литература я убива. Много образно изрази тази мисъл Вика в своята реплика, отправена към един млад прозаик, който, цитирайки Хемингуей, нарича критиците „въшки върху яката на литературата". Съгласен съм с това определение — казва Вика — но позволете ми да заявя от името на тези паразити, че не ни е безразлично дали ще бъдем осъдени да прекараме живота си върху якатa на Хемингуей, или върху дрехите на този млад прозаик и неговите другари.

Щом критиката зависи много повече от литературата, отколкото литературата от критиката, може ли критикът да бъде законодател на литературата? Ето следващият въпрос, на който отговарят дискутиращите.

Според един от най-изтъкнатите критици от по-младото поколение, Ян Блонски, критиката сама си определя задачи, тъй както литературата сама си поставя цели. Вече никой не вярва в създадената схема за литературното производство, съгласно която всички си помагат в изграждането на някаква окончателна книга, която ще каже цялата истина за обществото и живота и ще задоволи всички вкусове на читателите и критиците. Но всички продължават да спорят така, като че ли все още вярват. А всъщност ние знаем, че такава книга никога не ще бъде създадена, защото нейната поява би означавала край както на литературата, така и на критиката.

Критикът според Блонски е само най-впечатлителният измежду читателите. Критиката е умението да четеш. Тя е най-демократична от всички изкуства, защото всеки читател е до известна степен и критик. Тъй както читателят иска да разбере и да прецени, да приеме или да отхвърли една творба, така и критикът поставя своите искания, преценява, сравнява написаното със своята мечта за литературата. Изкуството иска да изрази и да предаде „собствения си поглед или собствения си опит", критиката — да усвои или да отхвърли чуждия опит. Критикът пресъздава в своите съчинения само историята на своята впечатлителност и на своя мироглед. Той седи върху барикадата, която отделя изкуството от знанието за човека, което ни дава науката, и се мъчи да про-

вери едното чрез другото и да намери поне в себе си — духовно единство. Блонски одобрява издигането на варшавския трамвай до символ на полската литература, но при условие да му бъде запазено в този трамвай място на пътник, който пътува „за себе си“, т. е. за да търси истината, основана върху собствения му опит.

И Ян Кот е измежду тези, които не искат да приписват на критиката ролята на законодател на литературата. Той смята, че в основата на едно такова изискване лежи погрешната представа за критиката като най-съзнателна в критическо и идеологическо отношение част от литературата, представа, според която литературната творба е била продукт на чувства, вдъхновение и въображение, докато критикът си служил в своята творческа работа само с теоретическия си ум. За Кот съвременната критика, както съвременната безсюжетна проза, не е нито над литературата, нито наред с нея, а е част от нея. Когато критикът пише за литературата, той води своя собствен разговор със съвременността. Литературата е за него само претекст за предлагане на собствената му интерпретация на света и ако той не може да даде отговор, то поне поставя въпроси.

Ришард Матушевски, който така решително се противопостави на подценяването на ролята на критиката, е съгласен с Кот, че критикът иска преди всичко не да рекламира литературната „стока“, или да пише бележки на писателите, а да предлага собствената си концепция, да създава собствената си не фабулна, а интелектуална концепция. Той не иска да го задължават да помага на литературата, защото смята, че помага най-добре тогава, когато има свободата да изразява собствените си положителни и отрицателни мнения, да дава, оценявайки литературните творби, собствена интерпретация на света. Дали критикът бяга по този начин от отговорност? Според Матушевски тъкмо тогава отговорността му става по-голяма.

Мелания Керчинска, критичка от повъзрастното поколение на критиците-марксисти, също е съгласна с това, че творческото участие в основния спор за съвременността е главната задача на критиката. Човек става критик от лични влечения и интереси. Той трябва да притежава необходимата дарба и да бъде вътрешно честен. Идеологическата борба, която той води, не е дълг — тя произтича сама по себе си от идейния характер на тази професия и трябва да бъде водена върху интелектуална основа и в резултат на личното убеждение на критика, а не в рамките на стоварения върху него дълг. Според Керчинска ние все още разглеждаме всеки труд и всяка дейност върху плоскостта на „дълга“, макар че най-творческата и най-ценната работа и дейност на човека произтичат от вътрешната му нужда да прави това, което прави. Писателят, макар че пише за обществото, той едновременно пише и за себе си, и за себе си критикът води спор за образа на света. Само тези, които правят това от дълбока вътрешна нужда, а не от отвлечено чувство за дълг, изясняват и променят света.

*

Какъв по-общ извод можем да направим от изказванията[1] на най-изтъкнатите полски критици? Ватман или най-нервният и най-впечатлителният пътник на литературния трамвай е критикът?

Изглежда, че повечето от критиците искат да пътуват в този трамвай, като си запазят правата на обикновени, само че по-прозорливи и по-будни пътници. Те смятат, че само тогава ще могат да помогнат и да бъдат полезни както на ватмана, така и на тези, които слагат релсите и разпъват електрическите мрежи.

Дискусията продължава. Ще се изкажат навярно и други мнения, ще бъдат изяснени някои спорни становища, ще се избистрят някои постановки на въпросите. Ценното обаче в тази дискусия, което вече се откроява, е опитът на спорещите да излязат от догматичното и антиисторическо отношение към проблемите, свързани с литературната критика и да ги видят в неразривната им връзка с днешните обществени условия, с новите явления на нашата съвременност, с новата обстановка, която изисква нов и свеж поглед върху нещата.

---

[1] Естествено, тук не са изложени всички мнения и не са засегнати всички повдигнати в дискусията въпроси, а е проследена само основната линия на нейното протичане.

☆

ХРИСТО НЕДЯЛКОВ

ЕДНО НЕПУБЛИКУВАНО ПИСМО НА ЛОРА КАРАВЕЛОВА

Писмото, което публикуваме, притежание на д-р Любен Танчев от Пловдив, хвърля светлина върху отношението на Лора към Яворов. Изминали са шест години от тяхното запознаване (1906), Мина Тодорова отдавна е покойница и в началото на 1912 г. между Лора и Яворов е установена дружба. Но интересно е да отбележим, че няколко дни след като пише писмото до леля си в Пловдив, тя изпраща писмо на Яворов, пълно с отчаяние и песимизъм. Двете писма са крайно противоположни по настроение. Докато от първото лъха здрава увереност, че дружбата с поета ще завърши успешно, то във второто Лора го напада неоснователно, нарича го жесток и несправедлив. В писмата си до роднините обаче, тя решително заявява, че ще свърже съдбата си с Яворов, възхищава се от неговия характер. Тя бърза да го въведе в роднинския кръг, поръчва на леля си да го приеме добре, да изпраща писмата си чрез него и пр.

За потвърждение на това, че вярно го е опознала, тя го сравнява с баща си Петко Каравелов, покойник по това време, когото Лора много е уважавала и обичала. Известно е, че П. Каравелов полага големи грижи за образованието и възпитанието на децата си. И с право Лора пише, че той душата си давал за тях. Но колкото към баща си Лора е питаела нежни чувства на обич и признателност, толкова се е пазела от майка си. Тя без колебание заявява, че няма никакви намерения да я слуша, обвинява я, че е разбила младостта ѝ, като насила я накарала да се омъжи за Дрянков. Този път Лора е решила енергично да се бори за своето щастие. След смъртта на Лора (1913) майка ѝ Екатерина Каравелова твърде много допринася за обвиненията срещу поета, за огорчението му, което го довежда до самоубийство на 16 октомври 1914 година.

Докато Лора още в началото на 1912 г. съобщава на всички близки за предстоящата си женитба с поета, то Яворов едва на 12 юни с. г. пише на по-малката си сестра Екатерина: „Разбира се, че не бих се годил, без да ви предупредя. Работата се касае за една любовна история, краят на която остава още забулен в гъста мъгла. Не е изключена обаче възможността да се оженя. На всеки случай, всичко ще се реши след 2-3 месеца. Въпроса е за по-малката дъщеря на Каравелова, Лора, жената на д-ра Дрянков. Интригата е доста стара, но историята почна наздраво от началото на септември м. г. Развода се реши преди 2—3 седмици (на 20 юни съдът разтрогва брака по вина на Лора, като ѝ налага двегодишно безбрачие, б. м.) с едно запрещение от 2 години за наша сметка, но аз не смятам това много важно, защото ще се постигне отменение. Коконата е на 25—26 г. и има едно момче на 3 години. Приключвам една карта с образа ѝ“[1]. Избухването на Балканската война ускорява женитбата на поета с Лора, която става на 19 септември 1912 година.

---

[1] П. К. Яворов. Събрани съчинения, т. V, 1960, стр. 545.

Ето самото писмо:

Мила лельо Лило,[1]

Не съм ти писала отдавна, но ти не ми се сърди. Рашко[2] ми беше казал, че си в Карлово, но една жена (Аница), която беше у нас за малко време, ни донесе много здраве от Пловдив.

Ний с Иван[3] се съвсем разделихме, но ти не се кахъри за това. Той не го заслужава. Ти попитай Парашкева[4], аз ѝ разправих летос, като идва в София, и тя нека ти разкаже всичко. Аз бях ѝ поръчала да не ти говори нищо, за да те не тревожи, но сега реших и на тебе да ти пиша.

През февруари може да се случи да дойде в Пловдив г-н Яворов. Ще му поръчам да дойде да те види. Ти го посрещни добре, защото ний сме големи приятели и не е чудно да се ожена за него. Ти ще го видиш, колко е мил и добър човек, прилича по характера на баща ми — та вярвам, че ще сме щастливи (к. а.)

Мама не изглежда да е много доволна, та затова нищо не ѝ пиши зарад Яворов, да се не сърди напразно. А то аз нямам никакво намерение да я слушам, защото като я послушах веднъж, само си съсипах младостта. Ако се случи и Рашко да дойде в Пловдив, не му говори нищо за тая работа, защото нали го знаеш какъв е неразбран и винаги държи с мама.

Напиши ми дълго писмо в плика, който ти пращаам. Яворов е секретар[5] на директора на Народния театър, и той като го получи, ще ми го предаде. Напиши ми за децата как са, в кой клас е Атанас[6] и има ли цигулка; мама не знае кому е дала моята стара цигулка, но аз ще му пратя една нова.

Виола[7] е много добре, има момче — Иван, кръстиха го на Белинов. Детето е много добре, хубаво и здраво.

Мама се върна отдавна, но ний много не се спогаждаме, нали знаеш колко е студена. Не е като баща ни, който си даваше душата зарад нас.

И тъй напиши ми дълго писмо и ми кажи, че си здрава и весела и че не се тревожиш много. И на мене много ми се иска да те видя, може би аз ще дойда за един-два дена в Пловдив, или пък Яворов може да те доведе насам, защото към края на февруари аз ще замина за странство, догдето се довърши делото.

И тъй през февруари ще наредим да се видим , само ти бъди юнак.

Петко расте и е много добре.

Много ти здраве от мама, също и от мене на всички ви, а тебе, Мика[8] и децата целувам.

София, 6 януари 1912 година

Лора

---

[1] Лила — така в семейството наричали сестрата на баща ѝ Велика. По мъж е Геро Камбанова (прякорът идва от подарената камбана на една от черквите в Копривщица.) Велика Камбанова е живяла в Пловдив при дъщеря си Мария Танчева и често е идвала в София у Каравелови. Една седмица преди трагичната случка на 29 ноем. 1913 год., когато Лора се самоубива, тя също е била в София и след завръщането си в Пловдив казала, че Лора е много нервна и искала да дойде с нея в Пловдив, но отложила за по-благоприятно време поради инфекциозно заболяване на едно от децата на Мария Танчева. Лора много е обичала леля си, доверявала ѝ свои тайни.

Името Лила ни насочва към дъщерята на Хаджи Генчо от повестта „Българи от старо време“. Велика е прототип на Лила. Л. Каравелов при обрисуването на героинята си, е взел много черти от сестра си, както за създаването на дядо Либен е взел черти от дядо си и баща си.

[2] Рашко Маджаров — братовчед на Лора.

[3] Ив. Дрянков, адвокат, първият мъж на Лора.

[4] Парашкева — роднина на Велика Камбанова.

[5] Яворов не е секретар на директора на Народния театър, а драматург, драматичен секретар на театъра.

[6] Атанас — син на Мария Танчева, племенник на Лора.

[7] Виола — сестра на Лора, жена на Белинов, а по-късно на Йосиф Хербст, убит през 1925 г. от фашистите.

[8] Мика — Мария Танчева, братовчедка на Лора.

Нямаме никакви данни, че Яворов през м. февруари 1912 г. е бил в Пловдив. По това време той усилено работи върху втората си драма, та нямал възможност да пътува. Това узнаваме от писмото му от 8 февруари, с. г., до сестра му, в което пише: „Сега аз икономисвам и внимание и минутата, за да привърша по-скоро новата си пиеса“ (виж. П. К. Яворов. Събрани съчинения, т. V, 1960, стр. 544). Не знаем въобще, дали поетът се е срещал с лелята на Лора и дали Велика Камбанова е изпращала писмата си до Лора чрез Яворов. Знаем, че на 2 март с. г. Лора е вече във Франция. Тя много често е пътувала из Европа.

☆

ИВАН МАРТИНОВ

В ЛАПИТЕ НА ДРАКОНА

Много пъти в моя живот съм се сблъсквал с фашистката цензура и винаги успешно съм се измъквал от нейните лапи — от лапите на дракона, както казвахме тогава. Но два са случаите, когато не можах да измамя кръвожадния му поглед и попаднах между зъбите му.

Ето, за тези два случая ми се иска сега да разкажа с няколко думи.

*

През 1929 г., в началото на декември, започна да излиза в. „РЛФ“. Още с първите си броеве той обърна внимание с бойкия си, революционен тон и изведнъж спечели любовта на многобройните читатели, жадни да чуят прогресивно слово. Смелата постъпка на неговите издатели и редактори, борци за ново пролетарско изкуство и литература, се посрещна с радост от младите, току-що начеващи писатели. Да се създаде работнически литературен фронт, който да събере разпръснатите след въстанието, особено след Априлските събития, творчески сили и да ги обедини и сплоти около лозунга за правдива и честна художествена мисъл — ето задачата, която партията бе поставила пред шепата комунисти около вестника. Програмата на „РЛФ“, изразена в уводната статия на първия му брой, а по-късно и в други статии— се прие от всички писатели, близки на делото му и в скоро време в редиците на неговите създатели застанаха и закрачиха заедно с тях много други борци за ново изкуство и литература.

Тогава аз, още съвсем млад, ученик в седми клас на гимназията, правех първите си несигурни стъпки в белетристиката. Бях вече печатал стихове в редица прогресивни вестници и списания, предимно ученически, и жадувах за такъв вестник, който да изразява напълно моите разбирания на комунист за изкуството и литературата. Появяването на „РЛФ“ аз посрещнах с радост и вълнение, че най-сетне такъв вестник започва да излиза. Всяка сряда с нетърпение чаках да се появи по будките и сутрин рано, отивайки на училище, аз тайно си го купувах, четех, препрочитах, изучавах дори наизуст много от неговите материали, някои от които и сега още помня— тъй силно са се запечатали в паметта ми.

На следващата година, в брой 44 от март или април, излезе първият ми напечатан разказ „Безработица“ и аз помня с какво вълнение разгърнах страниците на „РЛФ“, за да го прочета още на улицата. Оттогава редовно сътрудничех на вестника със стихове, разкази, репортажи и други материали. Бях приет от неговия малък колектив като един от най-младите му съратници и участвувах, макар и да бях ученик, във всички негови инициативи и акции.

*

След завършване на гимназията се наложи да изпълня един свой партиен дълг: да стана отговорен редактор (отговорен пред полицията и цензурата) на „РЛФ“.Отговорен редактор пред партията беше др. Христо Радевски, а членове на редакционния комитет другарите Никола Ланков, Ангел Тодоров, Георги Караславов, Борис Милев — Огин, Петко Буюклиев и др. В същото време аз изпълнявах и длъжността администратор и експедитор на вестника.

Помня с каква вяра в успеха на нашето дело, с каква твърдост в убеждението и с какъв ентусиазъм вършехме всичко по това време. Тогава нямаше големи хонорари (дори никакви), нямаше ни условия за работа, ни материална подкрепа на държавата, а само вдъхновението в борбата и любовта към нашето дело. От време на време др. Петко Буюклиев, който беше касиер на вестника, ни даваше — на др. Христо Радевски и на мен — по нещичко, някаква малка сума, определена като заплата (другите членове на редакционния комитет не получаваха),за да дочакаме до другата седмица, когато „Куриер“ (дружеството за разпространение на вестниците) ще се отчете и ще може пак да получим за посрещане на нашите нужди. И ако все пак имаше нещо, което ни държеше винаги в дух на високо творческо напрежение, това беше признателността на читателите, които подкрепяха делото на „РЛФ“ и с радост посрещаха всеки негов нов брой. А ние, шепата негови редактори, продължавахме да водим борбата на нашия литературен фронт с такава енергия и устрем, с такъв ентусиазъм и вяра, с такава чистота в стремежите ни, че и дори сега бихме могли в много отношения да завиждаме сами на себе си за това!...

Събрани често в малката таванска стаичка над печатница „Радикал“ на ул. „Карниградска“ (сега ул. „Гочо Гопин“), всички членове на редакционния щаб вземаха живо участие в обсъждане на проблемите. Столове нямаше, освен един за главния редактор, и една сгъваема маса, на която др. Радевски пишеше своите стихове и статии с малък, колкото детско пръстче, химически молив (запомнил съм добре това!) върху тесни и дълги листове, изрезки от хартия, изхвърлена от собственика на печатницата като отпадък. Останалите другари или седяха на перваза на прозореца, или на купчините вестници и разни пакети. Стаичката беше малка и през лятото задушна, но това никак не пречеше всички да се чувствуваме добре и оживено да спорим. През малкия прозорец, ниско долу, почти до пода едва проникваше светлина, а за въздух да не говорим, и въпреки това аз не знам дали някои от другарите, сега видни наши писатели и редактори, изпитват същите чувства на неизразимо вълнение, на радост и възторг, както тогава. Много са спореше, много се говореше, но и много се работеше. Нашите заседания често пъти се „затягаха“ и продължаваха с часове, ние се разгорещявахме и повишавахме тона си, без да се съобразяваме, че може да ни чуят отвън, дори забравяхме, че сме под наблюдението на полицията, и понякога трябваше собственикът на печатницата да подаде глава от отвора на кривата дървена стълба и да ни напомни, че не бива да викаме толкова високо.

*

Много грешки и слабости имаше в нашата работа през този тъй характерен за нашата партия сектантски период, но едно е безспорно, че ние, всички до един, от отговорния пред партията редактор до отговорния пред полицията и цензурата редактор, добре разбирахме, че трябва да вървим по начертания път. Безспорно, като дисциплинирани комунисти, ние стояхме на партийната линия и поради това в главните насоки провеждахме сектантска литературна политика, но по логиката на живота и силата на фактите, макар и несъзнато докрай, макар и не така пълно и целенасочено, както покъсно др. Георги Димитров формулира задачите на нашата партия, се мъчехме да застанем на ленински позиции в литературата. Мъчехме се да усвоим и приложим на практика в нашето творчество ония норми и принципи, отсъствието на които тогава беше сериозна пречка за успешната ни работа и които по-късно, особено след победата на Де-

ветн септември 1944 година, станаха нашето най-голямо завоевание. В не едно съвещание на редакционния комитет, в не една колективна обобщителна статия се поставяше, както се изразявахме тогава, ребром въпросът за ленинизиране на нашия литературен фронт. За няколко такива материала, обърнали внимание на предварителната полицейска цензура, „РЛФ“ бе конфискуван и срещу мен като отговорен редактор бе заведено дело по чл. чл. 6 и 19 от ЗЗД. Едната от статиите бе на др. Сава Гановски — Трудин в бр. 99 на вестника и другата — уводна — от др. Христо Радевски под заглавие „100“ в бр. 100, и двете неподписани и минаващи за редакционни. Аз бях арестуван и задържан в дирекция на полицията. На другия ден вратата на килията ми се отвори и един агент ме поведе по коридорите към кабинета на полицейския следовател.

*

И ето аз съм пред лапите на дракона — пред един от ония, които изпълняват такава невидима за хората „обществена“ дейност, каквато е цензурата. Струва ми се, сега не е нужно да описвам какво значи това полицейска цензура с всичките нейни тайни и явни похвати на издирване истинските редактори, за да ги привлече към отговорност и с това да попречи за издаването и излизането на вестника или списанието, за да зудуши нашия лагален печат. Един от цензорите беше полицейският следовател Сапунов и ето че аз бях попаднал вече в неговите лапи.

Всъщност господин Сапунов съвсем нямаше вид на дракон и съвсем не беше така страшен, както може би мнозина сега биха си го представили. Той бе тих и кротък човек, доста учтив и внимателен, дори любезен към мен — може би затова, защото все пак аз бях редактор на единствения литературен вестник на работническата класа, чиито представител сега бях като следствен пред него. Аз знаех, че в други случаи и той, и неговите колеги са твърде сурови и строги, понякога и жестоки към редакторите на другите вестници и списания, обикновено малко грамотни работници, в които те се съмняваха дали са истински редактори, а не само поставени лица, но в случая сега той се отнесе към мене добре. Покани ме да седна и ме попита желая ли да изпия едно кафе. Аз, разбира се, отказах. Тогава той поръча на специалния прислужник само за себе си. Когато чашата с димящото кафе бе поставена на бюрото му, отрупано с избелели и напрашени папки, той запали цигара и като вдъхна дълбоко тютюнев дим, затвори очи и се замисли.

Няколко минути минаха в мълчание, през което време аз наблюдавах господин Сапунов и се вълнувах от разни мисли. Изведнъж той трепна и като че ли събуден от дълбок сън, ме погледна със светлите си очи, замъглени и помътени, както ми се стори, от някакво дълбоко скрито в душата му зло намерение да ме притисне до стената и принуди да призная някои неща, които му бяха крайно необходими при изпълнение на служебните му задължения.

— Е, какво? — рече той тихо и остави цигарата си недопушена на пепелника. — Значи вие сте редактора на този вестник?

Той измъкна изпод купчината една папка, разтвори я и ми показа един брой, именно стотния, на „РЛФ“.

