6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1963

ГОДИНА СЕДМА

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Уважаеми читатели,

„Литературна мисъл“ се наложи като авторитетно списание по въпросите на естетиката, литературната теория, литературната история и литературна критика. Списанието получи признание не само у нас, а и в чужбина.

През **идващата** година редакцията ще положи усилия да запази високото равнище на списанието и да бъдат осветлени на страниците на списанието редица **нови въпроси** на литературната история, на литературната теория, естетиката и на литературната критика. Ще бъдат разгледани проблеми на литературното ни развитие през отделни периоди, както и художествени особености в творчеството на видни представители на литературата ни — **Каравелов, Ботев, Вазов, Славейков, Яворов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Смирненски, Вапцаров и други...**

В списанието ще бъдат поместени **портрети** на изтъкнати **съвременни писатели,** както и критични преценки за характера на особеностите на по-значителните художествени творби.

„Литературна мисъл“ ще продължава да помества изследователски работи върху теоретичните проблеми на стила и художествения метод, на литературните течения и жанрове, на стихознанието, на езика на художественото творчество...

Грижа на редакционната колегия ще бъде да запознава нашите читатели с проблемите, които се дискутират в социалистическите страни и на Запад.

„Литературна мисъл“ ще продължава да воюва за научно осветляване процесите на развитието на съвременното изкуство както у нас, така и в чужбина. Списанието ще бъде полезно на всеки, който се интересува от въпросите на художествената литература, на гимназиални учители, студенти и учащи се. То ще продължава да бъде ценен съветник на нашите съвременни писатели в тяхната творческа раобта.

Годишен абонамент — 2,60 лв.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА • ИЗДАВА ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1963

ПОДИНА СЕДМА

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

СЪДЪРЖАНИЕ

65 години от рождението на Христо Смирненски

Павел Матев — Знаменосец на нашата социалистическа литература 3

Стойко Божков — Утвърждаващата сила на поетическите образи в лириката на Смирненски 15

Христо Дудевски — Христо Смирненски и Пролеткулта 28

*

Дмитрий Ф. Марков (Москва) — Въпроси на новаторството в съвременната българска поезия 34

Димитър Аврамов — Произход и същност на теорията „изкуство за изкуството“ 55

Ефрем Каранфилов — Куприн и Толстой в разказа „Анатема“ 88

90 години от рождението на Георги Бакалов

Иван Цветков — Георги Бакалов и Максим Горки 100

Из литературния живот в чужбина

Владимир Свинтила — „Автоматът“ — новата книга разкази на Алберто Моравия 109

Гаро Ованес — Творчеството на Уилям Сароян 112

Преглед

Чавдар Добрев — Един портрет на Брехт 117

Ангел Тодоров — Книга за нашата литературна дружба 123

Лилия Кирова — Труд за Николай Лилиев 125

* * * — Съдържание на VII годишнина на сп. „Литературна мисъл“ — 1963 129

БИБЛИОТЕКА

СОДЕРЖАНИЕ

65 лет со дня рождения Христо Смирненского

Павел Матев — Знаменосец нашей социалистической литературы 3
Стойко Божков — Утверждающая сила поэтических образов в лирике Смирненского 15
Христо Дудевски — Христо Смирненски и Пролеткульт 28

*

Дмитрий Ф. Марков (Москва) — Проблемы новаторства в современной болгарской поэзии 34
Димитър Аврамов — Происхождение и сущность теории „искусства для искусства“ 55
Ефрем Каранфилов — Куприн и Толстой в рассказе „Анафема“ 88

90 лет со дня рождения Георгия Бакалова

Иван Цветков — Георги Бакалов и Максим Горький 100

Литературная жизнь за рубежом

Владимир Свинтила — „Автомат“ — новая книга рассказов Альберто Моравиа 109
Гаро Ованес — Творчество Виляма Сарояна 112

Рецензии и рефераты

Чавдар Добрев — Портрет Брехта 117
Ангел Тодоров — Книга о нашей литературной дружбе 123
Лилия Кирова — Исследование о Николае Лилиеве 125
* * * — Содержание седьмой годовщины журнала „Литературна мисъл“ — 1963 г. 129

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

Секретар на редакцията — Христо Йорданов

ЗНАМЕНОСЕЦ НА НАШАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА

Павел Матев

В края на тазгодишния септември нашата жива памет ни повика на среща с едно свидно чедо на България, с един млад и скромен, близък и достоен боец от първата редица на Българската комунистическа партия, със знаменосеца на нашата революционна социалистическо-реалистическа литература, който още държи, така както му се пэлага, пряпореца на нейните художествени победи.