— Да — отвърнах аз кратко и кимнах.

— Такааа. . . — продължи все тъй тихо и провлечено, с известно недоверие към думите ми Сапунов. — Добре! — и удари леко с длан по бюрото си.

Замълча. Минаха още няколко минути. Той ме гледаше с присвити очи, сякаш ме изпитваше и се мъчеше да отгатне какво мисля, а пък аз мълчах с наведена глава и се пазех да не погледна към чего, за да не срещна изпитателния му поглед, втренчен строго в мен. Най-после той, види се, разбра, че няма лесно да изтръгне признание от мен и уморен от тази игра, разгъна вестника и продължи разпита:

— Вие ли сте писали тия статии?

— Да, аз.

— Хм, такааа. . . Хм! — и той смръщи вежди. — Е, добре, като сте ги писали, знаете ли, че нарушавате закона за печата?

— Знаех — все тъй определено отговарях аз на въпросите му.

— И че подлежите на отговорност и съд?

— Да.

Той пак се замисли.

— Какво искате да кажете с изрази като „ленинизиране на нашия литературен фронт“? Ще рече ли това, че вие възприемате тактиката на болшевиките и подбуждате народа към революция за завземане по насилствен път властта в България?

Трепнах. Веднага разбрах накъде бие мисълта му и че той се опитва да ме улови в капана си.

— Не, разбира се — отсякох аз.

— Ами какво сте искали да кажете?

Опомних се на време и успях да си придам невинен вид.

— Нищо повече от това, което съм казал вече в статиите си. . . — започнах аз колебливо и за момент замълчах, но скоро усетих прилив на сили и продължих вече по-уверено и сигурно: — Тук не става дума за подбуждане към революция и за завземане на властта по насилствен път, а за литература. Като редактор на „РЛФ“ и комунист аз имам убеждение, че нашата литература трябва да служи за възпитание на народа към по-възвишени стремежи и идеали и че затова е нужна правдива, реалистична литература. . . такава, за каквато Ленин говори още в статиите си за Толстой... и за която аз като писател се боря. . .

— Хм, хм! Достатъчно! — прекъсна ме Сапунов и ми подаде един лист хартия. — Сега, моля ви, напишете всичко това, което ми казахте. . .

Поех листа, натопих писалката в мастилницата и започнах да пиша показанията си. Докато се потех и мъчех най-ясно и точно, но и най-недвусмислено и без противоречия, за които Сапунов можеше да се залови, да изразя мислите си и търсех думи, Сапунов мълчеше и аз видях как той ме наблюдаваше под вежди. Когато бях готов и му подадох показанията си, той хвърли бегъл поглед отгоре надолу, за да провери всичко ли съм писал тъй, както бях говорил, лицето му някак светна и просия, сякаш бе успял да ме измами и да изтръгне от устата ми нещо, което досега криех. Той не знаеше и не можеше да разбере, че това аз правех с пълното съзнание какво върша и какво ме очаква като последица от него. За нас, комунистите, поведението ни пред полицията, в случая и пред цензурата, беше определено и ясно, както ни беше ясно, че борбата не може без жертви, и тъкмо това той не знаеше и не можеше да разбере, а се радваше, че най-после бе успял да ме уплете като паяка в мрежата си.

— Добре — отсече с ръка своята сурова присъда драконът, остави настрана листа с показанията ми и стана. — Сега ще трябва да ви изправя пред съда, но преди това ще ви пратя в затвора, а после. . .

Той млъкна, защото на вратата на малката стая, заградена със стъклени стени от голямата обща зала, дето работеха другите чиновници от цензурата, силно се почука. Обърнах се. Без да получи потвърждение от него, при нас влезе др. Георги Жечев, редактор на в. „Мисъл и воля“. В ръцете си той държеше също такава зелена призовка, с която Сапунов призоваваше на разпит всички редактори на вестници и списания, чиито броеве бяха конфискувани от полицията и срещу тях възбудено следствие.

— Господин Сапунов. . . вие ли сте? — попита Жечев.

— Да — рече сърдито Сапунов и махна с ръка. — Почакайте малко вън!

Жечев излезе. Сапунов продължи прекъснатия разговор:

— А после. . . Хм! Какво после!. . . Вие сам знаете!. . .

Той позвъни и когато на вратата се показа агентът, който ме доведе при него, той нареди:

— Върнете го в ареста!

Аз станах и последвах агента. След мен влезе и зае моято място антифашистът Георги Жечев.

*

Още същия ден, привечер, аз бях отведен в затвора, дето престоях шест месеца следствен, до 2 февруари 1933 година, когато на делото ме оправдаха поради липса на доказателства по обвинението и ме пуснаха на свобода. Как прекарах в затвора сред другарите си, около двадесетина души, следствени и осъдени по ЗЗД, няма да разказвам, защото това е друга тема. Сега искам да опиша един случай, когато втори път попаднах в лапите на дракона. Този случай беше последен, но и най-тежък и той изигра в живота ми като комунист и писател важна, съдбоносна роля.

*

Две години след излизането ми от затвора аз отново попаднах в същата тази малка стая със стъклени стени, дето полицейският следовател Сапунов водеше своите разпити и дето аз веднъж бях влизал. Ето как стана това.

През есента на 1933 г. се появи на бял свят една малка книжка с разкази и репортажи под надслов „Фронт“. Това беше моята първа книга. Колко много вълнуващи мисли и чувства бе пробудила тя у мене! Колко много радост и надежди се криеше в нея! Но щеше ли да ми донесе тя всичко това, което очаквах? В петдесетина странички бях събрал и поднесъл на читателите моите първи, плахи и несигурни опити. Пет-шест разказа и още толкова репортажа из живота на политзатворниците, на които бе посветен цял цикъл с название „Протестът на окованите“, израз на впечатленията ми от затвора през време на моето следствено задържане. Колко безсънни нощи, колко любов и вяра, и надежди, когато пишех разказите, и после колко усилия и труд да се напечата и издаде. Да не говорим за паричните средства, а за онази доблест и чест, за онзи риск, с който печатарят др. Райко Бъчваров, един скромен труженик на партията, когото аз много уважавам заради това, че понасяше материални щети, пазеше и криеше ръкописа от агентите, печаташе я тайно и с това изпълняваше своя граждански дълг. За съжаление, аз и сега нямам от нея, тъй като полицията при обиск ми взе всичките оставени екземпляри.

Книгата веднага бе конфискувана, а срещу мен като автор бе заведено дело по чл. 7 от ЗЗД. Аз бях повикан със зелена призовка при следователя Сапунов да дам показания.

Когато влязох в заградената със стъклени стени стая, господин Сапунов ме посрещна равнодушно, с уморен израз на бледното си, слабо лице. Ние бяхме вече стари познати и той нямаше нужда да ме разучава, а веднага пристъпи към работа. Покани ме да седна и ме помоли да напиша показанията си. Този път господин Сапунов беше също тъй любезен и внимателен към мен, но не ме попита ще пия ли кафе и не ми предложи цигара, а щом аз започнах да пиша, сам се залови да преглежда някакви книжа. Имаше делови и безразличен вид, сякаш всичко вършеше формално, по задължение и ако не беше длъжността му полицейски следовател, с удоволствие би предпочел да побъбри с мен или да изиграе една партия на шах. Показанията ми бяха кратки и докато пишех, нито веднъж не погледнах към него. Щом му подадох листа, той ми кимна.

— Свободен сте.

Въздъхнах и излязох, без да се страхувам и без дори да се съмнявам, че това е някаква уловка или най-малко шега. Още през време на следствието разбрах от Сапунов, че ще бъда подведен под съдебна отговорност по чл. 7 от ЗЗД. А по този член не задържаха, защото се внасяше гаранция за неотклонение. Такава гаранция аз внесох след няколко дни и тъй въпросът по следственото дело за „Фронт“ беше приключен.

Но макар че дълго никой за нищо не ме безспокоеше, аз знаех, че ще дойде ден, когато ще ме призоват пред съда. Аз чаках този ден и не закъсня.

През 1935 г., в края на април, когато градините в София бяха пламнали от пролетния цъфтеж и снежни облаци покриваха малката къщичка в края на града, дето живеехме, аз бях изправен пред съда да отговарям за това, че съм възбуждал класова омраза и съм призовавал работническата класа към революция. Делото се гледа в една от стаите на сивата триетажна сграда на ул. „Преслав“, точно срещу Народния театър, дето тогава се помещаваше апелативният съд. Не знам защо, но правителството на деветнайстомайците, което бе наредило да се изпълнят всички смъртни присъди на комунисти, разглеждаше делата по печата в този по-висш съд. В стаята, която служеше за съдебна зала, бяхме само аз, жена ми, адвокатът Анто Бояджиев и като представител на партията др. Марин Въжаров. Съставът на съда, един възрастен съдия и двама по-млади, заемаха местата си на високия подиум, а ние стояхме срещу тях, разтревожени и в очакване да чуем строгата им присъда. След снемане на самоличността ми, както се казва на юридически език, даде се ход на делото. Председателят на съда ме запита аз ли съм написал тая брошура със статии, на което отговорих много сърдито, че това не са статии, а разкази, художествени произведения. Последва въпрос:

— Признавате ли се за виновен?

— Не! — отсякох твърдо. — Не съм възбуждал класова омраза и не съм призовавал никого към революция. . .

— А какво сте искали да кажете с тия статии. . . с тия разкази, художествени произведения?

Отговорът ми беше същият както при съдебния следовател:

— Тези разкази аз написах с пълното съзнание на комунист и писател, който има свои позиции. В тях съм искал да отразя живота такъв, какъвто съм го наблюдавал. Така съм видял действителността и така съм я отразил. Другояче не съм могъл да постъпя. . .

— А съзнавате ли отговорността, която носите пред закона?

— Да!

Съдиите се спогледаха. Настъпи мълчание. Председателят се обърна към прокурора:

— Имате думата.

Прокурорът, красив мъж на средна възраст, с очила и гладко причесана коса, стана енергично и като вдигна ръка, произнесе остра жлъчна реч, в която ме изкарваше много опасен за обществото престъпник и ми искаше най-тежко наказание. Председателят слушаше и от време на време се прозяваше, а другите двама членове си шепнеха нещо на ухото и тихичко се смееха. Аз гледах учудено прокурора и не можех да разбера думите му: наистина ли съм такъв опасен престъпник, за какъвто ме смяташе той? Жена ми стискаше ръката ми и чакаше с уплаха в погледа. Когато той свърши и седна на стола си, като бършеше потното си чело, аз въздъхнах от облекчение. „Да става каквото ще става! — рекох си. — Само че по-бързо, иначе не бих могъл повече да издържа на тая комедия. . .“ Председателят на съда изведнъж прие сериозен вид.

— Кажете и вие каквото има да кажете! — обърна се той към адвоката.

Анто Бояджиев застана пред съда, поклони се и като поправи черната си, раздвоена на две ленти дълга връзка и приглади дългата си посребрена коса, поклони се ниско и каза някаква много дълга фраза на латински, смисълът на която беше: „Преди всичко истината и тогава отсъдете вината на човека, който. . .“ и т. н. След това той започна своята защитна реч. Тя не трая повече от пет минути, но от гръмките думи и дългите красиви фрази с древни мъдрости и сентенции, в които често се повтаряше правната максима „Да чуем и другата страна“, аз се убедих, че той не беше се подготвил и че дори не беше прочел ред от моите показания и обвинителния акт, а че сега се ориентираше в съдебния случай, макар че беше известен столичен адвокат,

Като свърши своята реч, Анто Бояджиев пак се поклони и чинно се отдръпна настрана в очакване последната дума на съда. А съдът продължаваше да се съвещава зад разтворената папка, която председателят държеше пред лицето си.

Аз стоях като вкаменен и не знаех какво да правя и как да се държа. До мен жена ми в напреднала бременност, с измъчено слабо лице, едва задържаше дъха си. Другарят Марин Въжаров гледаше тъй мрачно и сърдито, сякаш се готвеше веднага да вдигна юмрук и да протестира. А само др. Анто Бояджиев беше напълно спокоен.

Най-сетне съдът взе решение. Тримата съдии се изправиха. Настъпи най-тежкият миг в живота ми. Председателят хвърли за последен път поглед към мен, спря го за по-дълго върху жена ми и навярно преценявайки моята младост и неопитност в живота, понамръщи се и започна с тих, но тържествен тон да чете присъдата:

— В името на царя. . . въз основа на самопризнанията на подсъдимия, обвинен по чл. 7 от ЗЗД. . . Софийският апелативен съд, като взе под внимание смекчаващите вината обстоятелства. . . осъжда гражданина Иван Цеков. . .

Тук аз затворих очи и нищо повече не видях. Само чух, че ме осъждат на три години строг тъмничен затвор, пет години лишение от права и 50,000 лв. глоба. Като свърши, председателят се обърна към мен и усмихнат попита:

— Доволен ли сте?

— Не! — извиках аз без колебание.

Усетих как кръвта нахлу в главата ми и без много да мисля, ръководен от убеждението си, че трябва да се държа колкото се може по-бойко и твърдо, реших да издигна някакъв лозунг, но бях тъй смазан, че едва успях да извикам:

— Да живее работническият литературен фронт!

— Хайде-хайде, иди си гледай работата! — смъмра ме строго председателят и се обърна към Анто Бояджиев. — Може да обжалвате делото.

Хванах жена си за ръка и двамата тръгнахме бавно навън, а след нас и Марин Въжаров, който мърмореше някакви ругатни. Другарят Анто Бояджиев ни махна с ръка за довиждане и изтича надолу по стълбата, за да не закъснее за следващото дело, което щеше да се гледа в окръжния съд.

Уморени от преживяното събитие, смазани от товара на мислите, аз и жена ми се прибрахме у дома си, без да знаем каква ще бъде по-нататък нашата съдба. Ще потвърди ли присъдата касационният съд? Кога ще дойдат да ме арестуват и откарат в затвора? Какво ще стане с жена ми? Такива мисли ме вълнуваха през целия ден, но още на другия ден грижите в борбата за хляба ме погълнаха и аз скоро забравих и присъдата, и надвисналата над мен опасност. . .

Раждането на детето, което дойде на бял свят само след две седмици, още повече отвлече вниманието ми и погълна всичките ми мисли. Почти се бях забравил от радост. Но изведнъж настъпи това, за което съвсем бях престанал да мисля и което бях забравил в опиянението си, а ето че то ме изненада и напомни за себе си.

На 10 юни 1935 г., рано сутринта, в малката ни стаичка нахълтаха един агент и двама полицаи, направиха обиск, натовариха библиотеката ми на една каруца и като заявиха на жена ми, че повече няма да я безпокоят, подкараха ме към полицейския участък. Там аз престоях до вечерта и малко преди да се стъмни бях отведен отново в затвора, този път осъден да изтърпявам голямо наказание.

Оставих у дома жена си сама, без средства и помощ, с пеленаче на един месец. Как е живяла и как е понесла всичко през тия години — сама си знае. В затвора прекарах повече от година и половина — до 6 януари 1937 г., когато ме освободиха с помилване.

Оттогава се минаха повече от двадесет и пет години и вече съм забравил подробностите. Но още не съм забравил, а добре помня и навярно през целия си живот ще помня как няколко пъти съм се сблъсквал с фашисткага цензура и как два пъти драконът ме засегна тежко с лапите си.

☆

ЖАНА МОЛХОВА

ПОД МАСКАТА НА НАУЧНОСТ

„Това е първата студия върху българската литература на английски език. Тази нова книга е неоценима за читатели, които биха искали да сравнят постиженията на българската литература с тези на други национални литератури. . . “[1]

„Професор Манинг от Колумбийския университет и професор Смолстоцки от Славянския институт на Маркетския университет са автори на няколко книги върху славянската култура, политика и литература и са експерти в тази област“, е бележката за двамата автори на този труд. От уводните думи към книгата се осведомяваме, че и двамата са били в България няколко пъти, че имат много приятели у нас „. . . дълбоко съчувстват на трагичната съдба на този измъчен славянски народ. . . “ По-нататък те съобщават, че американското влияние е било голямо в България преди първата световна война, тъй като много българи следвали в Роберт Колеж в Цариград, а след това — в американския колеж в София“ . . . много български професори са посетили САЩ в по-щастливите времена. . . “ Прави се констатация, че американските слависти почти нищо не знаят за съвременната българска литература. Със съжаление се отбелязва, че с изключение на малкото преведени неща от Ботев и Вазов, които отдавна са изчерпани, нищо не се знае за литературата от XIX и XXв.в., че почти никакви опити не са правени за запознаване на англо-саксонския свят с литературната култура на България.

„. . . И все пак съвременната българска литература, от оскъдните си наченки през XVIII в., е развила една индивидуалност, която я прави различна от културите на другите славянски народи и отговаря на българския национален характер и на нещастната съдба на българския народ. Този народ беше заставен да вземе участие в две световни войни на страната на победените и сега, под терора на комунистите е във властта на правителство, което иска да промени цялата културна традиция на народа и да нагоди обичаите и литературата му по съветски образец. . .

Нашата скромна цел е да помогнем да се допълни тази празнина в Америка с този труд върху модерната българска литература, представена на фона на българската история, която е добър пример за еволюцията на съвременния славянски национализъм. Ние искрено се надяваме, че тази книга ще допринесе за по-ясно разбиране на пътя, по който българите са принудени да вървят. Ние вярваме, че тя ще помогне на хората да разберат нещата по-добре и да подпомогне усилията за освобождение на българския народ от сегашното иго, за да тръгне тържествено към членство в свободния свят, свят на мир, хармония, свобода и демокрация за всички народи. . .

В заключение можем само да се надяваме, че до известна степен тази книга ще изпълни задачата си да запознае американския народ с една славянска страна, която е имала забележителна и нещастна история, но която далеч не е победена и на края ще играе свободна роля в свободния свят.“

Читателят ще ни прости, че даваме почти цялия предговор дословно. Направихме това, защото той характеризира авторите и не се нуждае от коментар. Още тук двамата професори се легитимират като люде, скарани с обективната истина, лишени от всяка научна добросъвестност, като врагове на социализма и народната власт в нашата страна. Техните уверения в приятелски чувства и добри намерения едва ли ще измамят някого. Те сами казват, че целта на тази книга била да допринесе за „освобождението“ на българския народ. Интересно

[1] History of Modern Bulgarian Literature, Ch. A. Manning and R. Small-Stocki, Bookman Associates, N. Y.1960.

как осъществяват тази си задача двамата професори, които не на едно място обвиняват нашата литературна критика и нашата партия, че използували литературата за политически цели. А те, радетелите за чистото изкуство и пр., още в уводните бележки не се срамуват да правят изявления, които ги уличават в недопустимо вмешателство във вътрешните работи на нашия народ. Кои са тези господа, които си позволяват да дават съвети на цял един народ, който с кръвта на най-достойните си синове извоюва правото сам да урежда живота си?

Но да отворим книгата. Тя се състои от 12 глави и заключение, които обхващат всичко 166 страници. На края като приложение в 20 страници са дадени в превод стихове от П. Р. Славейков Хр. Ботев, Ив. Вазов, П. П. Славейков, П. К. Яворов и няколко народни песни.

Първата глава е кратка историческа справка, която започва от създаването на българската държава и стига почти до Освобождението. Следвайки метода на буржоазните историци, този период от историята на България е предаден като поредица от възкачвания и сваляния, от успехи и неуспехи на мъдри, способни или глупави и неспособни царе. Само туктаме, срамежливо се казва по нещичко за положението на народа. Още в тази глава прави странно впечатление отношението на авторите към някои явления. Те с очевидна симпатия говорят за оформяване на национално-освободителното движение през турското робство, а от друга страна, не скриват отрицателното си отношение към богомилството и богомилите. Като говорят за идейните корени и влиянието му, те не могат да не изтъкнат, че „. . . някои учени смятат богомилите за предшественици на Реформацията в централна Европа, а тяхната дейност като борба на демокрацията срещу аристокрацията и борба за освобождение от феодализма.“[1] И в следващото изречение тези борци за демокрация, като дават едностранчиво и превратно историческите факти, издават присъдата си над това рядко интересно и по същество революционно движение в недрата на народа: „. . . Богомилството подрони българската държава и народ и по-късно богомилските анархисти отказаха да се противопоставят на турските нашественици и така предадоха своя народ.“[2] За всеки запознат с историята на нашата страна подобно твърдение е най-малкото несериозно. Това не е единичен случай, при който авторите спекулират с неосведомеността на своите читатели, за да правят своите .съвсем субективни, нямащи нищо общо с научната истина, преценки.

Главата „Просветители и революционери от епохата на Възраждането“ завършва със следната клевета: „Естествено, сега в комунистическа България към тяхната (на просветителите — Ж. М.) дейност се отнасят с пренебрежение.“[1] Тази, ни в клин, ни в ръкав, подхвърлена бележка още веднъж разкрива метода на тези професори, които предпочитат да си затворят очите пред фактите и обективната истина, когато не им са по вкус. Този метод е скаран с елементарния морал и етика на научния работник. Ако имаше и най-дребни факти, които да говорят за такъв извод, те непременно биха ги привели. Но тъй като такива не само че няма, ами стотици са фактите, които говорят тъкмо обратното, те подхвърлят, уж между другото, една лъжа и продължават нататък, като че ли нищо не са казали. При това взимат позата на защитници на уж забравените и онеправдани български просветители, които не били тачени днес у нас, понеже били привърженици на еволюцията, а не на революцията. Това е логиката на двамата професори, а не нашата. През осемнадесетте години народна власт никой никога не е обвинявал, а още по-малко умаловажавал значението на някой просветител затова, че не е бил, или е бил недостатъчно революционно настроен. Трябва да се отбележи, че двамата професори влагат твърде опростителско съдържание в термина революционност. За тях революция, революционен са тъждествени с кръвопролитие, отнемане на човешки живот и пр. Тук е излишно да се казва, че такива са действията на ку-клус-клановците в САЩ и никой не мисли да ги нарече революционни.

Що се касае до писателите-революционери, отношението им към тях е по-другото. Доста изобилни факти са дадени и за Раковски и за Каравелов, но едва ли от книгата незапознатият с фактите читател ще разбере идеологическите позиции и развитие на двамата.

Естествено, когато се говори за Ботев, не може да се премълчи, че е бил революционер и че до края на живота си Ботев е останал верен на своите идеи. Това авторите казват, но ограничават революционността на Ботев само в рамките на национално-освободителния аспект, т. е. в борбата му срещу турското робство. Колкото се отнася до социалните идеи на поета, двамата автори се задоволяват с бележката, че нашите литературоведи сега преувеличавали тези идеи и значението им в творчеството на Ботев. За американските професори е много по-приятно да говорят за национализма на Ботев,

[1] цит. съч., стр. 18.
[2] цит. съч., стр. 19.

[1] цит. съч., стр. 61.

отколкото за интернационализма му, защото последният е по-тясно свързан с осъзнаването на класовата борба. Този израз и като термин не ще намерите в рецензираната книга. Авторите ѝ ненавиждат тези неща, дори и на книга. В заключение на тази глава четем: „. . . Комунистите извънредно много са подсилили влиянието на руската литература и руските учители върху Ботев“[1]. Кой, къде, какво — остава тайна. Но за никой, запознат с Ботев, не е тайна, че той се изгради като поет и революционер именно в Русия, под влиянието на руските революционни демократи и руските революционни поети от втората половина на 19 в. Като се противопоставят на комунистите, двамата автори „откриват“, че преди всичко Ботев е бил повлиян от българската народна песен, от българския фолклор. Това е всеизвестна истина, която никой литературовед у нас не пренебрегва, а напротив, подчертава. Ботев не би бил Ботев, ако поезията му нямаше дълбоки корени в народното творчество. На това и на безсмъртните му идеи се дължи очарованието му, което е запазило свежестта и прелестта си и досега.

Шестата глава се занимава с творчеството на Иван Вазов. Както и може да се очаква, тук се подчертава политическият консерватизъм на Вазов. Като че ли това го е направило голям български писател. Ако беше се ръководил само от консервативните си разбирания Вазов едва ли би написал „Под игото“ и безсмъртната галерия от образи в „Чичовци“, да не говорим за „Немили-недраги“ и за ненадминатия досега в литературата ни портрет на Левски. Вазов ще остане да живее за поколенията с тези свои произведения, в които е разкрил вълненията на народа, най-прогресивното в характера и развитието му.

И по отношение на Вазов авторите са се нагърбили с нескромната задача да дават оценка от последна инстанция, като пак подхвърлят една неистина: „. . . Днес българските комунисти или го осъждат, че не е запазил революционния огън от младежките си години и опитите му да даде на България едно консервативно и здраво управление, или го зачитат само за онези негови произведения, които могат да бъдат използувани за техните цели. Доколкото е възможно, те пренебрегват работите от по-зрелите му години, които са в противоречие с техните идеи.“[2]

А истината е, че като оставим на страна някои левосектантски оценки за него в миналото, всеки, който знае да чете, ще разбере, че Вазов у нас се цени по достойнство, и не се нужде от „защитници“ като двамата автори, които са се нагърбили с жалката задача да поучават собствения му народ как да го почита. Още повече, че този народ, колкото и малък да е, е показал, че умее да цени и уважава делото на своите синове. Но. . . да продължим.

Седма глава представя накратко автори като К. Величков, А. Константинов, Стоян Михайловски, Т. Г. Влайков, А. Страшимиров, Михалаки Георгиев. И при тези автори значителните факти са разводнени в незначителни подробности. Така, че не изпъкват достатъчно оригиналността и разнообразието на талантите им. Очевиден е стремежът на авторите да представят консерваторите и военните около цар Фердинанд и неговата антинародна политика в благоприятна светлина. Впрочем никъде, с нито една думичка не е загатнато, че политиката на царя е била дълбоко антинародна. Само се споменава, че е била антируска и прогерманска, като по първия пункт е изразено пълно одобрение. За всички споменати автори не се изтъква като положителна черта, че са критикували съществуващия ред, че са бичували недъзите на обществото и са живели със скърбите и радостите на своя народ. А напротив, при оценката на творчеството на Михайловски се сочи, че този талантлив иначе писател едва ли не се е самоунищожил поради актуалността на сюжетите си.

Осма глава дава преценка на настъпващия модернизъм в България в лицето на групата около д-р Кръстев, П. П. Славейков, П. К. Яворов.

Няма да спорим за оценката, която се прави на д-р Кръстев. Всеки има право на собствено мнение. Обаче не можем да отминем мълчаливо факта, че и тук авторите, верни на себе си, прибягват до диверсия: „. . . Естествено, сегашният режим в България гледа с лошо око на д-р Кръстев. Той е обвиняван в поощряване на индивидуализма и фашизма, идеи, които, в сегашното им значение, са му били чужди. . . “[1]

Първо „режимът“ не се занимава с д-р Кръстев. Това е работа на литературните историци и критици. И уважаемите професори, привърженици на свободата на мисълта, би трябвало да им дадат право на собствена преценка. Второ, д-р Кръстев е една интересна фигура в нашия литературен живот. За него има твърде разнообразни оценки, спорни и безспорни. Обаче няма нито една, която да го обвинява във фашизъм.

А колкото се отнася до индивидуализма, самите автори на тази книга признават,

[1] цит. съч., стр. 78.
[2] цит. съч.

[1] цит. съч., стр. 113.

че той е характерен за първия виден български критик.

В бележките за Яворов с голямо удоволствие е отбелязано, че ранните стихотворения на поета, които били социалистически и поради които той станал мил на българските комунисти, били „жестоко критикувани от Славейков, който в един предговор към тези стихотворения през 1904 г. посочва учудващата липса на добър вкус в социалната тематика.“[1] Авторите щяха да направят много по-добре, ако бяха посочили характерното в майсторството на тези стихотворения и го сравнят с други стихотворения на поета от по-късен период. Тогава читателят щеше да знае за какво става дума и можеше сам да си направи изводи. А така излиза, че именно защото са социалистически по идейност, тези стихотворения не са добри. Това, естествено, е и внушението на двамата автори и т не използуват никаква друга аргументация освен името на П. П. Славейков. В тези кратки бележки авторите намират място за сърдечните истории на Яворов, като и тук допускат неточности, фактически дават невярно обяснение на трагичния му край.

Деветата глава е посветена на българската проза и драма. Характерните недомлъвки не липсват и тук. Например за Елин Пелин се казва: „. . . най-вече описва живота в старото българско село и разпадането му под влияние на новите промени.“[2] Какъв е характерът на това село, какви са новите промени — не се изяснява. А това е важно за американския читател. После на стр. 127 мимоходом се споменава, че условията на село се променяли, че образованието проникнало там и старият патриархален ред си отивал, че имало нови методи на производство и пр. И при все това неяснотата си остава, тъй като не е казано какви са по същество особеностите на тези нови промени в българското село в началото на XX в. Авторите също твърдят, че Елин Пелин „съзнавал като малцина свои съвременни писатели, че условията в България бързо се променят“. За честта на нашите писатели по онова време трябва да се каже, че няма поет или белетрист, който да не е съзнавал това и да не го е отразил по свой начин в творчеството си. Характерно за нашата нова литература е, че повечето нейни представители са писатели-граждани. Това може на някои да не се харесва, но такива са фактите.

Десетата глава е озаглавена „Период на обезверяване“. От съдържанието не могат да се разберат причините на обезверяването. За разлика от предидущите глави тук не само истината, но и фактите са оскъдни.

Авторите не споменават нито за социални противоречия, нито за народно възмущение и борби срещу терора, а самият цар Борис е представен като миротворец. „Правителства се съставяха и сваляха без причина и най-после през 1934 г. цар Борис възприе авторитарна политика, наречена от противниците му фашистка, тъй като царят се беше оженил за една италианска принцеса. . . “[1] Обяснение на „учени“, които се правят на наивни с преднамерената цел да оправдаят един кървав режим, наречен фашистки само защото царицата била италианка. Няма какво да се каже, обяснението е от научно по-научно! Всичко това би било достойно за смях, ако не беше написано в една книга, претендираща за научност и, ако не се отнасяше до един от най-тежките периоди на мракобесие в най-новата история на България. Поради това то буди възмущение. Не е позволено дори на „американски професори“ да пренебрегват такива факти като Септемврийското въстание и да замазват фашисткия характер на режима у нас след 1934 година.

От тук нататък за българския читател, пък и за чужденеца, по-добре запознат с фактите, става все по-трудно да вярва, че е възможно всичко това да е написано в „научен труд“.

За Дебелянов се казва, че е талантлив и много лиричен поет. У него имало протест, но той е без адрес. Поетът бил отвратен от злото наоколо. Какво е това зло, от къде произхожда — няма значение за нашите автори. На друго място четем:„“ „. . . Вярно е, че той (Дебелянов—Ж. М.) написа няколко стихотворения, в които критикува политиката на царя, но те бяха просто случайни сред енергичния поток, в който той изливаше мислите си върху собствения си живот и стремежи.“ Излиза, че поезията на Дебелянов е една необуздана, неосъзната стихия, където като случайно попаднала тресчица в буен поток, се носят тези няколко стихотворения против царя. В заключение за Дебелянов се казва, че стигнал до „немистичен мистицизъм“. Какво значи това, нека читателите разгадаят!

Описвайки литературните групи, авторите се спират с по няколко думи на „Златорог“, като само споменават името на професор Боян Пенев, на „Хиперион“ с редактор Т. Траянов. Характеристиката на това списание е интересна: „. . . още по-ярко от „Златорог“ изразява прогресивните моменти в българската литература, но след това разширява

[1] цит. съч., стр. 117.
[2] цит. съч., стр. 125.

[1] цит. съч., стр. 133.

обсега си, тъй като някои негови членове постепенно решително променят естетическите си възгледи и някои, като Людмил Стоянов, преминават на ляво. . . "[1]

Ясно е, че за нашите автори „прогресивните моменти" не са „на ляво".

В групата около „Златорог" само се споменава името на Дора Габе, като се дават сведения къде е учила и са цитирани две стихосбирки: „Теменуги" и „Земен път". За Е. Багряна се говори така, като че ли с „Вечната и святата" и „Звездата на моряка" се изчерпва цялото й творчество. За щастие и двете големи наши поетеси продължават да радват читателите с произведенията си и с таланта си участвуват активно в изграждането на новия живот в нашата страна.

Следват съвсем кратки бележки за Н. Лилиев, Николай Райнов, Георги Райчев и, колкото и странно да е, на Й. Йовков е посветена само една страница. Между другото авторите смятат най-характерното за него, че: „. . . той се отнася към темата си със спокойното съзнание, че човешките качества са универсални и че всеки има не само добри, но и лоши страни. Той не се опитва да подчертае нито едната, нито другата. А само рисува всички аспекти чрез великолепна проза. Отказът му да съди му е спечелил недоволството на всички класи от населението, които всяка по свой начин са се опитвали да сведат литературата до социална и политическа програма. . . Когато умря през 1937 г. той остави на българската литература наследство, което буди възхищение у всички читатели и критици, които поставят писателското майсторство и човешкото съчувствие по-високо от опитите да се поправи човечеството по един или друг начин. . . "[2]

Ясно е, че уважаемите господа професори не са съгласни с тези писатели, които смятат, че чрез изкуството си могат да служат на народа и човечеството. Те смятат, че истинското изкуство стои по-високо от всякакви опити за подобряване на човешкия живот. Най-добрите наши писатели, включително и Йовков, са имали присърце добруването на народа и според дарбата и разбиранията си са му служили. Да поставиш изкуството, таланта си в служба на идеята за социална справедливост не значи да издигаш някакви сухи лозунги, както очевидно смятат нашите автори. Великаните на българската литература Ботев и Вапцаров на дело показаха какво значи поезията и личния живот на писателя да се слеят в ено с днай-прогресивните сили на народа. Творчеството на Йовков само щеше да спечели, ако писателят беше на ясно по парливите политически въпроси на времето си. Но ние затова няма да го съдим и не го съдим, както невярно твърдят авторите.

Веднага след бележките за Йовков следва близо една страница и половина панигерик за Димитър Шишманов, член на последното фашистко правителство. Те разглеждат подробно неговото литературно творчество и на края заключават: „. . . В известен смисъл той беше най-добрия продукт на най-добрите традиции на българската култура в пълния й разцвет, като част от европейския свят."[1]

Хубаво, че се явиха тези двама „експерти", за да открият, че Димитър Шишманов е най-голямият български белетрист който, забележете, ни свързва с културата на Европа. Да не си припомняме неприятни и грозни неща! Ние сме живи и здрави и помним добре „културата" на фашистите.

Не е забравен и Йордан Бадев, наречен един от „отличните литературни критици", който „. . . освободен от всякакви литературни клишета на различните литературни групи в „Скици на живите" свободно и открито изказва мнението си за своите съвременници. . . "[2] Да, Бадев беше един от известните официозни фашистки критици и не се стесняваше да хвали всичко, което помагаше на фашистите.

За да стане ясно, че авторите на тази книга пишат „на едро" по всички въпроси, ще приведа следната белижка за Анна Каменова: „. . . дъщеря на известен български дипломат. Тя е имала големи възможности да пътува и стана изразител на английската и американската литературна критика, като я приложи към българската литература. Около нея се групираха всички българи, които се интересуваха от англо-американската цивилизация и култура."[3] Коя е тази „английска и американска литературна критика"?

Следват имена на други белетристи и поети. Владимир Полянов и Йордан Стубел (името му е сбъркано на Струбел) са дадени заедно със забележка, че „едва стигнали зрелостта си и още не намерили себе си, когато бурята на втората световна война се изви над Европа."[4] Вл. Полянов е роден през 1899 г., за пръв път печати през 1917 г. и не можем да се съмняваме, че до 1940 г. е достигнал зрялост и „намерил себе си". А Й. Стубел е един от нашите известни и любими детски поети, роден през 1897 г., печати за пръв път в сп. „Смях". Първата му стихосбирка излиза през 1925 година.

Единадесета глава е „Към комунизъм". Тя започва с резюме от няколко думи

---

[1] цит. съч., стр. 134.
[2] цит. съч., стр. 138.

[1] цит. съч., стр. 140.
[2] цит. съч., стр. 142.
[3] цит. съч., стр. 143.
[4] цит. съч., стр. 150.

за характера на литературата между двете войни. Авторите твърдят, че „писателите са били предимно под влиянието на символизма и модернизма. . .“, а за реализъм и зъб не обелват. Обаче са принудени да признаят, че в „латентно“ състояние съществувало влияние на руската революция.

Като говорят за първите социалисти, авторите изрично подчертават, че за комунистическите идеи в България не е имало почва. Интересно на каква почва са израснали те тогава? Споменава се за една група млади писатели, които били заразени от комунистическите идеи и мечтаели да приложат съветския опит у нас. Изброяват се имена. Кратките бележки за Д. Полянов завършват с твърдение: „. . . Полянов се стремеше към едно свободно общество, едно идеално съществувание, а не диктатура на пролетариата. . .“[1]

За Смирненски се казва, че „починал при опит за революция през 1923 г. . .“[2], което не е вярно. Както е известно, поетът починал на 18 юни 1923 г. от туберкулоза, т. е. преди Септемврийското въстание. За Хр. Ясенов и С. Румянцев буквално се казва, че са допуснали много грешки в кариерата си (?), но това било естествено за ръководители на земеделския съюз. Гео Милев също е причислен към тази група. А Людмил Стоянов, казват авторите е, съвсем друг случай. Клевета е, че след 1934 г. Л. Стоянов кокетирал с буржоазните списания. При тогавашната обстановка трябваше да се печати, където може, и няма нищо чудно в това, че Л. Стоянов е правил така без концесии в политическите си схващания. Л. Стоянов дълги години вече стои на комунистически позиции и това не се харесва на господа професорите, та трябва да го очернят някак си.

Необяснимо е защо Стоян Загорчинов е причислен към тази група писатели. Може би защото се казва, че „романът му „Ден последен“ е преиздаден от комунистите“. По тази логика комунистите издават само книги на комунисти. Тук няма място за спор. Препоръчвам на интересуващите се да се справят с плановете на нашите издателства и да видят колко са книгите от автори некомунисти.

Главата завършва с едно твърдение, което и най-отявлените фашисти, запознати с обстановката у нас, не ще приемат: „. . . И така, между двете войни, българският комунизъм не беше пуснал истински корени сред населението. Той беше една слаба клонка от земеделския дънер и имаше на разположение само слаби писатели, които привличаха малко вниманието на селските маси или на болшинството от интелигенцията.“[1]

Нашите „експерти“ съзнателно премълчават имената на писатели като: Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Гьончо Белев, Борис Шивачев, Николай Хрелков, Христо Радевски, Георги Караславов, Крум Велков, Младен Исаев, Ламар, О. Василев, М. Марчевски, Крум Пенев, М. Грубешлиева и др. Да не говорим за средното поколение, което израсна и се закали преди 9. IX.1944 г. Те нищо не казват за социалистическия печат. Не споменават дори имената на Г. Кирков, Г. Бакалов Т. Павлов. За тях тази плеяда верни и изпитани писатели-комунисти, които ще оставят диря в нашата литература, не съществуват. Изброяването на някои имена и произволни изводи авторите смятат за достатъчни. Но дори и тези имена да са само, пак няма никакво основание да се твърди, че комунистите-писатели не били на ниво — ами Смирненски, ами Гео Милев, ами Вапцаров. . . да не ги изброяваме пак!

Дванадесета глава се занимава с „Комунистическия период“. Характеристиката на социалистическия режим у нас по нищо не отстъпва на класическите лъжи и клевети от жълтата преса. Съвсем излишно е да се занимаваме с тях. За отбелязване е, че информацията за най-новите събития в литературата ни очевидно е черпена от клюкарските централи. Вместо да кажат, че в литературата ни нахлуват голем брой млади сили, много талантливи нови имена, че се създават все по-добри условия за литературно творчество, те занимават читателите с клюките около „Недостоверен случай“ на Е. Манов, пиесата „Страх“ от Т. Генов и пр. И всичко това не е разгледано сериозно, както подобава на литературни критици, а тенденциозно, с явната цел да се оклевети и уязви нашата действителност. Нашите писатели дадоха достоен отговор на тези клевети.

Трябва наистина да се съжалява, че първата история на българската литература на английски е написана в стила и духа на „Гласът на свободна Европа“.

[1] цит. съч., стр. 148.
[2] цит. съч., стр. 148.

[1] цит. съч., стр. 150.

☆

„МЪРТВО ВЪЛНЕНИЕ“

Ивайло Петров. . . Досега той е показал обич към добруджанските люде, които строят кооперативни стопанства и носят в себе си един нов етичен свят, към пътувания из тихи градчета, в които като магнит го привличат къщите, улиците, хората. Неведнъж съм се запитвал на кого прилича в нашата литература. На Йовков? Защото нали с голяма творческа смелост се решава да мине след него из равнините и хълмовете на Добруджа, където вече не се виждат хергелета, силуети на ханища и хора с мощни рамене, но все е останало нещо от нявгашното, което иска да улови и претвори. Или може би на Елин Пелин и Емилиян Станев? Та нали като тях е ловец, скитник по полето, беглец от задушния град, който, ловувайки убива с мъка — но все пак убива, подлагайки на тежък изпит хуманистичното си сърце. Нали обича трепета на маранята, дългите скитания, умората от тях и всички ония, събирани като бисерчета преживявания, които познава само скитникът-ловец?

И все пак как се отделя от тези автори, при все че следва завещани от Елин Пелин и Йовков или сега създавани от Емилиян Станев традиции? Той сам прокарва своя път, защото нещо упорито е заложено в собствената му индивидуалност. Може би крачи бавно, както е крачел селянинът, приведен над плуга си, но е упорит и непоколебим в творческите си търсения като него. Колко настойчиво отстоява своите сюжети — още с първите си разкази за селяни от добруджанския кооперативен свят, после с повестта „Нонкината любов“, сега с малките разкази-импресии, посветени на хората от улицата, хотелите, автобусите, хората, пътуващи между града и селото. Той е художествено неповторим — едновременно лесно възбудим, склонен към тънко изящество и търпелив в реалистичния рисунък на подробностите. В разказите му се сплитат лиризъм и размисъл, „епичният ход“ на сюжета се сменя с леката „припряност“ на личното изживяване. Тези качества изпъкват и в неговия пръв роман. Повествование, мислите, за кого? — За Добруджа. За хората, които там днес вкореняват нов бит, чиито бащи и деди е възпял Йовков. И още — за съвременността. За нейните дълбоки промени и конфликти. Авторът на „леки“ новели и разкази е взел на плещите си трудностите на романиста, за да изобрази и хората от миналото, и новия човек, който преобразува просторната, романтична добруджанска земя. Той не само е отворил сетивата си за нови впечатления от природата, бита, човека, но е напрегнал и своя честен ум, за да изследва актуални проблеми, често пренебрегвани от ония писатели, които искат да бъдат „трибуни“ на новото, но не проникват достатъчно в неговия реален свят.

Едно дълбоко съдържание е привлякло погледа на Ивайло Петров. И той не е бил без смелост, когато е надникнал в сложни съвременни конфликти. Не му е липсвало чувство за движение на живота, за отмирането на старото и раждането на новото, както традиционно се изразяват философите. Тъкмо за смелостта си на художник и гражданин би трявало да бъде поздравен.

Сюжетът на „Мъртво вълнение“ протича спокойно, обективно, като една многопланова картина на богати с епично съдържание събития. Но дълбоко в подтекста на повествованието е заложена „нервната“, сатирична, преминаваща понякога в лирически план оценка на автора, — съпротивата му срещу онова, което е накърнило чувството му за правда и за обществено-партийна норма. Писателят преминава ту на страната на „обикновената“ селска маса, ту на ония дейци от партията, които са за нов демократичен курс. Той изказва сатирично-лирическото си отношение и чрез низата от събития, и чрез душевните състояния на героите, и дори чрез връзката между преживяванията и образа на пейзажа. Оценъчни моменти съпровождат изобразяването на човека и природата особено при характеристиката на

Бойчански — картината на лова, написана ярко. Понякога в повествованието изпъкват натуралистични сцени, но нак с предварително оценъчен характер — побоя над Славина от баща ѝ, изпаднал в яростно изстъпление.