Христо Смирненски! Шест и половина десетилетия от неговото раждане и четири десетилетия от кончината му вече изминаха, а времето, заключено в тях, няма власт да посегне, за да разруши или да посипе със забрава паметника на неговото художествено творчество. Разбира се, това никого не удивлява и не би удивило — подвластно на неотменимите удари на дните и нощите е само онова, което ние наричаме тленно и временно. Може да се разруши мраморът на природата, но нищо не може да унищожи мраморът на душата и сърцето. Могат да рухнат всякакви, дори и най-грамадните, веществени монументи и колонади — нищо не може да събори неръкотворните паметници. А художественото дело на Христо Смирненски е именно такъв неръкотворен паметник. Защото Смирненски създаде литература, кръвно свързана със съдбата на нашата партия и нашия народ, наситена с огромно обществено съдържание, с блясъка и мощта на комунистическия идеал и в същото време въплъщава по най-художествен начин най-важните проблеми, отразяваща най-разнообразни и широки страни на действителността. Нему се падна задачата да тури началото на нов етап в българската литература и той бляскаво я изпълни. Не бива да се забравя, че тази задача не беше лека, че нейните мащаби се определяха от епохата и нейното решение имаше и има исторически последици. Тъкмо в това е същината на неговото новаторско поетично дело. В летописа на българската художествена литература Смирненски бе оня каменар с поизбеляла блуза, тъмносив каскет и дързък поглед, който уверено можеше да каже:

. . . Път ще се прокара, друже, тука,
нов път в тези канари!

Такива живи свидетели, каквито сме ние, виждат сега колко нужен, важен и несвърващ е този път. Години вече вървим по него и в бъдните столетия ще вървим, защото това е верният и спасителен път за литературата и изкуството на социализма и комунизма.

*

Той се ражда в смутно и тревожно време. Над родния му Кукуш преминават вихри на историческа превратност, детските песни чезнат във воя на снарядите. Въпреки сладкишите на бащата, които момчето продава по улиците, животът на семейството е наситен с тръпчива горчивина. Вестите от родината спират на несправедливата граница и няма нищо по-естествено от въпросите, които си задават хората отвъд: защо?, кога?, каква е вината ни? След това се занизва скръбният керван на преселниците, печален израз и гибелно следствие на една противонародна дворцова политика. Зад него са съсипните на родното място, мълчанието на убитите и плачът на ранените и осиротелите, крушението на довчерашните надежди, болката по събореното гнездо. Може би, години по-късно, всичко това смътно се е мяркало във виденията на поета, може би, му е диктувало:

Аз не зная защо съм на тоз свят роден,
не попитах защо ще умра. . .

А каква бъднина имаше пред този преселнишки керван? Чакаше ги една родина, непрекъснато изправяна пред прага на нови бедствия, една страна, която утре ще бъде окупирана, гладна и изтерзана, предстоеше им едно скиталчество от град на град и от къща на къща, чиято горест познават само бежанците.

Зад сивия облак на утрешний ден
неведом бе нашият път;
умът не прозираше — тръне ли там
или теменуги трептят.

След това идва трудното препитание в Ючбунар, ученичеството, увлеченията, непобедимия младежки смях, безобиден и хвърковат като самата младост, постепенното съзряване във военното училище, суровите уроци на Владая, комсомолските и партийни клубове, огнените песни, съзнанието за жребия на бореца и певеца.

И настръхнах от мрака на тази земя;
закопнях, запламтях и зова:
— Ах, блеснете, пожари сред ледна тъма!
Загърмете, железни слова!

Нека пламне земята за пир непознат,
нека гръм да трещи, да руши!
Барикаден пожар върху робския свят!
Ураган, ураган от души!. . .

И тогава — залюбен в тълпите, пленен
от лъчите на нова зора —
без да питам защо съм на тоз свят роден,
аз ще знам за какво да умра.

За израстването и възпитанието на поета не бяха достатъчни само българските условия. С проницание, с каквото са дарени само великите, той усети, съзна, разбра и се посвети на безсмъртното дело на Великата октомврийска социалистическа революция. Подобно на Ботева и той си има своя „Политическа зима“, която буквално поразява с твърдата революционност на мисълта, с патоса на убеждението, с клетвената решителност и вяра. Ето какво пише в нея:

Върху смъртния одър на престъпленията си, покрита през глава с одрипялата многоцветна завивка на национализма и демокрацията, старата буржоазна блудница зъзне и тръпне под мразовития лъх на своята политическа зима. От изток до запад, от полюс до полюс земята е скована от остър финансов и икономически студ и върху ледовете от замръзнала човешка кръв скъпотията и гладът развихрят своя смъртоносен валс. С хиляди камшици на безработицата те гонят пред себе си бездомните и гладни тълпи и шибат, безмилостно шибат посинелите кървави меса. А над локвите кръв, над топлите още късове човешко месо се втурват безчислените гарвански ята на спекулацията и вечно жадното за кръв златно чудовище протяга пипалата си. . .

. . . Над Париж и Лондон виснат тежки оловни облаци, над Рим ехти снежна виелица, из безкрайните лесове на Индия и край бреговете на Нил бродят страшни урагани. . . Одрипелите рицари на демократична Германия бледнеят и тракат зъби при вида на всеминутно надигащата се мрачна сянка на глада. И хвърлят те срещу нея снежни топки. . . Затова пък срещу гладните тълпи поглеждат черните очи на картечниците, пушките и танковете.

Австрия, Полша, България и много други млади полудевственици прибират и свиват посинелите си крака под маркизетните рокли на своята тъничка валюта. . .