Лирическото съзерцание е свойствено на Ивайло Петров. То предразполага към вдъхновено приповдигнат тон и неговата струя се долавя и в „Мъртво вълнение“. То личи в описанието на природни картини, например в момента, когато зимата предявява преждевременно правата си, когато духа северният вятър и носи ятата на отлитащите на юг диви патици. Но авторът е навлязъл в свят на груби, жестоки отношения. И лирично-романтичната струя се стопява често в трезво, реалистично-сурово изображение. Писателят е почувствувал и прекрасното и грозното, и героично-привличащото и извратеното. И неговият разказ се е обогатил сега с нови, неприсъщи на предишното му творчество елементи. Тънкият и нежен лирик, който сякаш иска да пробуди нашата обич кам природата, да прикове вниманието ни към прекрасното в съдържателни човешки изживявания, сега става строг и суров съдник.

На проверка е подложена не само неговата леко възбудима фантазия, не само неговата етичност, чувствителна към добро и зло, но и неговият ум. Мисловността му на ценител на справедливото и несправедливото, на необходимото и вредното в обществото при написването на тая книга е била на изпитание — и то твърде тежко. Но тъкмо на мисловността на автора се дължат сложните струи в романа, новите художествени тенденции в творчеството на писателя. Тя предизвиква отчасти и спора за „линията“ на тоя проникновен художник, последовател на Елин Пелин и Йовков, доловил вече с чувството на „ловец“ новото в остра и актуална проблематика. И може би поради зигзагите на мисълта му ни вълнува така противоречиво първият му роман — тая книга на оригинален, лиричен и „сатиричен“ едновременно творец.

*

Кои са проблемите и характерните черти на нашето доскорошно, пък и съвременно битие, привлекли писателя? Кое предизвиква споровете? Кое поражда съмненията за романа му и кое го утвърждава като книга жива, актуална, със сюжетна острота и съвременен драматизъм?

Творбата обхваща сложен поток от протичащи в село събития през последното десетилетие. Пълното масовизиране на селските стопанства и съпровождащите го борби по времето на култа — ето онази възбудена атмосфера, която писателят е пренесъл от живота в книгата. Онова, което водеше напред към нашия заветен социалистически идеал, поради използуването на неправилни, всадени от култа методи, създаваше често негативни настроения всред селяните. Селото се тресеше от промените, които ставаха не само с парчетата земя, а и с хората. И пред писателя с будна съвест и чисто сърце изпъкват с цялата си сериозност конфликтите на времето. При това той е далече от установената и леко възприемана литературна схема: положителното и идеалното шествуват тържествено, животът върви напред с параден ход. Той се вглежда в действителното, в истинното и се старае да внуши идеята си за благородното партийно дело и чрез образа на онова, което е негативно —грозно, уродливо, отрицателно. Селото в „Мъртво вълнение“ е бойно поле, на което настойчиво, с малки пресекулки се води битката за новите стопански форми и за нов човек, за нова политическа тактика. Оттук и неподозираните художествени решения в романа — и със събитията, и с образите на героите.

Авторът, когото смятаме повече като нежен поет на човешки страсти, като певец на природата и любовта, познава добре селото и с неговите скрити конфликти. Той е имал под ръка непосредни, живи впечатления от крещящи несъответствия между цел и начини при провеждане на голямата партийна задача; впечатления от сблъскването на правда с несправедливост. И гръмотевиците, преминали през живота, са откликнали и в неговото сърце. Те са предизвикали съпротивата на неговата съвест, разпределението на акцентите — по-различно от това в „традиционния“ роман у нас с механичното тържество на сполуката. И усещате — това е и неговият глас, на Ивайло Петров, познат ни отпреди с ласкавата си романтичност, и глас друг — критичен, съдещ, преценяващ. Появили са се нови стилни нотки в неговото повествование, по-резки, лишени от оная мекота, която ни е позната.

Проблемите в „Мъртво вълнение“, естествено, не се изчерпват с общественополитическото съдържание. Авторът рисува живописно съвременен селски бит, в който напира всекидневието — личните отношения, привързаността или омразата. Той отчасти е уловил като психика нещо ново — душата на селянина, свързан вече с града, селянинът, който е „огражданен“, в чието съзнание са нахлули нови представи, чиито език дори е обагрен от градска лексика. Обикновеният човек на селото вече е преодолял традиционната изостаналост там. В душата му се прокрадва настойчиво новото и прелива дори в речта. Ивайло Петров усеща и здравата, вкоренена от векове стихия на селянина, привързан към земята, и упоритата сила на

новото, съвременното, което подкопава, променя, руши. Та нали ако единият от героите — Мануш — остава на село, то другият, неговият братов син Киро е беглец от селото, жаден да види фабриката, да работи всред нови хора на пристанищния док.

Най-сетне в „Мъртво вълнение“ Ивайло Петров отново е показал влечението си към земното изображение на чувствената любов, горещата като напечена през лятото пръст любов, която пречупва всеки нагон, навик, бит, който ѝ противостои. Любов, която е нежно-крепка и непреклонна едновременно. Неговите герои се обичат физически и постоянно се занимават със себе си. Те са привлечени един към друг така, че никакъв страничен елемент не може да повлияе на чувствената горещина на влечението им. У Ивайло Петров за разлика от Йовков любовта е повече чувствена, отколкото идеална. Тя е като земна сила, която свързва хората, поставя ги в зависимост един от друг, създава радостите и мъките не на платоничното, а на физическото изживяване. Оттук и фаталността ѝ и всепроникващата ѝ мощ. И ето — поради влечението си към тънко изобразяване на природата, поради склонността си към меко, на места дори с доза лукавство осмиване на низостта, която се таи в сърцата на хората, поради склонността си към рязка критика понякога, Ивайло Петров създава в романа особена поетична атмосфера — ту лирична, ту изобличителна, дори „сатирична“. Оттук и вътрешната стилна сложност на творбата — въпреки известно външно еднообразие в език и средства, въпреки непълното на места уплътняване на образите.

Но кои са главните герои и главните етични проблеми, примамили въображението и ума на художника?

*

Безспорно, централната фигура в романа е Бойчански. Идеалистът учител, привличал някога селяните с идеите си, сега е огрубил душата си във всекидневна битка с „врагове“, които сам си създава със своето въображение на фанатик. Възприел тактиката на човек със сурови култовски прийоми, той е някакси метално твърд, метално студен, лишен от мекота и гъвкавост. Бойчански синтезира в себе си онези методи на рязко и грубо действие, които правят човека до голяма степен изключение. Неговият характер е откритие на Ивайло Петров. Бих казал — този характер е донякъде новаторско явление в нашата литература, изправена пред задачата да се пребори със завещани от култа нравствени черти и качества у съвременния човек. Близки на Бойчански образи срещаме в „Златното руно“ от Гуляшки и „На гранicата“ от Камен Калчев. Но там характерите са „прости люде“, а Бойчански е интелигент. Там те са епизодични фигури, а той е централно лице не само в романа, а и в живота, до който се е докоснал авторът на „Мъртво вълнение“. Ивайло Петров за разлика от посочените писатели е засилил вътрешната, скрита ирония, съдържаща се в тоя образ. И то каква ирония — предизвикваща ужас и безмълвно отвращение.

Бившият народен учител поразява с неспособността си да улови нишката на живота, да изясни поведението си на комунист-ръководител. Въпреки вярата си в социалистическия идеал, той е в жесток конфликт дори със себе си, с онова човешко, в името на което е повел борбата. Той не е в състояние да се отрезви от съприкосновението с реалността. Неговият дух лети към бъдещото социалистическо братство и равенство, което ще се създаде върху развалините на старите частнособственически отношения. Но тоя „вдъхновен мечтател“, страстен фанатик е тиранин, който познава само декрета и насилието като път към бъдещото щастие. Оттук и двойствените възможности за неговото тълкуване. Тези, които са поразени сами от маната на култовщината, които не чувствуват тревожния пулс на гражданската съвест на Ивайло Петров и поривите на неговото изпълнено с чисти намерения сърце, естествено, ще отрекат образа като несполучлив. Онези, които са изпитали на гърба си тежкия чук на култовските удари, или култовската атмосфера изобщо, ще преживеят миг на удовлетворение. При тая възможна раздвоеност в оценката е необходимо героят да се обясни правилно — и то исторически-генетично.

Характерна черта у Бойчански е недоверието. То се проявява и в политическите му действия, и дори в отношението му към близки и любими хора. Той, борецът за голямата историческа правда, ни показва дребен, егоистичен характер — Наполеон, който се превръща в нищожество. В неговия свят централно място заема страхът от хората, прераснал в еснафска озлобеност. Бойчански е неспособен да изтълкува правилно недоволството на селяните. Той е неспособен да си обясни поведението на дъщеря си. Той е тиранин, чиято душа мъчително се колебае между идеала, който го носи на възторжените си криле, и грубостта и насилието, излизащо извън рамките на морала. Тиранин, самонадеян и... жесток. Както опростено разбира класовата борба, така опростено и действува не само в сферата на обществените, а и на личните си отношения. Когато узнава тайната на дъщеря си, никакъв човешки глас не се обажда в душата му — душа на комунист по убеждение, а на еснафин по морал.

Тъкмо у него, бореца за новото, липсва онова, което се противопоставя на ограничаването правата на човека и свободата на личността. Да, младият белетрист е напипал съществена човешка проблема, лични и „исторически“ човешки качества и ни предлага един литературен тип, предлага ни да включим в „музея на литературата“ един образ на отминало време и отречена душевност. . .

Особено поразява моралната ограниченост у Бойчански. Политически скован, той е скован и нравствено, въпреки оная възторженст, с която се бори за новото и която го окриля. И това писателят показва твърде убедително, когато навлиза в „девственния свят“ на семейния живот на Бойчански, когато изследва неговите отношения към дъщеря му, избрала си любим човек и свой път в живота.

Изпъква въпросът: възможна ли е такава морална деградация у човека, израсъл с борбите и с патоса на нашата революционна партия? Допустима ли е такава студенина към интересите на селяните у учителя, някога свързан кръвно с тях? Възможна ли е такава амалгама от комунистическо светоусещане, комунистическа убеденост и еснафщина? Тези въпроси изплуват неизбежно и смущават донякъде душата на читателя. Особено силно и настойчиво те ще звучат у оногова, който не допуска утвърждаването на новото и чрез образа на отрицателното, въздигането ни до идеала и чрез критиката на онова, което му противостои, или онова, което му е противостояло. Ивайло Петров сякаш е застанал на ръба. Неговата разбунтувана мисловност го е довела до „крайчеца“ на общите принципи на метода на социалистическореалистическото изображение — без да твърдим, че ги отрича и погазва.

Ето, той ни сочи истината: живота е твърде сложен; възможно е и един мечтател, един човек, влюбен в комунистическата правда като Бойчански да бъде. .. насилник, груба и ограничена личност, представител на еснафщината. При това писателят мотивира психологически поведението на героя. Как се влудява Бойчански, когато научава за любовта на дъщеря си. . .

Авторът е напипал извътре линията на онази мрачна трагичност, която съпровожда и обществената и личната драма на героя. Изолираният от селяните и другарите си Бойчански е чужд и на домашната си среда. Неговият път е завършен — не само обществено, а и в семейството, тъй като нищо не става така, както той желае. Бойчански капитулира безнадеждно. Неговото по-нататъшно битие протича в страшна, непоносима самотност. Така авторът — след изпитанието, след бурни бих казал вълнения на нашата съвест — възвестява победата на здравите сили. Макар и трудно те си пробиват път, като подземни води, които ще бликнат на повърхността. Онова, което смущава в романа, е бледото обрисуване на положителните образи. Христан, активният пропагандатор на комунистическата правда, човекът, който не само мечтае, но се и разочарова и кове сили от разочарованието. Велчо Табакерата, този „огражданен селянин“, който до последния миг на катастрофата се стреми да вразуми Бойчански, са само сенки в романа. Те са „епизодични фигури“, изтласкани от автора напред едва в последния момент.

Първият роман на белетриста е творчески изпит за него. И за въображението му, и за способността му да строи цялото, и за мисловността му, която анализира и изследва. Не чувствува ли Ивайло Петров, че добре уплътненият роман „не признава“ епизодични образи, особено когато се касае за характери, вплетени здраво в сюжета, характери, страна в драмата, носители на правда, различна от тая на главния герой? Аз поставям въпроса — не за да предложа някакво решение, не за да отрека правото на романиста да слага свои акценти, не за да отрека повърхностно романа, а за да изтъкна известна незавършеност на творческия процес у автора.

Не се ли превръща донякъде художественият недостатък в обрисуването на положителнате образи в идейна грешка?

Впрочем проблемът за уплътнен рисунък стои изобщо пред Ивайло Петров. Той като че ли изписва графично, с линии, с бели и черни петна героите си, дори и когато е необходима плътната багра на маслената боя. Даже Бойчански, който в силни, драматични моменти остава достатъчно със себе си, за да ни открие „извътре“ своята същност — сцената с лова — е изобразен до голяма степен по тоя принцип. Той често се изявява външно — предимно чрез жест и поведение, отколкото с оня вътрешен поток от изживявания, които протичат в съзнанието му и които внушават впечатлението за неговата сложна душевност. Още по-елементарен е рисунъкът на Христан и Велчо Табакерата. Отдалечим ли се от тях, след прочитането на романа, в съзнанието ни остават бледи петна. Очевидно талантливият писател е още млад романист. А нашата литература се изисява все повече и повече с творби като „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев, роман, чиято художествена сила е и в психическата дълбочина и в плътността на рисунъка. Напипал извънредно остра, съвременна конфликтност, но не уплътнил достатъчно всички образи, писателят не е издържал напрежението. Той е на равнище, което все още не е достатъчно високо, при

все че постигнатото от него не е по силите на мнозина.

Въпреки посочените художествени слабости, въздействието на романа е безспорно — и с общата, силно драматична атмосфера, и с голяма част от характерите, и с изобразения селски бит, и особено с образа на слепия фанатик Бойчански, робуващ на формули. Авторът ни помага да бъдем бдителни и проницателни спрямо себе си, да видим у себе си черти на героя му, да си изработим нормативи за противодействие срещу еснафщината. От романа извира зла, студена, изострена до напрежение ненавист срещу люде като Бойчански. Читателят си казва: каква донкихотщина у тоя герой — донкихотщина без благородство, без красота, без истинско духовно превъзходство. Какво самомнение, което е само поза, без покритие с богата духовна сила. Но ако качествата на Бойчански, въпреки известна бедност на рисунъка, изпъкват, за да тревожат нашата съвест, простите, демократични черти на Христан са само набелязани и предизвикват неудовлетворение. В неговото битие липсват силни, характеризиращи човека сцени, както при изобразяването на другия герой. Читателят почти не познава Христан в неговото семейство. Дори такава важна случка, като срещата му с птицегледача Докуша, при която проличават мъдростта му и човешкото му откликване на чужди слабости (Докуша изповядва кражбата си на кокошки, с които хранил вечно гладните си деца, а Христан все пак го оставя на мястото му), е недостатъчно художествено разгърната и изяснена.

*

Тънкият „лирик“ Ивайло Петров може да улавя напрегнати, драматични състояния. Пример за това е сцената, когато Бойчински ловува край блатото. Напрегнатите изживявания на героя, вълненията му, връзката, която се създава между него и природата, са уловени с живо око, с много проникновена инвенция. Преживяванията на Бойчански протичат като физически усети, а съзнанието му потайно работи, подготвя интимното самопризнание за вина. И изведнъж, в разгара на лова, то се отключва, заживява напрегнато с онова, което се е таило в него. Сцените на лова, моментът на съпричастяването с природата и бързото „изчезване“ на физическите усети поради трепета на съвестта, са описани с майсторство.

Просветлението е краткотрайно. Прелелите води се връщат отново в своето корито, Бойчански „борецът“, „бдителният комунист“ е отново „на пост“. В една глава само — и тънък психологизъм, и живо описание на природата, и зла, скрита в лирическия подтекст ирония. При това авторът изобразява нов, непознат в литературата ни образ.

Психологическата проникновеност на писателя проличава особено когато рисува онзи стар, „йовковски“ свят, който е на изчезване, светът на Доганите, в чиято кръв е заложена жаждата за труд, за собственост и самосъхранение на личното достойнство чрез труда и собствеността. И, струва ми се, романът е трябвало навсякъде да бъде издържан като тези силни страници, в които се разказва за домашния мир на стария Доган. По времето на мощните добруджански чорбаджии той е воювал за правото си да съществува. И е запазил непоколебима своята старческа мъдрост на собственик. Припомнете си как слуша пропагандистката реч на Бурнозов — със скръстени на скута ръце „ням и неподвижен като паметник на простата, установена от векове действителност, която няма нищо общо с големия, но невидим идеал“.

Загубил физически сили, топящ се като догаряща свещ, той крепи с личното си достойнство своя род и съпротивата на „парламента“, на бившите първенци в селото и събраната около тях част от беднотата. Негов наследник, въплъщение на съпротивляващата се сила на собствеността, е сина му Мануш. Силен и набит физически, той стои като някакъв скалист блок на пътя на новото. Мануш става въплъщение не само на собствеността, а и на отмъщението. Той не е човек с „новата кръв“ на доброволни труженици на социализма. И все пак задържа го нещо вечно, нещо единствено, което е влязло дълбоко в неговата личност — земята. У Мануш възникват най-ярко съпротивата и отмъщението. И сега старият Доган поема нова мисия. Той не само е прелял себе си в сина си, а се и жертвува за него. Той сам тръгва да изпълни онова, което гризе душата на сина. Отива да извърши убийство то преди Мануш, сякаш все още води напред четата на собствеността. Силна, изпълнена с драматизъм сцена, която сякаш иска от автора своя повторна обработка, за да се изравни художествено с описанието на „мирния“ живот в дома на Доганите.

Ивайло Петров се е спрял накратко и на убийството, и на станалото след него. Мотивировката на съпротивата, на избора на пътя, на решението е художествено убедително повече с общата характеристика на Догана, отколкото с поведението му в момента на действието. Душите на Доганови са бронирани от собственическо чувство. Затова са и недостъпни за вълненията и повиците около тях. Старият Доган живее като в някакъв летаргичен сън. В неговата крепост е невъзможно да проникне „предателски“ лозунг. От всекидневието му вее и скука и традиционна еснафска затвореност, но от него идва лъхът

и на красота, на патриархална идиличност, характерна за трудово човешко битие. Той е предпазлив, трезв, непобедим в упорството си и когато избира своя път, пътя на престъплението, сякаш изведнъж показва глъбините на своята фанатично запленена от религията на собственика душа.

Намирал ли се е Ивайло Петров под обаянието на любов към селянина-труженик, когато рисува Догановите, любов, която идва още от Елин Пелин и Йовков? Не идеализира ли патриархалния им свят? Тук възниква вторият идейно-художествен възел в романа. Пак въпросът за „позицията“ на автора, за неговия начин на обрисуване на героите.

Безспорно, Ивайло Петров не е отишел срещу свои симпатии към здравия, първичен човек на труда, сраснал се със земята. Той рисува противоречиво Доганите — като потенциални врагове на новото и като хора, влюбени в труда. Но не изменя на обективната историческа и човешка истина. Старият Доган завършва като убиец. Рухва в творбата пиететът към традиционните семейни чувства и добродетели на собственика. Необходимостта, дълбоката историческа необходимост върши своето кървотовско дело.

Да, на пръв поглед едно хубаво семейство се разпада. Но докато капитализмът разрушаваше патриархалния бит с девствената му чистота и наивност, за да хвърли селянина в мизерия, социализмът ги руши, за да изгради нови, по-съвършени човешки отношения. Реалистичният стремеж на автора да разлага стихията на собствеността на съответните ѝ елементи: отчужденост от хората, жажда за имот, потенциална склонност към престъпност не е пречупен от неговата „скрита симпатия“ към Доганите. Повърхностно погледнато, той критикува Бойчански, разголвайки еснафската му природа, а „симпатизира“ на Доганите. Но сюжетът на романа ни води към друго, „свое“ решение, към по-дълбока жизнена правда от оная, която се вижда на повърхността. Бойчански е отстранен от ръководството на партията, за да възтържествува правилната ѝ линия — т. е. прогресивното в живота. Семейството на Доганите се разпада без каквато и да било перспектива да се възстанови в лоното на стария патриархален бит. Това е голяма лична трагедия, но ние я възприемаме положително, без „ужас и състрадание“, тъй като историята шествува през нея напред. Неумолимото поражение е неизбежно там, където личността — в духовна слепота — се съпротивлява на дълбоката логика на живота. Отношението на художника следователно към неговите герои е твърде сложно. То не може да се подведе под една единствена точка и особено да се нарече „носталгия по миналото“, без да се видят другите, „неносталгичните“ моменти в романа с разрушаването в него на стария свят. Да, романът на Ивайло Петров е явление, трудно за преценка през съвсем опростителски очила. Спомнете си, че и Шолохов „симпатизира“ на Григорий Мелехов, който се колебае и така дълго е „отвъд“. Ивайло Петров като че ли е искал да следва художествения опит на Шолохов в своя силно драматичен роман. Той не навсякъде е сполучил, не навсякъде е намерил тона и мярката, ала и не е изменил на жизнената правда. Ивайло Петров и съчувствува на Доганите, и извиква с това нашата съпротива, и ги рисува обективно, оценява ги критически — не само с убийството, извършено от стария Доган, а с присъдата на цялото село. Спомнете си сцената, когато Йордан и Мануш водят конете рано сутринта на водопой. Докато Мануш им се радва с присъщата си жадност на собственик и труженик едновременно, предпазливият Йордан забелязва надписа на вратата, нарисуван с едри букви: „Народни врагове и убийци“. В тия думи има страшна, открита закана на селския колектив. Мануш ги заличава, но на другата сутрин те отново се появяват. И остават там като позор върху лицето на цялото семейство. „И от тоя ден Доганите заживяха като афоресани. От никого нищо не вземаха, никому нищо не даваха“. Трагизмът на собственика — подсказва тая глава от романа — е неизбежен.

Проблемите, които Ивайло Петров поставя и разрешава, са нови за нашата литература. Тях не ще намерите в никоя книга на миналото, в която трагичното е занимавало художника. И бих казал — в никоя книга на съвременността. А това свидетелствува за новаторството на младия романист.

Последните сцени от книгата не задоволяват. С малко скептична усмивка възприема читателят символа, дошел на смяна на реалистичното изображение. Сцената с „мъртвото вълнение“, монтажно вмъкната в повествованието, напомня щастливия край на традиционно оптимистичен сценарий. По-естествено и повече художествено убедително звучи съпричастяването на Мануш с новото. Докато Йордан и Киро заминават за града, той остава в селото, за да бъде там, където го влече душата му на труженик, влюбен в земята и природата, в първичните радости на полския труд.

*

Романът на Ивайло Петров с вътрешното си несъгласие с „традиционни“ художествени решения — независимо от идейните си слабости — е една оригинална, хубава творба, творба за противоречивото движение на живота в бедната ни откъм съ

временни теми белетристика. В повестта си „Нонкината любов“ Ивайло Петров идейно бе „по-ясен“, повече „категоричен“ в утвърждаването на новия човек. В „Мъртво вълнение“ критичността, недоволството, бих казал дори мъката, причинена от някои прояви в живота, са отместили крайъгълния камък на утвърждаването по-далеч — към преценка на положителното чрез отрицателното. Писателят вижда понякога прекрасното през съмнителни и разочароващи явления, тенденции, душевност. Неговото будно око улавя връзки и образи твърде сложни, твърде заплетени — за да се движи художникът в границите на традиционни художествени решения. И изкуството му на писател е станало по-сложно, повече изтънчено. Той извлича съвършено нови багри от своята палитра. Отново описва мощната сила на любовта, която надделява над разума, отново изследва отношението между личност и колектив, възвръщайки се към тая тема като централна в съвременното битие на индивида. Но сега е и влюбен в героите, които движат живота, както в „Нонкината любов“, и техен „враг“, творец, който улавя човека с неговите „грехове“ и създава литература от това тънко улучване на грешките, без да губи своя идеал. В „Мъртво вълнение“ тая тенденция е все още само набелязана. Но, струва ми се, тя ще надделява все повече и повече с избистрянето и омъдряването на художника, с нарастване на житейския му и творчески опит. Все повече той ще утвърждава благородното в нашия живот, като тълкува сложна човешка душевност, като се домогва до изтънчено изследване на вътрешния мир на човека, дирейки новото и съвременно прекрасното.

Не може да не отбележим, че „Мъртво вълнение“ е художествено неравномерна книга. Или както се изрази един белетрист, книга с неиздържано до край творческо напрежение. В нея има набързо, „щрихово“ написани страници. Сякаш действието само̀ води автора, сякаш материалът си е подчинил художника и му пречи да достигне съвършенството на своето художествено мислене. Вдъхновеният поет на горещите пориви на любовта, на здравия живот на чувствата, анализаторът на тънка и сложна душевност е отстъпил пред „фактоописателя“, пред разказвача на епизодични впечатления.

Ивайло Петров е вече очертан в предишните си работи като добър стилист. Той владее изкуството да характеризира с незначителните дреболии, с описанието на неподправените трепети на човешката душа. Той прибягва към необикновеното, без да претрупва речта си с изкуствена дантелена украса. Неговият стил би могъл да се нарече психологически, стил тънък във филигранното изразяване на подробностите. Особеностите на стила му произтичат от това, че Ивайло Петров е едновременно мислител и поет, че неговата художествена мисъл се тревожи от важни етични въпроси. Той понякога проявява един „поетичен аристократизъм“, като със стила си, с искрения си лиризъм издига цената на онова, за което пише — колкото малко и обикновено да е то. Съзнателното му отношение към езика извиква у читателя чувството за съприкосновение с културно художествено съзнание.

Но в „Мъртво вълнение“ — тая вътрешно сложна и неиздържана до край откъм „художествено напрежение“ книга — той е като че ли по-друг. Тук предпочита прякото наименование, рисунъка чрез по-опростени художествени средства. Съществителното и глаголът стават главни стилно-езикови елементи в неговия слог. Той избягва по-голямото количество прилагателни, редкия епитет или оная вътрешно сложна описателност, която не само създава пластична представа за картината, ала носи и богатството на една емоционална атмосфера. Понякога усещаме как зад лаконичното описание — само с глагол и съществително — звучи емоционалната струна. „Новата земя (става дума за земята на Доганите след кооперирането) бе накрая на землището. Наблизо минаваше суха река, която набираше вода само през дъждовете. От брега на реката, обрасъл с леска, диви шипки и дрян, започваше земята на Доганите. Тя бе наведена на север и осеяна с едри камъни. Нямаше тлъстина и влага, защото дъждовете я свличаха надолу“.

Писателят рисува бедно, „протоколно“ и все пак картината не е лишена от багри и емоционален колорит. Но на места емоцията сякаш пресеква и тоя начин на писане уморява. На читателя му се иска да усети онази лекота и подвижност, онази фина, емоционално-психологическа нюансировка, с която е написана например сцената на лова. Нека си припомним момент от тая сцена. Бойчански току-що е ударил с първия изстрел две патици над водата, а с втория една във въздуха: „Тя падна отвисоко и накъдри със ситни вълни спокойното огледало на блатото. Бойчански нагази сред тръстиките и почна да ги събира. Опипваше още топлите им тела, хващаше ги за шиите и като изпитваше дълбоко, всепроникващо удовлетворение, излезе на брега. Хвърли ги на земята и извади изстреляните гилзи, за да сложи нови патрони. Тогава цевите на пушката задимяха и в ноздрите му удари тежкият, упояващо сладък мириз на изгорял барут. О, това бе миг на върховно блаженство. Миг, в който Бойчански се почувствува чист като дете, отдаден на една страстна игра, далече от всякакви грижи и огорчения“.

Читателят не само вижда и узнава, но и емоционално е раздвижен.

Романът е написан стегнато, без претрупаност, на места доста ярко. Но нерядко картината избледнява, образът „изчезва“ от съзнанието, защото липсват и плътен рисунък и оная вълнуваща сърдечност на гласа, която е характерна за Ивайло Петров. Въпросът за стила стои все още пред тоя оригинален белетрист с лиричен и сатиричен натюрел едновременно.

*

„Мъртво вълнение“ е свежа книга. Талантлив, умен, склонен към развитие творец е направил своята следваща стъпка. Той е проявил гражданска смелост, посягайки към „опасен“, щекотлив, а за мнозина и неприятен проблем. Той е обогатил своята палитра. Научил се е по-вглъбено да вижда сложността на човешката душевност. И ние се радваме, че писателят върви напред, че се изкачва по нанагорнището на своя скромен творчески подвиг.

Ивайло Петров принадлежи към поколението писатели, за които би могло да се каже, че са напълно „български“. Той дири пътища за нова, „модерна“ творческа изява, без да напуска опита на традицията.

Ивайло Петров е писател, възпитан от нашия социалистически свят — и негов изразител по убеждение и душевност. Той знае как да не се повтаря, как да усъвършенствува своята мисъл, своя език, понякога така прозрачно светъл, като слънце, попаднало в бистър поток.

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

☆

ЗА СТАРОТО В ЕДИН НОВ УЧЕБНИК[1]

По време на националното обсъждане на обучението по литература един от основните проблеми, по който се спореше доста темпераментно, бе за качеството на учебниците по литература[2]. Въпреки отделни крайни и неверни твърдения, до които увлечението, а отчасти и предубеждението доведоха някои критици, общата оценка бе единодушна и правилна. Дискусията потвърди, че учебниците по литература, макар някои автори да са постигнали частични успехи, изостават от развитието на литературната наука, не са пълноценни помощници на ученици и учители. В учебниците по литература не се разкриват ярко и пълно идейната дълбочина и естетическа ценност на художественото произведение. Историко-литературният процес не се осветлява в неговата широта и сложност. Допускат се грешки от най различен характер — научни, методически. Езикът е сух, неизразителен, неточен, претоварен с шаблонни фрази.

Литературната критика отдели по голямо внимание на Учебника за девети клас на общообразователните политехнически училища. Този интерес трябва да се обясни преди всичко с особеното му значение като начало на нова поредица от учебници по литература, които предстои да се напишат по новата програма. Литературната критика търсеше да види новото в преподаването на литературата в училище, доколко старите недостатъци, повърхностният анализ, формализмът и вулгарният социологизъм са преодолени. За съжаление нейните очаквания за едно хубаво и обещаващо начало не се оправдаха. Без да се забравя или подценява постигнатото от някои от авторите, като цяло учебникът за девети клас не може да се включи в редицата на тези явления, които в последно време потвърждават процеса на непрекъснато подобряване на обучението по литература. Той дори е по-слаб с някои свои уроци и дялове („Народно творчество“) от предишните учебници, които разработват същия програмен материал, в по-голямата си част е „обобщение“ на стари недостатъци. От дяла „Народно творчество“ например може да се придобие много по-ясна представа за слабостите в литературното обучение, които бяха подложени на критика на Националното съвещание на учителите по български език и литература през април т. г., отколкото за новото, което си пробива път в педагогическата практика.

---

[1] Учебник по литература за девети клас на общообразователните трудово-политехнически училища от Й. Берберова, Б. Ангелов и А. Ничев, Народна просвета, София, 1961.

[2] С. Цонев. За езика на един учебник, ЛФ, бр. 2 1962; Л. Георгиев, Въпроси на литературното обучение, Пламък, кн. 2, 1962; Ив. Попиванов, Бележки за учебниците по литература, Пламък, кн. 2, 1962; С. Кирилов, Бележки за учебници по литература, Септември, 3, 1962; Ив. Маринов, Необходими ли са учебници по литература, Септември, кн. 4, 1962; М. Москов, Ученически езикови и стилни слабости в учебници за ученици, Септември, кн. 4, 1962; Издържаха ли изпита учебниците по литература, ЛФ, бр. 4, 1962.

Когато се преценява Учебникът по литература за девети клас на средните училища, трябва да се прави разлика между трите му дяла: „Народно творчество“, разработен от Й. Берберова, „Старобългарска литература“ — от Б. Ангелов и „Старогръцка литература“ — от А. Ничев. Това се налага, защото изходните принципи, а оттук и постиженията на тримата. автори са различни. Впрочем във факта, че авторите не представляват единен творчески колектив, който да се ръководи от едни и същи методологически принципи и да се чувствува отговорен за качеството на целия учебник, трябва да се търси една от основните причини за недостатъците и пропуските.

Тази част от учебника за девети клас, която му създаде незавидна популярност, е дялът „Народно творчество“. Именно в този дял са допуснати най-много грешки, някои от които вече станаха предмет на сериозна критика. В случая интересно е да се потърсят причините за неуспеха на авторката. Нейният стремеж да напише добър учебник не може да се отрече. Но всичко хубаво, към което се е стремила, се е превърнало в своето отрицание, поради липсата на здрава методологическа основа и вярно естетическо чувство. Авторката не е съумяла да съчетае методическите и педагогически принципи, на които се изгражда един учебник, с изискванията на литературния анализ. Едностранчивото и неправилно разбиране на педагогическите и методическите изисквания води до принизяване на научната и естетическата стойност на анализа. Авторката например се е стремяла да пише достъпно за учениците, но е стигнала до опростителство и преразказ. Стремежът към достъпност на изложението е дал и съвсем нежелателен резултат — езикът, на който са написани уроците за народно творчество, е бледен и беден. Авторката се е стремяла „да свързва съдържание и форма“, както неправилно се изразяват понякога в методическите помагала, за да направи пълноценен анализа си. Тя споменава и за най-дребните езикови и стилни особености, които могат да се открият в художествения текст. Резултатът обаче е обезличаване и изсушаване на литературното произведение. Авторката също така прекалено доверчиво е използувала опита на предишните учебници. Лично научно отношение, което да бъде опора за разрешаване на по-трудните въпроси, обикновено не се проявява. Всичко това —неверни и остарели методологически принципи, несигурен литературен усет, безкритично възприемане на стари образци — води до основните недостатъци в този дял от Учебника по литература за девети клас на средните училища. Трябва да се допълни, че този комплекс от обстоятелства, макар в различни варианти, много често обуславя неуспеха и на други автори. Една от причините за това е, че в нашата методическа литература съвсем недостатъчно е разработен въпросът за особеностите на учебника по литература и изискванията към него. Авторите са принудени сами да търсят разрешение на трудни теоретически въпроси от методически характер. Ето защо методиката трябва да се насочи към по-конкретното изследване на някои основни проблеми във връзка със строежа на учебника по литература — обем на урока, структура, изисквания към анализа, задачи за самостоятелна работа, обзорни уроци, теория на литературата, език. Това ще допринесе за изясняване на основния въпрос, ще помогне за създаване на хубави учебници — както с педагогически, така и с научни достойнства.

Основното, което определя сполуката на автора в един учебник за средните училища, е качеството на литературния анализ. Той трябва да бъде преди всичко задълбочен, да дава знания на учениците за идейно-емоционалното съдържание на художественото произведение. Но анализът трябва да разкрива и естетическата природа на познанието, да запази в най-голяма степен идейно-емоционалното въздействие на произведението, неговата художествена оригиналност. В дяла „Народно творчество“ не се е достигнало именно до правдиво вникване в поетичната прелест на народната песен. Анализът е подробен — често до педантизъм, но скучен. Липсата на вярно естетическо чувство и научен подход е причина да се изравнят произведения, съвсем различни по идейно-емоционално съдържание. В трактовката на авторката трудови и любовни, семейни и юнашки песни сякаш не се различават, губят художественото си своеобразие. Такава преценка се основава не на случайно допуснати грешки, а преди всичко на анализа на тези песни, които програмата дава възможност да се разгледат цялостно и задълбочено в отделни уроци. Недостатъците в подхода на авторката особено се проявяват при разглеждането на лиричните народни песни. Така например тъжното чувство в песента „Яна жали девет братя жетвари“, което с такава сила изразява мъката на народа и омразата му към наемния труд, е обезличено. Авторката се стреми да каже и за отрицателното сравнение, и за „употребата на много глаголи—осем в четири стиха (два повторени), които означават разновидна земеделска работа“, и за „силно емоционалните епитети“, антитезата и т. н., но красотата на елегията е изчезнала, нейното идейно-емоционално въздей-

ствие е притъпено. Особено сухо авторката разглежда прекрасната народна песен „У Недини слънце грее“. В анализа изпъкват преди всичко констатации като тези, че песента „отразява живота на жената преди и след женитбата“, че „отношението на певеца към Неда е положително“, неточни и неправилни изрази („Ергените трябва да бъдат внимателни... към своите бъдещи другарки“ (к. м.), несполучливи наблюдения над езика („Числото триста и подчертаният юначен вид на момците — „се ергени, се юнаци“, напомнят (?) внушително множество млади хора“). Така е и при анализа на „Залюбил Стоян Борянка“, „Хайдутин и бесило“, почти навсякъде. За песента „Ситен дъжд вали като маргарит“ се казва: „Лиризмът на тази малка песен завладява“. За съжаление неумелата дисекция на авторката отдалечава учениците от образното и идейно богатство на народното творчество.

Недостатъците в анализа на народното творчество са свързани и с увлечението в преразказ. Доста би могло да се поспори има ли място преразказът при анализа на литературното произведение в горния курс, респ. в учебника по литература. Преразказът в учебната практика в някои случаи се дължи на стремежа да не се прекъсва връзката с художествения текст, да се използува образността и емоционалността на литературното произведение. Често границата между анализ и преразказ е почти неуловима, макар да съществува. Подчинен на задълбочен поглед върху проблематиката на произведението, придружен с коментар, преразказът би могъл да има известно място, макар и второстепенно, и при работата в горния курс. Но все пак, не преразказът е важното, същественото. Ако по отношение ролята и характера на преразказа в горния курс има какво да се изяснява, то практиката отдавна наложи отрицателно отношение към преразказа, който се изгради като „жанр“ в нашите учебници по литература. Дялът „Народно творчество“ потвърждава такова отношение. В своя анализ авторката обикновено само проследява смяната на картини и образи, като прибавя известен, понякога несполучлив коментар на езикови и стилни особености, примесен с вулгарно-социологични тълкувания („У Недини слънце грее“, „Залюбил Стоян Борянка“). Има случаи, когато преразказът е „творчески“, ако си послужим с методическа терминология. Текстът на народната песен се допълва с предположения за обстоятелствата, при които се извършва случката, с несъществуващи детайли, но тези допълнения, вместо да засилят убедителността на анализа, отслабват неговата сила, защото обикновено са в противоречие със замисъла на народния певец, с особеностите на народната песен. Така авторката вижда гората в песента „Под горица, под зелена“ „токущо“ раззеленила се. Борянка („Залюбил Стоян Борянка“) „иска да свърже живота си с момък от своята среда, който ще я разбира и ще я направи честита“. Допълнението звучи пресилено и дидактично. Прекалено свободен е преразказът на „Ратай и плевенския кадия“, особено на партизанските песни. Този тип преразказ дава възможност на авторката за народна песен от десетина стиха, която се отличава със своята непретенциозност и безизкуственост, да напише цяла страница „анализ“ (вж. партизански песни).

Една от основните причини за слабостите в дяла „Народно творчество“ е начинът, по който се разглежда художествената форма на народната песен. По начало анализът на литературното произведение като единство на съдържание и форма е един от най-трудните проблеми, които стоят за практическо разрешение пред всеки учител. За да постигне резултат, учителят трябва да притежава не само солидна теоретическа подготовка, но и богата естетическа култура, да чувствува пулса на произведението. Въпросът за анализа на литературното произведение като единство на съдържание и форма в голяма степен е и въпрос на майсторство. За съжаление точно тук се стига най-често до шаблон и примитивизъм. Застраховката с отбелязването на някои от художествените средства се счита от някои от учителите за пълноценен естетически анализ. Особено решително трябва да се пресече пътят на самоцелното изреждане на епитети, метафори, сравнения и т. н. В дяла „Народно творчество“ се забелязва именно неправилен стремеж да се посочват почти всички лексикални, синтактични, стилистични и композиционни особености на литературното произведение, вместо да се акцентуват само тези от тях, които имат ярко изразена художествена функция. По този път, вместо до пълноценен анализ, се стига до наивен формализъм, като се отделят някои елементи на формата, разбирана доста елементарно и непълно, от съдържанието, стига се до обезличаване и разкъсване на произведението на отделни епитети, метафори, сравнения и т. н. Ето характерен пример от анализа на песента „Хей поле широко“: „Всяка дума от това сложно обръщение, четири пъти употребеното възклицание „хей“, повтореният епитет „широко“, както и емоционалните епитети „наш“ и „роден“ в края на два съседни стиха—говорят за голямата обич и близост на певеца към родната природа.“ Начинът въобще, по който авторката изпол-

зува „статистическия“ метод, може само да го компрометира. Стремежът към подобен анализ на формата води до опростителство, до груби грешки: „С три прости къси изречения (всяко заема отделен стих) певецът реалистично изобразява трите степени на този трагичен акт: разгневяването на Стоян, изваждането на ножа и пробождането на спящата невеста“ („Залюбил Стоян Борянка“). По такъв начин в дяла „Народно творчество“ се доразвиват неправилните тенденции, които се забелязваха в предишните учебници. Трябва да се отбележи също, че понякога езиковите и стилни наблюдения на авторката не са точни. Не може например да се твърди, че „метафоричните глаголи“ разтвори се, разклати се „п о д с е щ а т (к. м.), че гората е благосклонна към смелите народни синове. . .“ Неправилният методологически подход на авторката личи и от тези случаи, когато тя се докосва до теоретическата същност на въпроса за съдържание и форма на литературното произведение. Почти навсякъде сложният проблем се трактува опростителски, като се използуват повърхностно и външно някои теоретически формулировки. На стр. 10 например се говори за художественото майсторство, „в л о ж е н о (к. м.) в тези творби“. Партизанските песни са с „ново съдържание, изразено понякога и в нова форма“. Народният певец е използувал „натрупания опит в поетиката на народното творчество, като в тази форма е в л о ж и л (к. м.) ново съдържание (стр. 49). Начинът, по който се схващат художествените особености на литературното произведение в дяла „Народно творчество“, проличава и от анализа на фантастичната приказка „Юнакът, що бозал 25 години“. Авторката, като вижда задачата си в това да покаже че всички образи, даже и най-дребните подробности, имат точно определено съответствие в действителността. Фантастичната приказка се превръща в чудата условна плетеница. В края на краищата всеки се запитва защо народният разказвач не говори направо, а използува фантастични образи. Според авторката например „началото на мореплаването е загатното чрез спускане на юнака с копривени въжета в морските дълбочини, които всякога събуждали човешкото любопитство“ (стр. 56). Задава се и въпрос: „Слизането на „долна земя“ не ни ли подсеща за откриването на далечни задморски страни?“ Особеното в приказката — фантастиката на образите — се унищожава от желанието да се изтълкува до най-малки подробности „вложеното“ в тях, като разшифровката е доста субективна. Съотношението между фантастика и действителност не е схванато и разкрито правилно в анализа.

Грешките в дяла „Народно творчество“ изпъкват много силно, защото обикновено са свързани с бедния, неизразителен и неправилен език на авторката, която не успява да надделее шаблона, да изрази винаги точно и свежо мисълта си. Примерите, които потвърждават такава преценка, са много и убедителни. Една част от тях вече се цитира във връзка с разкриването на други слабости в учебника. Нужно е обаче, когато се говори за недостатъците на езика в дяла „Народно творчество“, да се изтъкне, че несполука ще преследва всеки автор, който прибягва до изкуствени лексикални замени и неестествен словоред, за да станело изложението по-достъпно за учениците. Учебниците по литература не трябва да разпространяват неправилни и шаблонни изрази, а да въздействуват освежително както с правилността и богатството на езика си, така и с неговата красота и живост.

Намаляването на учебните часове по литература в IX клас наложи да се използуват обзорни уроци още от началото на горния курс, за да се представят попълно някои дялове от народната поезия. Авторката до известна степен е направила сполучлив опит за разработката на този вид уроци в девети клас. Но в общи линии в обзорите са допуснати същите слабости, които са характерни за другите уроци. В повечето от обзорите се изрежда много песни, дава се много фактически материал, придружен от кратък, съвсем схематичен преразказ. Обзорът за трудовите песни, макар и за него да е отделен специален час от програмата, е прекъсван. Авторката прави преглед на почти всички трудови песни според професионалния им признак. Съдържанието на песните се предава с няколко думи, придружени с декларации за „неизразимата сила на песента“, „високото художествено майсторство“, „лиризма“ и т. н. Прекалено голям е обзорът за битовите песни, още повече, че програмата не отделя час за него. Обемът на обзорните уроци въобще би трябвало да бъде по-малък, а литературната им стойност по-висока.

С грешките и слабостите си дялът „Народно творчество“ предупреждава. Той е връщане назад от това, което нашата учебна литература вече е постигнала.

Вторият дял от учебника, „Старобългарска литература“, е написан от Б. Ангелов. Авторът и преди е разработвал същия програмен материал в учебник за средните училища. Ето защо в неговата част личи по-голяма опитност в построй-ката на уроците. Успехът на автора се

дължи и на това, че, без да забравя за педагогическите изисквания към учебника, той не е снизил научното обяснение и разглеждане на старобългарската литература. В предишните учебници, като следствие на филологическата и фактологическа насока, в която старобългарската литература се изследваше, не се правеше позадълбочен анализ. Филологическият и фактологически подход се прилагаше в голяма степен дори и при произведения с изтъкнати художествени достойнства. Авторът, като изхожда от особеното в идейността, образността и формата на старобългарската литература, се стреми да достигне до едно по-пълно литературно разглеждане на произведенията на старобългарските писатели. В някои уроци обаче историческите факти и сухите сведения за живота и творческото дело на писателя вземат превес, като художествената ценност на творбата не се търси и изтъква по-последователно. Традиционното тълкуване в повечето случаи се запазва, без да се отиде по-напред в разкриването на художествената специфика на литературния материал. Така урокът за учениците на Кирил и Методий, в който се разглежда книжовната дейност на Климент Охридски и Константин Преславски, почти е загубил литературния се облик. Авторът повече би трябвало да се спре на забележителното със своето художествено майсторство Похвално слово на Климент за Кирил. Макар да е направил известен опит в тази насока, той е останал верен на традицията. Не е сполучлив анализът на „Азбучната молитва“. Крайният лаконизъм не позволява да се навлезе в особената емоционалност на произведението. По-конкретно и задълбочено би трябвало да се разгледа апокрифът „Ходене на Богородица по мъките“. Авторът не го прави център на урока, не разкрива по-цялостно литературните особености на апокрифите. Неизползувани възможности за литературен анализ има във всички уроци. В бъдеще на тази страна от разглеждането на старобългарската литература трябва да се отдели повече внимание. Това ще помогне за по-цялостното й и правилно възприемане от учениците. Разбира се, че художественото въздействие, което старобългарската литература оказва, не може да се сравнява с художественото въздействие на талантливите произведения на съвременната литература, но именно затова е наложително и особено важно в един учебник за младото поколение разкриването на всички художествени ценности, които тя крие в себе си. Тогава старобългарската литература ще остане в съзнанието на учениците не само с някои сухи факти.

По-пълното проникване в художествените качества на старобългарската литература е невъзможно без правилно схващане на особеното в нейното съдържание и форма. Затова в уроците се чувствува нужда по-цялостно да се изясни въпросът за религиозния характер на старобългарската литература. На учениците прави впечатление религиозната образност и господството на религиозния мироглед. Това ги настройва иронично, но не и религиозно. Въпросът обаче тук е не само до изграждане на научно атеистично разбиране, но и до правилно отношение към литературата на старобългарската епоха. В уводния урок само се споменава, че „като всяка литература през Средновековието, така и тя (старобългарската литература—б. м.) има църковно-религиозен характер“. Това е съвсем недостатъчно. Би трябвало по-конкретно да се разкрият причините за религиозния характер на старобългарската литература и преди всичко историческия характер на нейната религиозност. Не се изтъква същевременно най-важното — че в много случаи зад религиозната форма се крият идеи и чувства, свързани с живота, с актуални обществени въпроси. Учениците трябва поясно да схванат условността на религиозните образи в редица произведения, да видят зад тях връзката на старобългарската литература с борбите на народа. Въпросите от такъв характер се отминават мимоходом и в другите уроци. Не е достатъчно например само да се каже, че главно възражение на триезичниците против Черноризец Храбър е, че славянската азбука не е възприета от бога. Нужно е да се обясни защо тази нападка най-много гневи Черноризец Храбър, защо той с най-много доводи я оборва. При изясняване характера на богомилското учение се отбелязва, че то е социално-революционно по произход и същност, но се „оформя въз основа на господствуващия религиозен мироглед на епохата“. Не може да се приеме, че по този начин се обяснява задоволително религиозната форма на социалното явление, сложното проникване и взаимоотношение на социални идеи и религиозен мироглед.

Задълбоченото обяснение на религиозния характер на старобългарската литература ще даде възможност да се изтъкне по-силно нейната връзка с живота и историята на народа, нейния патриотичен характер и общославянско значение. В учебника правилно се посочва прогресивният характер и общославянско значение на делото на Кирил и Методий, на техните ученици и последователи: Климент, Епископ Константин, Черноризец Храбър. По-силно обаче би трябвало да се разкрие славянския и прогресивен характер на Кирилометодиевото дело. Без да стига до

краен биографизъм, авторът можеше да използува някои моменти от Панонските жития на двамата братя, в които особено силно личи тяхната преданост към славянството. В учебника правилно се търсят и подчертават прогресивните и патриотични моменти в творчеството на такива представители на официалната литература, като Презвитер Козма, патриарх Евтимий, Григорий Цамблак. В крайната оценка обаче на Презвитер Козма и неговото значение за развитието на нашата литература се допуска известно противоречие. От една страна, Презвитер Козма е „смел и талантлив изобличител на своето време“, а от друга, се изтъква, че е „извънредно внимателен към представителите на своята класа“. Не може да се приеме и изразеното становище, че като помага за укрепването на феодалния строй, Презвитер Козма помага да се създадат предпоставки за „политическо и културно развитие на народа.“

Постигнатото в този дял на учебника не е малко, но е все още недостатъчно. За старото, но преживяло изпитните на времето изкуство, трябва да се пише свежо и също по новому.

Последният дял, „Старобългарска литература“, е разработен от А. Ничев. След като доста време в нашето училище не се изучаваха най-хубавите произведения на старогръцката литература, новата програма премахна тази празнота в образованието на младежта. Изучаването на старогръцка литература е един хубав завършек на обучението по литература в девети клас. С повишен интерес и желание учениците изучават едни от най-хубавите произведения на старогръцката литература, която ги привлича със своите художествени достойнства, с хуманизма си, с общочовешките проблеми, които поставя. Учебникът, написан от А. Ничев, допринася за това отношение на учениците към старогръцката литература. Макар и ограничен в тесните рамки на програмата, авторът е успял да разкрие до голяма степен оригиналността и художествената ценност на произведенията, които се изучават. Уроците, които е разработил А. Ничев, се отличават със своята стегнатост и логика на изложението. Авторът не среща трудност да разкаже ясно, достъпно, но същевременно свежо и интересно на учениците. Новите термини и понятия се въвеждат сполучливо и умело изясняват. Успех за автора е урокът за Есхил. Образът на Прометей е разкрит цялостно като трагичен герой, изтъква се неговата сила и величие на борец срещу деспотизма на боговете. Сполучливо са построени уроците за едно от най-великите творения на древността — епическата поема на Омир „Илиада“. В тях обаче се чувствува нужда от по-цялостна характеристика на главните герои — Ахил, Хектор и Агамемнон. По принци тя правилно се изгражда във връзка с конкретния анализ на отделни песни от „Илиада“, в които техните образи се разкриват най-добре. На някои места обаче авторът се увлича в преразказ („Свадата между Ахил и Агамемнон“), който отклонява от едно по-задълбочено обрисуване на героите. Анализът на отделните песни и откъси трябва да води към цялостна и последователна характеристика, която същевременно да стане основа, за да се разкрие задълбочено начинът, по който се изграждат образите и разкриват характерите в античната литература. Авторът неоправдано отбягва тези интересни и важни въпроси. В известна степен схематично и непълно са разработени двата обзорни урока. В уводния урок „Старогръцка литература“ би трябвало да се каже много повече за епохата, за развитието на старогръцката литература през елинския период, за връзката на старогръцката литература с митологията. Така щеше да се даде по-пълна представа за нейния характер и значението ѝ. В урока за старогръцката трагедия можеше да се даде поне елементарна представа на учениците и за другите големи трагически поети на древна Гърция, по-пълно да се разкрият особеностите на старогръцката драма. Въпреки тези пропуски и слабости, които не трябва да се подценяват, дялът „Старогръцка литература“ се налага със своята свежест, с правилния си, точен, изразителен и достъпен за учениците език— качества, които особено много не достигат на нашите учебници днес.

Един общ проблем, който е стоял за разрешение пред тримата автори, е разработката на въпросите от Теория на литературата, предвидени за изучаване в програмата. И тук авторите не навсякъде са успели. Сериозна критика търпят двата уводни урока: „Народно и лично творчество“ и „Особености на народното творчество“. Във всички досегашни учебници тези уроци не бяха написани добре. Авторката е останала вярна на традицията. Тя напр. се оплита в противоречия, когато се опитва да изясни разликата между наука и изкуство. Противоречия и грешки са допуснати и при разкриване особеностите на трите основни литературни рода—лирика, еопос и драма. Според авторката, „лириката отразява г л а в н о д у ш е в н и я м и р н а ч о в е к а (к. м.) — неговите преживявания, чувства и мисли, възникнали под влияние на окръжаващата го действителност (стр. 6), а епосът „изобразява п р е д и м н о в ъ н ш н и я с в я т“ (к. м.). След това се изтъква, че в епоса „с е р а з к р и в а п о-ш и р о к о д у ш е в н и я м и р н а ч о в е к а и з о б-

що (к. м.), че езикът на епоса е „картинен“, сякаш това не се отнася и за езика на лириката. Съвсем опростителски се говори за реализма в песента „Ратай и плевенския кадия“. Реалистичният характер на песента се вижда в това, че героите „отговарят на тогавашната действителност“, че „носят определени имена — Димчо, Страшил, плевенския кадия“, че е „посочено мястото на действието — Плевен и Троянският балкан“. Несполуките с Теория на литературата в учебника за девети клас налагат вече сериозно да се помисли не само за качественото разработване на литературно-теоретичните уроци, но и за правилното и цялостно изясняване на литературно-теоретичните въпроси във връзка с анализа на конкретното произведение.

Критичният преглед на Учебника по литература за девети клас на общообразователните трудово-политехнически училища показва, че той е твърде неравностоен по качеството на трите си дяла. Стари недостатъци преобладават в значителна част от него. Крайно време е неверието, обхванало учителите, че хубави учебници по литература няма да се напишат, да се опровергае. Изходът не е в отричането на ползата от учебниците въобще (И. Маринов, Необходими ли са учебници по литература, Септември, кн. 4, 1962). Учебници по литература са нужни. Но те трябва да бъдат написани майсторски, с любов към литературата. Те трябва да приобщават учениците към великите произведения на изкуството, да изграждат естетическата култура на новия човек, строител на комунистическото общество — да бъдат наистина н о в и учебници.

ЛЮБОМИР ГЕОРГИЕВ

☆

ЗА СЪЩНОСТТА НА ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ КАТЕГОРИИ*

(„Основные эстетические категории“, Ю. Б. Борев, 1960 г. 450 стр.)

Отдавна е назряла необходимостта от задълбочено изследване характера и взаимовръзките на естетическите категории. Др. Юрий Борев в повторното, разширено и уточнено издание на книгата си е направил интересен опит за систематичното им изучаване.

Основателно е твърдението му, че разглеждането на естетическите категории досега остава на ниско теоретическо равнище, без исторически подход и особено без изучаване на връзките помежду им. Усилията му са насочени към преодоляването на тези недостатъци и там, където е успял, трудът му има приносен характер.

Уводната част е опит за историческо изследване развитието на естетическите категории. Авторът се е стремял да се съобрази с диалектиката на логическото и историческото. Той е създал определена логическа система на категориите, от която изхожда и при теоретическото им изследване.

„Категориите на марксистко-ленинската естетика, както и категориите на марксическата диалектика са възлови пунктове в историята на човешката мисъл. Те отразяват най-важните качества и отношения на самия материален свят — природата и обществото“ (стр. 99). Обаче това приравняване на естетическите категории с общофилософските се е отразило неблагоприятно както на логическата им систематизация, така и на историческото им изследване. Но нека разгледаме самия труд.

„От решението на проблемата за естетическото зависи сега развитието на нашата наука и изкуството (!). Без отговор на въпроса „що е естетическо“ не може понататък да се разработват естетическите категории, да се решават въпросите. . .“ (101). Това е вярно и то задължава основното внимание да бъде насочено към понятието естетическо.

Предварително трябва да се направи една бележка за разгледаните категории в книгата. Те са: естетическо, прекрасно, възвишено, трагично и комично. Макар наравно с тях да не е поставено понятието красиво и да не са изследвани системитично негативните категории: грозно, безобразно, нищожно — все пак обхванати са формите на естетическото и в живота, и в изкуството. Но в книгата са разгледани и : художествен образ, художествен метод, — макар че не е изяснено понятието художествено, наравно с понятието естетическо. Авторът сам правилно сочи, че „художественото усвояване на света е висша форма на

* Редакцията би поместила и други изказвания по разглежданите въпроси.

естетичско усвояване“, но не единствена. Тези понятия не са основни естетически категории, а по-тесни категории — само в теорията на изкуството.

Странно е, че се вмъкват и други общи понятия на теорията на изкуството, без да са разгледани заедно с аналогичните им понятия в художественото творчество: драматическото (101, 112), прелестното, трогателното. . . Но съвсем необяснимо е защо заедно с тях се споменават и етически понятия — мъченическо, героическо и пр. (112), защо те се приемат и като естетически качества на действителността, и като естетически понятия.

Независимо от това, трябва да се разгледат преди всичко понятията естетическо и прекрасно като основни естетически категории — както гласи и заглавието на книгата.

Що е естетическо?

„Естетическите способности и потребности на човека, както показа марксизма, не са биологически,а са социални, родени от обществото “ (91) — правилно започва авторът .Оттук може да се очаква, че той ще изследва особеностите на естетическото съзнание, начина на формирането му и обективните причини, които са предизвикали появяването му, т. е. обективно естетическото. В книгата е проведена една последователна защита на една от тезите сред съветската естетическа мисъл сега. Тези, имаща вече последователи и сред нашите естетици. А това изисква предварително изясняване на „тезата“ и на дискусионния й характер, преди да разгледаме естетическите позиции на автора.

Най-общо казано, след като в нашата естетика се появи понятието естетическо, което бе заслуга на автори като Буров и др., почна и търсене на решение за неговата същност. Неприелите тезата на Буров създадоха друга теза, за естетическите „качества“ или „свойства“ — Столович, Ванслов и др. Тази теза бе приета от редица автори, за които изкуството бе просто отражение-познание, само че. . . образно! Това бе вариант на така наречения „гносеологизъм“, който дълги години задържаше развитието на марксическата естетическа мисъл, на самото изкуство. Изкуството според тази теория е отражение-познание, само че не на действителността изобщо, както преди се изразяваха, а на „естетическите й качества“. Примери могат да се посочат и у нас, но при друг случай.

Сега е важно друго — понятието „естетическо качество остана дълго една загадка. И тя, естествено, предизвика понататъшно търсене: какво е това качество? В решението на този въпрос, което сега е главната насока на естетическите изследвания, се появиха различни хипотези. Но две от тях очертаха основния фронт. Едната от тях е, че естетическото е съществувало и до човека, но опознато от него в процеса на труда, е станало условие за формиране определена област от обществения живот и на съответната му форма на съзнанието, а оттук и на особена страна на практиката: художествената дейност — от първото оформяване на вещите, до изкуството! Това течение получи название „природници“.

Другата — е тезата на „обществениците“ (социологистите). Те също изхождат от факта, че човек е наченал художествената си дейност в труда. Но мислят, че от раждането на социалното съзнание като цяло, и в резултат на цялия обществен живот, човек вече хвърля поглед върху природата и тя му изглежда, по подобие на собствения му живот, естетическа — по-конкретно, прекрасна, красива и т. н. Така природата остава без свои естетически качества, — те се внасят от човечеството в нея, в процеса на преустройството й от обществото, или чрез социалното тълкуване и обществено осмисляне на дивата природа. В такъв смисъл и естетическото е чисто социално, по подобие на моралното, политическото, юридическото и пр.

При такова общо очертаване на позициите, бележките, които се правят върху защитата на „социалната теза“ в тази книга, са предимно срещу „тезата“, а не срещу лични позиции на автора. От друга страна, това не означава и присъединяване към другата теза, тъй като тя още няма общ вид, какъвто оформен вид има вече „социалната“. Отстоява се от различни позиции в отделни статии, така че е невъзможно просто „присъединяване“ към нея.

И така, що е естетическо според Ю. Борев?

„При естетическото възприятие често отсъстват съображения за лична полза. Но едно е личната полза, друго обществената полза. . .У човека освен непосредствените практически интереси има и разклонена мрежа от сложни о б щ е с т в е н и и н т е р е с и (к. а.). Е с т е т и ч е с к о т о в д е й с т в и т е л н о с т т а е и м е н н о о б е к т и в н о т о ш и р о к о о б щ е с т в е н о - п р а к т и ч е с к о з н а ч е н и е (к. м.) на предметите и явленията в действителността“ (104).

Това е главното определение — естетическото изразява обществената полза, полезността на нещата! В него веднага личи, че авторът свързва общосоциалното с естетическо, че това е просто „висш утилитаризъм“.

Той продължава: „Говорейки за естетическото като явление, имащо обществена значимост (!) ние с това подчертаваме социалната, обществената природа на естетическото, неговия обществен характер, тъй като естетическите свойства на предмета, т. е. неговото широко обществено значение (!) е обективно и обусловено от включването на дадения предмет в разклонената сетивно-човешка дейност, практика“ (105).

Авторът е употребил много усилия да докаже обективността на естетическото. Тази обективност може обаче да бъде двояка. В природата и човешката материална дейност тя е веществена. В обществения живот, където се проявяват човешките съзнателни отношения, тази обективност е реална, защото съществува извън съзнанието на отделната личност, но не е материална, веществена.

Общественото отношение-оценка, разбира се, винаги е обусловено от практиката. Нещата, невключени в практиката, могат да имат само потенциални възможности за красота и естетичност, но щом бъдат вмъкнати от нея в сферата на обществения живот, те получават естетическа характеристика! Естетическите свойства възникват едва с това. Така, естетическото в природните неща се проявява само по отношение на обществото. То не е свойство, което се проявява спрямо другите природни явления! Но изпъква въпросът: по какво естетическото се се отличава от общопрактическото? Що е все пак естетическо в природата? Просто — придаване обществена значимост на природните неща?

Първата основна грешка на „социологистите“ е в стесняването обхвата на понятието естетическо само до областта на обществения живот, по подобие на понятието нравствено, политическо и пр.

Има едно течение сред „социлогистите“, което ограничава естетическото само до художественото, т. е. създаденото от човешката ръка. Но надделява друго течение, към което принадлежи и авторът на книгата. То говори за естетическото и в обществения живот като цяло, извън изкуството. Но то също вижда естетическото в природата като резонанс на общественото отношение на хората към нея. Вместо обратно, да види у естетическото в природата първата, основна степен и от нея да градира естетическото в труда, в обществения живот, и накрая в художественото творчество. Така както и диалектическият материализъм изхожда от битие и съзнание въобще, а после, в историческия материализъм те се конкретизират като обществено битие и общественo съзнание. Макар авторът да се придържа към второто течение на „социологистите“, в книгата се срещат идеи и от първото.

Но къде е източникът на това становище? В неточното тълкуване на някои мисли у Маркс.

Неправилно е гледището, че човек създава „законите на красотата“ и ги привнася в природата. Те съществуват там и преди да са открити. Човекът не е измислил тези закони, те са „пресадено и преработено“ в главата му по думите на Маркс, природно.

Поради такъв, в общи линии, несъвършен естетически подход на привържениците на „тезата“, се налагат уточнения по въпроси, до които понякога те се докосват, но не решават, като тръгват по пътя на социологизма.

Най-напред трябва са се уточни отношението на понятието естетическо към понятието художествено като „висше естетическо“. Художественото е особен род субективно-обективно, явление, т. е. от човека създадено естетическо. Понятието художествено означава: естетическото, обработено от човека по законите на красотата! А „социологистите“, като изхождат от човешката практика, от творческия труд, т. е. от изходната точка на художествеността, често пренасят това субективно-обективно отношение върху природата, за да обяснят естетическото в нея, по аналогия с художественото. Така природното естетическо се субективизира. Това е едната посока на грешката.

Другата посока е в заличаването на разликата между понятието практика и художествена практика, която е само нейна част. Това прави и авторът на книгата. Той изхожда от понятието практика въобще. И макар на едно място да споменава мисълта на Маркс, че „човек твори също и по законите на красотата“, тази мисъл не оставя следа в разсъжденията му. Той за съжаление, не е потърсил от тук цялостен естетически подход.

Авторът взима социалната практика въобще, като определител на естетическото в природата! Това напомня опита на Буров да обясни естетическото с общосоциалното.

Нека оставим на страна това, как авторът на тези бележки си обяснява естетическото в природата и законите на красотата. Тук, по принцип, се възразява срещу формулата за възникването на естетическото в природата с възникването на човешка практика.

Авторът прибягва до одухотворяване на природата, до анимизма, чрез косвено, асоциативно приписване естетически свойства на природните явления, според. . . нуждите на обществото. Например, ако

гръмотвицата е ужасна, отрицателно естетическа за първобитния човек, тя, от друга страна, може да му даде огън, а покъсно и идеята за електричеството, и добива положителна естетическа характеристика. Тя, като явление подобно на безброй други, е изменяла значението си за човека. Но имат ли тези явления свои „естетически качества", независимо от изменението на човешкото отношение към тях?

До „тезата" на анимизма авторът идва под влиянието на поетичните метафори, на образния език на изкуството, на тълкуването на естетическото в природата, подобно на художественото. Това ясно личи от привежданите безброй примери в книгата. Като теоретическа позиция това е просто един антропологически принцип!

Ето как авторът прави това: „В процеса на естетическото възприятие улавяме в явленията и предметите тяхното обществено, човешко (!), духовно (!) съдържание (!), тъй като ние винаги имаме работа с вещи, които или вече са действително одухотворени от човека в реалния процес на неговата материално-практическа дейност (б. м. „втората природа"), или в една или друга степен впрегнати във всичко преустрояващата, всичко одухотворяващата разклонена мрежа на обществено-преобразуващата дейност на хората " (105). Щом се оцени ползата от едно явление и нуждата на практиката от него, то вече става естетически значимо, добива о б щ е с т в е н о с ъ д ъ р ж а н и е !

„Е с т е т и ч е с к и т е с в о й с т в а н а д е й с т в и т е л н о с т т а с а о б щ е с т в е н и т е, ч о в е ш к и т е, р о д о в и т е с в о й с т в а . . . ". „На пръв поглед може да изглежда странно, как у цветчето, гората, звездите има обществени свойства. . . Но общественото производство включва явленията на действителността в своята сфера и г и п о с т а в я в о п р е д е л е н о о т н о ш е н и е към обществото. Именно тук и трябва да се търсят и з т о ч н и ц и т е н а е с т е т и ч е с к и т е с в о й с т в а н а я в л е н и я т а " (108). Увеличаването на естетическите достойнства на природата става следователно и сега, когато се открие нова звезда, галактика, нов вид цвете или дърво и пр. Така те мигновено биват „вмъкнати в практиката", поставени в отношение спрямо обществото. . . , от цялото общество като с у б е к т!

Как да се разграничи тази „теза" от това, с което воюва самият автор? „Същността на концепцията на субективните идеалисти е, че приемат, че човек. . . привнася одухотвореност в сетивния свят и го заставя да свети със светлината на красотата" (118). Или пък у Хартман, когото авторът цитира: „Предметът в своето естетическо значение съществува само за естетически възприемащия го субект" (110).

Ако идеалистите все пак не пропускат да споменат за красотата, с която човек заставя природата да свети, то „социологистите" може би разчитат на марксическото понятие практика — те говорят направо за ползата! Може би това изглежда повече „материалистическо"? „ В естетическото човек усеща мярата на своето господство над природата. Тази мяра на господство е обусловена не само от характера на предмета (б. м. възможността му да е ценен, полезен на обществото), но и от свойствата на самия обществен човек, т. е. обусловена е от висотата и характера на развитието на производството (!) (112).

Красотата е обществен продукт, човек я цени, твори по нейните закони, а в природата . . . красиво му се струва това, което смята за полезно! Ето в какво се състои опростителството на „тезата": в с и ч к о с о ц и а л н о е в е ч е е с т е т и ч е с к о, в с и ч к о е с т е т и ч е с к о е с а м о с о ц и а л н о!

Това показва, че липсата на естетически подход довежда и до е с т е т и ч е с к о б е з в ъ п р о с а з а к р а с о т а т а!

Втората основна грешка в тезата на „социологистите" е, че те приемат природните явления изобщо, като вид или род! Например — брезата е полезна, дъбът е полезен и т. н. Следователно поради тази им потенциална родова и видова възможност да бъдат полезни, ние ги приемаме за естетически значими.

Това остава главното, макар на друго място мимоходом да се споменава за нещата в тяхната индивидуалност. Тук, при основния тезис, може да се постави обикновения въпрос: всяка бреза ли е красива като род дърво, тъй като човекът я е „вмъкнал" в живота си чрез практиката.

Логически бе следвал положителен отговор. Но нима няма повече и по-малко красиви брези, има стройни и криви, развити и неразвити. . . , макар полезността им като род дърво да е еднаква? Има ли вътре в рода индивидуално разнообразие и то до такава степен, че две дървета, в един род, без едното да е изродено, все пак да са различно красиви? Нима ще мерим степента на полезност на всяка бреза, за да ни хареса? Има ли диференциация, степенуване в рода по групи, а после и индивидуално?

Когато човек бере букет, да приемем от маргаритки, всички са почти еднакви, все един род, но. . .той не ги бере наред, а избира. После и от букета може да изхвърли някоя, която не му харесва достатъчно. Нима защото е по-малко полезна, по-малко „значима за човешкия род“? „Естетическото свойство на явлението — това е неговото значение... по отношение на човечеството като род“ (106).

На какво се основава, кое е предизвикало появяването на човешката избирателна способност, нуждата да подбира, да степенува нещата, да ги диференцира вътре в рода им — да одобрява едни, а други — не?

Безпризнаване красотата в природата, безнамиране нейния критерий, този въпрос очевидно не може да се реши. Независимата от обществото красота има свой природен критерий, норми и закони.

Оказва се според автора, че естетическото чувство е чисто социално-практическо чувство! Защото не красотата го предизвиква, не тя му влияе, а практическата стойност на нещата. Защо тогава се нарича естетическо?

Без отношение към красотата остава и естетическият идеал. И тук социологизмът е обявен за естетическо. „Естетическият идеал — е концентрирано изражение на обществената практика, най-широко и най-общо разбиране целите на общественото развитие — и става мярка, определител на широката обществена значимост на явленията в действителността“ (112).

А какво е общото разбиране целите на общественото развитие? Къде е разликата на естетическото от научния социализъм, историческия материализъм?

Естетическият идеал се оказва не рожба на естетическото съзнание, а просто на социалното съзнание въобще, на човека въобще!

„В естетическия идеал има целева и нормативна страна. Тя е в значителен смисъл и цел и норма на живота“ (113). Когато се касае до обществените идеали, това е вярно, човек е съзнателно същество. Но кой дава целите и нормите на живота в природата? Не обикаляме ли около телеологизма? Без вътрешните закономерности в развитието на природата, без „целесъобразността ѝ“, не може да бъде обяснена красотата ѝ, нито обществените идеали да бъдат свързани с тях като висша степен на съзнателно човешко действие „по законите на красотата“,

Не можем да се съгласим с такава постановка: „Естетическите идеали, бидейки концентрат на обществената практика, са най-общи и най-широки критерии за оценка, служат за естетическа мяра на явленията в действителността (113). Какъв естетически идеал ще определи мярата на бора или елхата, кедъра или кипариса. . .? Не са ли това природни норми.

Практиката на всяко общество се мени по обществените критерии на времето. Но природата не се мени така. Тя самата има естетическа мярка, а не чака обществото да ѝ я даде чрез своите идеали, както предвижда „тезата“. Можем ли да си представим, ако изхождаме от практическите нужди, какъв идеал за дъба ще предпишем — може би стотици метра височина и ширина. . .?

Друг въпрос е, че разбирането на природната красота от различните общества е различно, — но за да има такива разбирания, естетическото трябва да съществува, а не „разбирането“ да го привнася.

Интересно е да се припомни, как първобитният човек, било в рисунките по стените на пещерата Алтимира в Испания, или на Ангара в Сибир, рисува краката на елена или бизона — по-тънки, по-леки от действителните, как акцентира вниманието си върху насочената глава на бизона с остри рога! Според „тезата“ бързите крака или острите рога, или зъбите и ноктите на мечката, които твърде много интересуват ловеца, не са достойнства на природния род или вид, които предизвикват възхищение, а имта просто „значение за човешкия род“. На дали са „полезни“ за човека, който трябва да воюва с тях, или за самото животно? Може би те респектират човека, но защо предизвикват възхищението му? Или при все че са опасни, те издават достойнства на животните, именно в природната им мяра. Защото бавният и тлъст елен, бизонът с малки рога са по-полезни за ловците, но същевременно са по-малко съвършенни в рода си.

И в самото общество положението се оказва аналогично. „Изкуството е висша форма за естетическо усвояване. Естетическият идеал на съветското изкуство — е типичното за съветската действителност, художествено обобщено, възведено в норма, в образец“ (113). Но нима съзнанието не може да формира естетическите идеали и без изкуството? Изкуството ли мерим с живота и идеите си, идеалите си, или живота с изкуството? Как се е породил естетическият идеал на пролетариата — чрез изкуството? Или пролетарското изкуство се е появило, за да разпространява този идеал?. . . И друго — как взима изкуството идеали от живота и каква е ролята му по отношение реализирането и разпространяването на идеалите... Явно е, че „тезата“ не може да обясни нито произ-

хода на естетическите идеали, нито ролята на изкуството по отношение на идеалите.

Трета основна грешка на „тезата“ е, че откъсва естетическото от другите страни на живота. А като се стреми да избегне естетическия формализъм, отстъпва до „гносеологизма“.

Ето откъсването: „Естетическата оценка е най-общата оценка от всички възможни оценки на явленията и предметите. Когато казваме, че този човек е напредничав, революционер и т. н., даваме политическа оценка на този човек. Когато казваме, че този човек е добър другар в колектива, даваме му частна морална оценка. Когато казваме, че този човек е добър домакин, даваме му морално-битова оценка. Когато казваме, че този човек е добър работник, имаме предвид деловата му характеристика. Когато говорим, че този човек е прекрасен, ние му даваме най-обща оценка“ (105).

Естетическото се оказва извън другите оценки! То става абстракция. Това е теорията за „абсолютния естетически предмет“!

Ако приемем „тезата“, човекът трябва да има всички положителни качества, за да го наречем прекрасен. Ами ако е добър домакин, но лош работник? Или прекрасен работник, а лош домакин? Може ли само една черта да оценим като прекрасна, макар да е „частна“, а не всеобща характеристика? Какво ще стане тогава с „най-общата“ оценка? Очевидно — другаде е мярката за красивото, за прекрасното.

В изследванията на естетическото има редица отделно взети верни мисли и интересни наблюдения, които са достойнство за книгата. Но „тезата“ не може да ги спои в едно логическо цяло.

Освен това авторът се отрича от принципа на „тезата“ за природното, на което човешкото отношение като вид или род придава естетическа значимост. Той пише: „с други думи „веществеността“, материалността, целостността на света е определеността на неговите предмети и явления, тяхната конкретна сетивност , лежат в основата на естетическите свойства“. Оказва се, че това е природен, а съвсем не е обществен закон!

Непосветените в тезата намират в природата красиви и грозни неща. Там за комично и трагично, за прекрасно и възвишено не се говори — те са категории на по-сложния и противоречив обществен живот. Те се употребяват в изкуството, когато по-сложният обществен живот се сравнява с природния, но това е условен език на изкуството, а не естетическа реалност в природата. Важното е, че авторът не може да разграничи двете групи понятия, именно защото всички разглежда като обществени и ги привнася в природата. Излиза, че категориите са обществени, защото се основават на общественото съзнание и на обществения живот. Но в общественото съзнание не могат да се появят категории, които се отнасят до живота в природата, независим от обществения живот. Психологическата основа на категориите е обща, но онтологически има два корена: природа и общество. „Тезата“ предпочита да търси онтологията им в обществото и да лиши природата от такава възможност.

Неясен у автора е терминът „усвоявам“ естетически, който поглъща и качества и отношения! „Всички резултати от духовната дейност (!) на човека, било то прекрасен образ в изкуството, научна формула. . . са резултат от усвояване, познание на обективната действителност“ (107). Но самото изкуство не е просто духовна дейност, но духовно-практическа, по думите на Маркс. То е творение, създаване нещо ново, физическо действие даже, носещо идеите от усвояването. То отново става обект на „усвояване“ за зрителя, но тук работата е по-сложна от простото „усвояване“.

Когато писателят описва нещо, той не го „усвоява“, той вече го е усвоил, като знание, познание-отражение, и даже има отношение към него, въз основа на свои възгледи, идеали, стар опит. Но към описваното явление отношение имат и другите хора — по класови и пр. симпатии и антипатии то им се нрави или не. Художникът е съгласен с едни, несъгласен с други и в това е класовата му позиция. Той изобразява явлението не просто да го „усвоят“ читателите, а чрез него да утвърди своето отношение, което се явява индивидуална форма на групова оценка. Изразявайки отношението си чрез изобразяването, той иска да го внуши на другите, бори се по този начин срещу други идеи. . . В това е идеологическата роля на изкуството. Именно за това художественото въздействие е идеологически, а не просто познавателен акт от общ характер. То може да бъде и действително познавателно, може да бъде и заблуждение — за това се води борба в идеологическата област за класови позиции, не просто за истина срещу неистина, както в науката. Затова става дума за борба на естетически идеи, идеали, възгледи, вкусове, не просто. . . да се усвоят естетическите качества! Неизяснеността на различието между понятията „качество“ и „отношение“ дава лоши резултати. Предметът става средство за утвърждаване на отношения, възгледи за него, не просто за обективистично „усвояване на качествата му“. С оглед на класовите интереси той бива идеализиран, деформиран, възпроизвеждан реално и т. н., но той винаги търпи влиянието на идеите при изобрази-

нието. Той се поднася за „усвояване“ през очите на художника, класата. Целта е да се оформи определено класово, идеологическо естетическо съзнание, не просто от научна любознателност. Той не се обективира в образа за „чисто“ усвояване. . . „Гносеологизмът“, спекулирайки с познавателност подобна на научната, затулва всъщност идеологическия характер на изкуството.

Прекрасният художествен образ, за който се споменава, е творчество, духовно-практическа дейност, и то специално художествено творчество, т. е. по законите на красотата и се отличава по това от усвояването — познаването чрез научните формули. Глаголът „усвояване“ опростява нещата, специално в изкуството. Обаче на „тезата“ не е по силите да обясни характера на художествения, на естетическия живот на обществото, да обясни идеологическите цели на „творчеството по законите на красотата“. Това е „усвояване“ на естетическите „качества“ просто. . .! Защото тя не се опира в основата си на тези закони, не изхожда и от идеологическия характер на изкуството, макар да се споменава и това мимоходом.

2

Разглеждайки прекрасното, авторът започва с прекрасното в природата и обществото, след това говори за красиво и прекрасно като равнозначни понятия, макар в следващия раздел да прави известен опит да ги разграничи.

Как обяснява същността на прекрасното? „Домарксическият материализъм по силата на съзерцателността и метафизичността си, е приемал, че прекрасното е естествено природно качество на явленията в действителността“ (118). След това изтъква, че марксическата естетика дава принципиално ново решение. И излага своето схващане.

Но отделно от това има една откъсната мисъл: „най-простите, „популярни“ форми на красотата: цвят, светлина, форма, симетрия, ритъм, единство в многообразието, съгласуваност, единство на цялото и частите. . .“ — изброява той елементи на формалната красота в природата, без да е обяснил що е красота. Но предупреждава: „Не бива „популярните“ форми на прекрасното (б. м. употребено идентично на красиво!) да се отъждествяват с прекрасното въобще“.

„Прекрасното в действителността не се свежда до физическите, биологическите, химическите и други чисто природни качества“! То е обществено качество, привнесено от човека в природата. Обаче тези елементи на красотата, които изброява, природни ли са или „чисто“ обществени? Ако се признае, че природните явления имат тези белези, ще се окаже, че това са материални явления и „тезата“ рухва.

Авторът резюмира позициите на „тезата“: „Красотата в природата е изразителна, т. е. чрез тези качества (б. м. тук признава красота в природата и нейните материални качества, макар и в противоречие с предубеждението си) за човека се разкрива обективния живот, битието, състоянието в природата (!) във взаимовръзка със съдържанието на човешкия живот“. Все пак „тезата“ надделява, въпреки неволните признания на красота и живот в природата, все пак! . . тя не е красива сама по себе си. . .

Нека продължим с думите на автора: „Възможността да се възприема в материалните свойства на явленията човешки смисъл (!) е резултат от исторически развилата се естетическа способност на човека. Научавайки се да вижда своята собствена същност в преобразувания от него свят, човек е започнал и в неусвоената от него природа да забелязва това, което напомня за неговия собствен живот, естетически (!) да осмисля нейните явления. В естественния живот на природата човек намира нещо близко нему по състояние, което той емоционално преживява. Поради това картините на природата в изкуството (!) винаги са проникнати от чувствата на човека“ (119).

Да оставим настрана този исторически анализ — достатъчно е да си спомним анимизма и първобитната религия, антропоморфизма на първобитния човек, а после и изкуството му, за да не се доверяваме на такова тълкуване на „човешкото“ в природата. . .

Тук е важно, че авторът, забравил че е започнал с красотата, игнорирайки я, веднага се позовава изрично на В. Ванслов и теорията му за „естетическите качества“, като човешко тълкуване на човешкия живот със състояния в природата. Но е издал и „тайната“ на „социологистите“. В изкуството художникът наистина прави аналогии или вижда в контраст състоянията в обществото и природата. Но това е художествения антропоморфизъм. В обективния си живот човек има пряко отношение към природната красота, радва ѝ се и без такива аналогии. Вторичен ефект от изкуството е, когато човек почне да гледа на пейзажа като на картина. Не от изкуството човек придава естетически качества на природата, а от тях се учи, за да ги синтезира в изкуството! „Художественото“ тълкуване на природата — ето истинския тезис на „социологистите“, подобна на Буров. В това е „тайната“ на всяка социологическа теза: отгоре надолу. . .

В резюме „тезата“ се свежда до това, че в природата има материални качества с елементи на красивото, — случайно изпус-

нато признание, — които обаче се оказва, че. . . не са естетически! Естетическото, под формата на прекрасно, се привнася от човека.

По какво тогава ще отличим „тезата“ от приведения след това цитат от Хегел — „Ние веднага изключваме от областта на нашата дисциплина (т. е. естетиката) прекрасното в природата“! И собствения коментар: „Защитниците на субективно-идеалистическото разбиране на прекрасното са се стремели да сведат прекрасното към духовния мир. По техните представи животът е груб и беден, прекрасното се привнася от съзнанието“.

Вярно е само това, че човекът в практиката се е научил да познава както другите, така и естетическите особености на предметите и явленията. С оръдията на труда и вещите, които е създавал, е развил и усвоил и творческите закони, законите на формата, симетрията, ритъма, хармонията... Но авторът не тръгва по този път на изследване, след като е споменал за такива елементи в природата, към изследване „законите на красотата“, — преди да говори за красиво и прекрасно! „Тезата“ му дава готов отговор.

И авторът става категоричен — природата си остава бедна с нейните „елементарни“ форми на красота, цветове, светлини, единство в разнообразието, т. е. хармония. . . Обаче тя не се и нуждае от повече.

Човекът може да се нуждае от аналогии с природата. Но това е обществено явление. Защо не се говори за „обществено прекрасно отношение“ към природата, — а за обективно прекрасно в природата, сякаш това отношение се обективира в нея?

Ето основанието за този въпрос: „Прекрасна е природата, таяща в себе си неограничени възможности за активна творческа деятелност на човека (глухата тайга, водопади, диви гори)“ (120). Но това буди и друг въпрос: защо човешките асоциации за прекрасно, по повод състояния в природата, не се будят от елементарните ѝ форми на красота? — Авторът отново се връща към утилитарната теза: прекрасни са, защото са полезни! Той не говори за красотата на тайгата, а. . . за ползата от нея, ако се усвои! Познатата теза отново изтиква въпроса за красотата встрани. Интересно дали напр. нашите Мусала и Вихрен са красиви, прекрасни по утилитарни цели, че може да се извлече нещо от тях, примерно камъни?

Авторът привежда и Плеханов: предметите, които първоначално са имали само потребителна стойност, после са станали украшения, потребителната стойност предшествува естетическата. Това е вярно, но то се отнася до оръдията на труда и първите човешки вещи, макар че не е така прост този процес. Но защо явлението се пренася върху природата? За да се оправдае „тезата“ — че първо подхождаме към природата утилитарно, а после естетически! И се получава така, че при човешките вещи, в самия труд са заложени „законите на красотата“, а в природата е наопъки: там няма първо естетически качества, които да станат повод за естетическо отношение, а има полза, утилитаризъм, който предизвиква естетическо отношение!

И в природата трябва да се открие заложената красота, която дава възможност да се обработва после по аналогични закони. Така че позоваването на Плеханов не помага на „тезата“.

Авторът все пак е направил малък опит да обясни красотата. И това е правилен път, макар и само заченат, макар и заради него да стане необходимо да пожертвува „тезата“, — произхождаща от неправилно тълкуване мислите на Маркс за човешката практика и преобразуването на природата.

„Красота и полза са кръстосващи се понятия. Между тях няма тъждество, но няма и антагонизъм“ (126). Оттук трябва да се почне, да се използува Плеханов и да се върви по-нататък. И тук е основната грешка на „тезата“ — неразграничаването на полезно и красиво. Пренебрегването на относителната им самостоятелност. Утилитаризмът опорочава „тезата“ по начало.

Спрях се на някои въпроси от книгата на др. Борев не за да я отрека изцяло като труд, който дава повод за размисъл, а за да се противопоставя на едно гледище, което според мене търпи възражение.

ИВАН КОВАЧЕВ

Отзиви, ретлики, коментарии...

ШЕГАТА НА ЦИФРИТЕ

Не, тук не става дума за хитроумно доказателство, според което две и две е равно на пет. Тук цифрите са си направили неприятна шега с професора от ВИТИЗ Стефан Каракостов. По-скоро, шегата неволно си е скроил самият той, като е решил да използува една случайно спомената цифра за основен доказателствен материал при оценка на художествените качества на постановката „Дървеница“ на Боян Дановски в Държавния сантиричен театър. Става дума за статията „Високо отличие за върховете в нашия театър“, печатана в брой 107 на в. „Труд“. В нея, изпълнен с откривателска страст, Каракостов пише: „Най-голямата слабост на постановката е волната преработка на Маяковски.“ Оказва се всъщност, че големият грях на Дановски се състоел в това, че е пренесъл действието, което се развива в комунистическото общество, не след 50 а след 100 години. Тази режисьорска „волност“ именно хвърля в ужас Каракостов: „Великият поет е очаквал, че след 50 години ще победи комунистическото общество, нещо, което се очертава в плановете на КПСС, т. е. към 1979 год. В постановката това е преместено след 100 години, т. е. ще стане в 2029 год.?! (курсив мой, И. Б.). И веднага след това пресмятане авторът задава многозначителния въпрос: „Не трябва ли да осъществим замисъла на поета-трибун, да освободим спектакъла от волностите и противоречията му, преди да мислим за високо, задължаващо отличие?“ Осъществяването на замисъла на Маяковски Каракостов вижда в точното изчисление на годината, в която ще бъде размразен героят на „Дървеница“.

В пиесата Присипкин бива размразен в института за човешки възкресявания след 50 години. Но от това съвсем не следва, че Маяковски е фиксирал точна календарна дата за победата на комунистическото общество.

Прилагането на подобна аритметична логика при трактовката на фееричната комедия на Маяковски, в която е даден най-голям простор на фантастиката и условността, може да доведе само до нелепости и абсурди от рода на този: ами ако Присипкин се съживи малко по-късно от годината, към която го прикрепва Каракостов, нима няма да свари пак комунистическото общество? И тогава в какво се заключават „волността“ и „противоречията“ в постановката на Боян Дановски?

Авторът на статията е забравил да подбере останалия „доказателствен“ материал, даден твърде щедро от самия Маяковски. Така например чрез един от героите на „Дървеница“ се съобщава, че след гражданските войни, създали федерация на страните, през 1965 година, точно на 7 ноември, бил гласуван закон, който обявил човешкия живот за неприкосновен. За Каракостов обаче това доказателство вече не се е видяло много удобно, защото някои хора могат да се сетят, че сега сме 1962 г., а федерацията на народите още не съществува и той скромно пропуска този „факт“.

Както е известно, неотдавна режисьорът Боян Дановски бе удостоен с Димитровска награда за постановката на „Дървеница“. Това не означава, разбира се, че представлението няма своите слабости. Но когато те се търсят не по методите на критиката, а на статистиката, тогава може да се случи и „безпристрастните“ цифри да се пошегуват. . .

И. Б.

ДА ПЕСТИМ ПЛОЩТА НА СПИСАНИЯТА!

Става дума за принципите, по които се подбира и печата белетристиката в нашите литературни списания „Септември“ и „Пламък“. Защото не една и две книжки от досегашните годишнини (особено на „Септември“) имат характер повече на литературен алманах, отколкото на живо литературно издание. „Заслугата“ за това обикновено се пада на някой нов роман или повест. Да се доуточним. Никой не възразява срещу поместването на „четиво“ в списанията: романи, повести, новели, разкази. Подобно изискване би било абсурдно. Но в това отношение трябва да има по-голям ред и принципност, отколкото е имало досега.

Преди всичко, когато една редакция помества в повече от една книжка по-крупна белетристична творба (роман, повест), това трябва да става в последователни книжки. Пресен е примерът с романа на Георги Марков „Мъже“, който започна да се печата в кн. 6/1961 г. на „Септември“, а продължението му се появи чак в кн. . . 11(!?), за да завърши успешно в кн. 12-та. Представяте ли си какво чувство са изпитали онези читатели и абонати на списанието, които са зачели романа някъде към средата на юни, а са го довършили някъде към края на календарната 1961 г. . . От досегашните годишнини на нашите литературни списания могат да се приведат немалко подобни нежелателни примери.

По едно неписано правило (в което няма нищо лошо и осъдително) произведения, веднъж печатани в списания, излизат след това и в книга. Лошо е друго. Могат да се изброят немалко случаи, когато произведения, отпечатани в списания, се появяват почти едновременно и в отделна книга. Като куриоз трябва да се спомене и фактът, че има случаи, когато някои работи излизат най-напред в книга, а след това в периодично издание!. . . Така например спомням си, че повестта „Контраразузнаване“ от Андрей Гуляшки се появи в отделна книга много преди да бъде завършено печатането ѝ във в. „Народна младеж“, където тя се появи за първи път в подлистници през пролетта на 1960 г. По принцип винаги между отпечатването на едно произведение в списание (вестник) и излизането му в книга трябва да се спазва известна „дистанция“, която не бива да бъде по-малка, да речем, от шест месеца. През това време писателят, вече дал публичност на своята литературна рожба, евентуално ще може да я поправи или преработи цялостно или частично и едва тогава отново да я предаде за печат в издателството. В спазването на известна разлика от време в отпечатването на една творба, периодично издание и след това в книга се крие и смисълът на поместването на един роман, повест, новела или разказ, първо в списание, а след това в отделен том.

В „Септември“, като най-голямото и най-представително българско литературно списание, могат да се печатат неограничени по жанр и размери белетристични творби. „Пламък“, издание с по-малка печатна площ, би трябвало да се ограничава с разкази и някои по-големи новели. Пресен е обаче случаят с повестта „Братя Миладинови“ от Димитър Талев, която тихо и безшумно се изниза на много и много страници в три поредни (2, 3 и 4) книжки на списанието. Храня най-дълбоко уважение към писателя, който написа чудната епопея из живота на българите от Македония. Но според мен редакцията на „Пламък“ би трябвало да се съобразява с площа на списанието. Разбира се, всичко това са идеални пожелания, но придържането към тях неизбежно ще се отрази благотворно върху цялостното равнище на нашите литературни списания.

Внасянето на ред в подбора и печатането на прозата, която всеки месец ни поднасят „Септември“ и „Пламък“, ще открие нови и неподозирани „вътрешни резерви“ и за другите им отдели и по-специално за критичната и публицистичната им част. Защото обликът на едно месечно литературно издание се определя не толкова от художествените творби, поместени в него, а от обществено-оценъчните по характер материали. В този смисъл само подкрепа заслужават напоследък опитите да се обогатят списанията с нови рубрики. Така от няколко книжки насам в „Септември“ редовно се поддържат новите рубрики „Култура и съвременност“, „Бележник на литератора“, „Театър—изкуство—музика—кино“. В списанието вече се помещават повече на брой и по-качествени рецензии и отзиви. От кн. 5 насам редакцията подхвана и интересен диалог върху проблеми на съвременната литература. И в „Пламък“ се забелязва съживяване на критичната част. От началото на тази година списанието редовно поддържа новата рубрика „Бележник на критика“. Нейната задача, ако се съди от досега появилите се материали, е да актуализира списанието, като го доближи още повече до читателя и до времето.

Да се поместват подходяща по жанр и размери белетристика в списанията значи да се уважава читателят, разумно да се пести ограниченият хартиен контингент и в крайна сметка да се подобряват самите списания.

ГР. МАРКОВ

ЗА ПО-ГОЛЯМА ОБЕКТИВНОСТ НА НАУЧНАТА ИНФОРМАЦИЯ

От четири години насам у нас се издава „Реферативен бюлетин на българската научна литература. Езикознание, литературознание, етнография". Бюлетинът излиза на два езика (руски и френски) и има за цел да представи с кратки анотации излезлите през изтеклата година научни трудове. Върху корицата му вместо издателство стоят имената на Българската академия на науките, Комитета по техническия прогрес и Центъра за научна и техническа информация и документация. В редакционната колегия освен отговорният секретар Ж. Досева, влизат: Б. Божиков (етнография), К. Генов (литературознание) и И. Гълъбов (езикознание). Както е отбелязано в бележка към читателя, в отделните броеве влизат реферати за избрани научни трудове, публикувани в НР България. Последният брой съдържа сведения за научните трудове (статии, изследвания и монографии), излезли през 1961 година.

Как е представено нашето литературознание в последния номер на бюлетина? Когато прочетем застъпените заглавия, у нас се поражда въпросът: по какъв принцип е извършен подборът? За съжаление, в уводната бележка липсват каквито и да било указания по това и ще трябва от самото съдържание на материалите да извлечем отговора на този немаловажен въпрос.

Като по правило, в бюлетина се застъпват редовно всички книжки, излезли в поредицата литературно-критически очерци на издателство „Български писател". Анотират се редовно и всички по-важни теоретически, исторически и критически статии, които се появяват в сп. „Литературна мисъл". По отношение на останалите книги и издания са проявени такива предпочитания от субективен характер, които не очертават никакъв принцип на подбор.

От излязлата книжовна продукция през миналата година са отразени в бюлетина книгите „Въпроси и книги на социалистическия реализъм" от Г. Д. Гошкин, „Изкуство и общество" от А. Натев, „Класика и съвременност" на Пантелей Зарев и „Съвременност и минало" на Петър Пондев. (Отбелязани са и излезлите самостоятелно очерци за Чудомир, П. Ю. Тодоров, Димчо Дебелянов, П. П. Славейков, Ст. Л. Костов, М. Марчевски, Д. Талев и Св. Минков). Пропуснати са книгите „Критика" на Георги Цанев, „Делото на Димитър и Константин Миладинови" на П. Динеков, „Съвременност и майсторство" на Ефрем Каранфилов, „Кризата в модерния западен роман" на Минко Николов, „Силата на поезията" на Емил Петров, „Драматургия и съвременност" на Любомир Тенев, „По върховете на руската литература" на Малчо Николов, „Българско стихознание" на Мирослав Янакиев, „Между спорното и безспорното" на Атанас Натев, „Книги , автори и време" на Николай Янков, „Яворов — личност, творчество, съдба" на Михаил Арнаудов, „Гьоте" на Константин Гълъбов, „Христо Смирненски — летопис за живота и творчеството му" на Надежда Измирлиева, „Естетически проблеми в творчеството на Йордан Йовков" на Стефан Василев, „Речник на българските псевдоними" на Иван Богданов и др.

Може би това не са научни трудове? Може би те нямат място в един подобен бюлетин? Подобно възражение не би могло да се приеме. Сборникът „Критика" на Георги Цанев включва избрани литературно-критически статии, писани в продължение на почти 40 години. С целия си втори дял той отговаря напълно на представените материали в частта „История на литературата" в бюлетина, а с останалите си статии отговаря на съдържанието на „Проблеми на съвременната литература". Сборникът „Класика и съвременност" представлява също избрани статии и студии на Пантелей Зарев и е включен в реферативния бюлетин. Включени са и книгите с критически статии на Гошкин и Петър Пондев. И това е правилно. Но непонятно е защо ще липсват книгите на Георги Цанев, Петър Динеков Ефрем Каранфилов и Емил Петров. Наистина, „Съвременност и майсторство" включва и някои есеистично разработени статии и строго погледнато е найдалеч от оня тип научна литература, към която изглежда са се ориентирали съставителите на бюлетина. Но сборникът на Ефрем Каранфилов съдържа и статии, като „Езиковият шаблон в литературата", „Погледът на писателя към действителността", „Някои страни на характерната подробност в прозата" и др., които в никой случай не отстъпват по научни качества на някои от представените статии и книги в бюлетина. Оригинално изследване за западната литература представлява и книгата „Кризата в модерния западен роман" на Минко Николов. Теоретико-естетически са статиите на Атанас Натев в „Между спорното и безспорното". А изследването на Любомир Тенев за съвременната драматургия има монографичен характер, независимо че му липсва солиден „научен апарат". Със солиден научен апарат е снабдена книгата на Мирослав Янакиев, но и тя не е намерила място в бю-

летина. А книгите на Михаил Арнаудов, Константин Гълъбов, Надежда Измирлиева и Малчо Николов поне със своята проблематика би трябвало да привлекат вниманието на съставителя. Несправедливо пренебрегнати са и останалите книги на литературоведи и критици.

Не са отбелязани и някои интересни сборници, излезли през 1961 г., като „Съветската литература в България". От сборника „Людмил Стоянов. Изследвания и статии за творчеството му" е представена само една статия — останалите не се споменават дори. А и двата сборника са издание на БАН и поместените в тях работи имат строго научен характер.

Прави впечатление, че извън „Литературна мисъл", малко списания са удостоени с внимание от съставителя на дела за литературознание в реферативния бюлетин за 1961 година. Една статия от „Ново време", четири от „Език и литература", една от „Известия на Висшата партийна школа „Станке Димитров" при ЦК на БКП, няколко от „Известия на Института за литература при БАН" и нещо от „Български език и литература" — ето цялата библиография, която се ползува и представя на чуждия читател. Непълно се представя съдържанието на Известията на литературния институт. От литературните списания „Септември" и „Пламък" пък не е посочена нито една статия — очевидно се смята, че там наука не се създава. Затова пък от методическото списание „Български език и литература" е извадена една единствена статия и то на съставителя на бюлетина др. Кръстьо Генов. Когато се запознаваме със съдържанието на анотациите, прави неприятно впечатление, че докато редица важни и съществени статии и книги се пропущат, проявите на др. Генов редовно се отразяват в бюлетина. Ние нямаме възможност тук да правим оценка на самите анотации в бюлетина — до каква степен те отговарят на действителното съдържание на работите, как ги представят и пр. Но и при бегло запознаване става ясно, че докато редица статии и книги се представят бледо и повърхностно, собствените работи на съставителя др. Кр. Генов се анотират винаги изчерпателно и задълбочено (виж особено анотациите на Л. Генов).

Не е необходимо да се привеждат данни от списанията, които не са удостоени с внимание, нито пък да се съпоставят представените и непредставени материали. Ясно е обаче, че трябва да се сложи някакъв ред в застъпването на книгите и статиите в бюлетина. Той отива в чужбина и от него се иска да покаже безпристрастно и обективно проявите на нашето литературознание през годината. В него няма място за никакви субективистични и лични предпочитания. Той не е и не може да бъде средство за реклама на едни и за замълчаване на други автори! Обективността и достоверността са първото и неотменно качество на научната информация. Без тях всяка библиография би била непълна, половинчата, незадоволителна. В бъдещите книжки на реферативния бюлетин следва да намерят мястото си всички несправедливо пренебрегнати автори, книги и статии. Допуснатите грешки не бива да се повтарят!

Л. Г.

☆

Хроника

ПОДГОТОВКА НА СЪБРАНИТЕ СЪЧИНЕНИЯ НА П. Р. СЛАВЕЙКОВ

Една от основните задачи на Института за литература при БАН е да събере и издаде съчиненията на българските писатели-класици. В изпълнение на тази задача е подготвен за печат том I от Събраните съчинения на Петко Р. Славейков.

В това издание за пръв път ще бъдат събрани произведенията на поета, публициста и общественика Петко Р. Славейков, който приживе не можа да види отпечатан дори един том от своите събрани стихотворения. То ще бъде и първото академично издание на Института за литература. За неговата подготовка е организиран колектив от трима редактори — чл.-кор. Георги Цанев, чл.-кор. Петър Динеков и старши научен сътрудник Стойко Божков и трима съставители — научни сътрудници от Института за литература, езикознание и история — Соня Баева, Цветана Македонска и Елена Диловска.

В продължение на няколко години вече се извършва подготвителна работа, свързана с проучването на възрожденския периодичен печат и богатия архив на поета. Произведенията на Петко Р. Славейков ще бъдат разпределени в отделни томове според техния жанр и по хронологически

ред. Том I и II — Стихотворения; Том III — Автобиографични материали, дневници и спомени; Том IV — Хумор и сатира; Том V и VI — Публицистика; Том VII — Писма; Том VIII — Пословици; Том IX — Народни песни; Том X — Преводни произведения. Изследователската работа по подготовката на изданието се ръководеше от два основни принципа: първо — да представи колкото е възможно по-пълно многообразното наследство на писателя и второ — да го представи в неговия точен, автентичен вид.

Всеки отделен том от поетическото наследство на Петко Р. Славейков ще се състои от два раздела. В първия раздел влизат всички завършени произведения на поета с по-значителна художествена стойност. Във втория — произведения, които не са предназначени за широко разпространение, по-слаби в художествено отношение или незавършени. За разпределението на материала в тези два раздела съставителите са били подпомогнати от ръкописите на поета, особено от две две тетрадки (тетр. 9, папка V и тетр. 2, папка IV) — първата от 1880 г., а втората от 1886 г., в които Славейков сам е подредил стихотворенията си за печат. Взети са освен това под внимание всички забележки и означения към многобройните преписи на стихотворенията в архива. По този начин е спазена до голяма степен авторовата воля при подреждането на материала.

Всестранното проучване на Славейковото ръкописно наследство дава възможност на съставителите не само да включат в изданието редица непубликувани стихотворения, но им позволява да обнародват голяма част от произведенията в техния последен вариант. Взети са предвид всички поправки, нанесени от ръката на П. Р. Славейков върху текста. Възстановен е автентичният текст на редица стихотворения.

При подготовката на двата първи тома от изданието се имат предвид направените текстологични проучвания, които засягат промените в преработките на Пенчо Славейков при подготовката на „Избрани произведения“ след смъртта на баща му. Включени са също откритите бунтовни песни на поета и редица стихотворения, писани след Освобождението. В двата тома влизат всички поетически произведения на Петко Славейков, които носят неговия подпис, инициал или някои известни негови псевдоними (Славейский, Петко Търновец, Теменужний и др.) При установяване авторството на неподписани Славейкови стихотворения съставителите са се основавали на архивните материали.

Изданието е снабдено с подробен библиографски, текстологичен и историко-литературен коментар. Текстът на стихотворенията е предаден на съвременен правопис, като са запазени неговите лексикални и морфологически особености.

Първото академично издание на Института за литература в най-добър случай ще отрази съвременното ниво на нашата литературна наука. Вероятно то не ще бъде съвсем пълно. След години ще има какво да се прибави към него. Не са проучени още архивите и периодичния печат в Цариград, Одрин, СССР, Чехия, Полша и Югославия, където могат да се открият писма, статии и материали от П. Р. Славейков.

Заслугата на изданието обаче ще се състои в това, че то за пръв път ще представи в такава пълнота големия обществен деец, публицист и поет.

С. БАЕВА

РЪКОПИСНИЯТ ОТДЕЛ ПРИ ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА

Ръкописният отдел при Института за литература е част от неговата научноизследователска база, към която спадат още библиотеката и библиографската сбирка. Неговата дейност е тясно свързана с научните задачи на института и е насочена към издирване и съхранение на ръкописите на българските писатели. Освен това както отговорниците за този отдел, така и научните сътрудници провеждат анкети, допитвания, събират биографични материали за българските писатели, които се съхраняват също в ръкописния отдел. Към него е създадена и доста богата сбирка от снимки и различни фотоматериали, оригинални портрети и репродукции на наши и чужди писатели, на родните им места, на сесии и честувания, свързани с българската и славянските литератури и др. От 1953 година към Института за литература се присъединиха и музей „Иван Вазов“ и институт „Христо Смирненски“, една от основните задачи на които е да събират и съхраняват литературното наследство и всички материали, които осветляват живота и творчеството на Иван Вазов и Христо Смирненски. Тези задачи вече до голяма степен са извършени.

По-съществените материали, които се съхраняват в Ръкописния отдел на Института засягат следните фондове: фонд Никола Й. Вапцаров — тук са грижливо издирени и съхранени спомени за Вапцаров от негови другари и съвременници, писма от него и до него, тетрадки с ръкописи. От тях спомените и писмата са издадени, а ръкописите се подготвят за печат. Във фонд Людмил Стоя-

нов са подредени писма от писателя и до него, повечето от които неиздадени, статии, спомени, както и ръкописи на негови произведения. В ръкописната сбирка има материали и документи и от Елин Пелин — ръкописи на произведенията му „Ветрената мелница“, „Копнеж на земята“, „Прощавайте кукли“, „Българска майка“ и др., множество скици и карикатури на писателя от изтъкнати наши художници, оригинални снимки, спомени от негови съвременници, статии на писателя по различни въпроси и др. Голяма част от тези материали са издадени вече. Архивът на Георги Бакалов съдържа 67 писма от писателя до негови приятели, неиздадени досега, както и някои негови статии. Във фонд Стоян Михайловски са запазени ръкописите на „Мирза фахим“, „Към сръбските мегаломани“, „Възмущението на дервишина“, „Пред одъра на един смъртно ранен младеж“, „Аполог“ и др. Освен тях тук са подредени и спомени за Ст. Михайловски от Никола Филипов и Хр. Пунев, както и някои писма на писателя. Ръкописният отдел на института притежава и ръкописи на разказите на Георги П. Стаматов — „Непозната“, „Вечният дедектив“, „Реквием“, „Звезда“ „Карамфилите“, „Оля“, някои негови писма до приятели, както и впечатления и спомени за живота и творчеството на Стаматов от Вера Балабанова. Материалите са неиздавани досега. Преди няколко месеца Институтът за литература откупи богатия архив на нашия писател Антон Страшимиров. Той съдържа ценни ръкописи на произведенията му „Хоро“ и „Роби“, писма до негови близки, статии по езикови и обществени въпроси, множество снимки от различни периоди на неговия живот, коректури на някои негови произведения. По-голямата част от тези материали са издадени. От Никола В. Ракитин институтът притежава ръкописи на „Лято в Своге“, „В тишината на далечния град“, „Жерави“, а също и писма на писателя до Христо Цанков — Дерижан. Фонд Стефан Йончев съдържа множество рецензии на писателя, статии, писани по различни въпроси, писма от него до Екатерина Златоустова, ръкописи на някои произведения. Материалите от този фонд са неиздадени досега. От литературното наследство на Пенчо Славейков се съхраняват в ръкописния отдел множество негови ръкописи. Тук са писмата му до Иван Славейков, както и множество интересни спомени за жизнения път и творчески лирения на големия български поет. Спомени за Пенчо Славейков са написали артистите Иван Попов, Кр. Сарафов, М. Хлебарова, В. Игнатиева, Олга Гюзелева, а също и Никола Чехларов, Ал. Божинов, Божан Ангелов, проф. Христо Тодоров, д-р Никола Михов, Михаил Кръстев, Райна Стоян Михайловска, Райна Петко Тодорова, проф. Йосиф Фаденхехт, Светослава Д. Славейкова, Петър Протич, Борис Зографов, Ал. Балабанов, Дора Габе и др. Спомени за Пенчо Славейков с увлекателни подробности от живота му са написали и множество негови роднини. В архива на Хр. Ясенов, Ст. Попвасилев, Кирил Христов, Борис Шивачев, Ник. Козлев и др. са съхранени писма, статии, бележки, рецензии, снимки и ръкописи, свързани с живота и литературната дейност на тези писатели. Освен това, в ръкописния отдел на Института се съхраняват и отделни, единични ръкописи от писателите Елисавета Багряна, Георги Караславов, Алеко Константинов, Николай Лилиев, Мария Грубешлиева, Бленика, Дора Габе, Цветан Минков, Николай Райнов, Йордан Йовков, Младен Исаев, Мара Белчева, Павел Вежинов, Орлин Василев и др.

Като се има предвид от какво значение е за изследователя да разполага не само с печатния текст на произведенията на българските писатели, но и с техните ръкописи, сътрудниците в института ще положат и занапред грижи за издирването и събирането на цялото ръкописно наследство, което много често поради небрежност, недооценка на значението му и от криворазбрана скромност на отделни представители на нашата литература бива унищожавано.

ЕЛИ ВЕЛИНОВА

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