— — — — — —

Зима! Страшна политическа зима, която сковава всички жили на земята, всички жизнени сокове и в снежните виелици на която бродят ята от гарвани и глутници вълци. Зима, която ще накара човечеството по-скоро да поиска огненото слънце на новата пролет.

И това го пише 22-годишният Смирненски. Впрочем по това време той пее вече своите неумиращи песни. Обществените катаклизми ускоряват неговата гражданска зрялост. Могъщата буря на живота с огненото свое дихание непрестанно разгаря у него огъня на велико поетично вдъхновение. Наистина за малко повече от две десетилетия, откакто си се родил, да преживееш толкова много, да отречеш толкова много, да сътвориш и утвърдиш толкова много, безпримерно убеден в мощта и неизбежността на комунизма — това вече означава безсмъртие!

Много книги, статии, спомени са написани, пишат се и ще се пишат за Христо Смирненски. И винаги те са утвърждавали и ще утвърждават, че в негово лице ние, българите, имаме един поетичен феномен, една искрометна дарба, че в историята на нашето словесно изкуство Христо Смирненски, като никой друг, може да бъде наречен най-мъдрия юноша на българската поезия.

*

Христо Смирненски е като революцията. Тази аналогия не е нова, но не е и случайна. В неговото художествено творчество напира титанично движение, гърми могъщ патос, чува се тряск от разместени пластове, марш за настъпление, сурова прощална песен пред неумиращи жертви, свети огън от сражения, знамена и петолъчни звезди, зори зора — на бъдещето, на човешките души, на осъществената мечта. Смирненски и революцията! И до днес той си остава неин вдъхновен трубадур — ненадминат и неповторим. Само по себе си, по значение, по същност, по отражение и по последици — неговото дело представлява своего рода художествена революция. Христо Смирненски е едно голямо, оформено начало, един нов етап, когато е открит път за наистина нови търсения и открития, начало на комунистическо-революционното творчество, на новия метод на социалистическия реализъм с неговия велик закон правдиво и в развитие да се отразява действителността и да се изгради историческият по мащаби и действеност образ на твореца на бъде-

щето. Това начало не би дошло и не би могло да дойде без пролетарските песни на Кирков и Полянов. То има своите непоклатими корени във високите революционни и демократични традиции на Ботева и Вазова, в художествените завоевания на Яворов и Дебелянов. Чрез тяхното перо българското художествено слово бе изразило големи идеи, епохални народни движения и вълнения, съкровени пориви на души и сърца. То беше вече изтòчен кинжал или меч в ръцете на борците, лира за мечтателите, длето за скулпторите, венец за падналите. То винаги беше близо до онези, за които разказваше или пееше, техен правдив вик и лелеяна мечта, тяхно право и достояние, техен вдъхновен подем и трагично падение — ето какво реалистично наследство получава поетът на огнените гриви. То обаче не го ограничава, традицията не го затваря и обезкриля. Напротив, тя го въоръжава, става при новите социални условия стартова площадка, да се изразим на съвременен език, за неговия поетичен полет, гориво за който е онази чудна сплав от комунистическа идейност и необичайно дарование. Тъкмо с това Смирненски става начало, защото *извежда поезията на нова, висша, партийна орбита*, която и днес си остава най-висока за българската революционна поезия. И днес ние се мъчим да я достигнем. В сетнешното си развитие нашата литература познава велики и големи победи, но, струва ми се, нито една от тях не притежава светкавичния блясък на такъв талант, какъвто имаше Христо Смирненски. Той е като червен, широк и неотменим изгрев на деня на нашата пролетарско-революционна поезия. Този ден тепърва ще се уголемява, ще се синеят небесата му, пълни с поетични лъчи, но кой ще забрави изгрева му, възхождащото слънце на червения хоризонт? Смирненски е творческа индивидуалност, която се отличава с висша самостоятелност и неповторимост. Около всяко първостепенно явление се развъждат какви ли не теории. Има ги и около Смирненски. Една от тях мълви, че значението на пролетарския поет, макар и голямо, не е изключително, понеже той се ползувал от поетичния речник на символистите. Нека оставим настрана механичната основа на тази теория, опираща се на броя на думите, които уж били заети от упадъчната школа. Преди всичко това са думи на нашия древен неумиращ език и са достояние всенародно, а не на някаква си школа. При това съобразно с новото съдържание и задачи на поезията, те — в куплетите на Смирненски — изпълняват нова функция, наситени са с естетическа сила, каквато символистите не са и подозирали, че съдържат. Наред с тях ние откриваме десетки ботевски и вазовски думи — може би и това е свидетелство за поетична несамостоятелност? А що се отнася до богатството от символи, толкова щедро разпилени в песните на поета — то това богатство съвсем не е открито в рудите на бедните символисти, а е поетично средство, чието изобилие е в пряка зависимост от възможностите на таланта, от инвенцията на твореца. Голямата поезия на пролетарския бард пламти все така жива и неопровержима. Тя е заредена с толкова политичност и актуалност, че е приложима за всеки исторически момент. Христо Смирненски беше абсолютно нужен на съпротивата срещу фашизма — и участвуваше в нея. Нужен беше на нейната кулминация — победния 9 септември — и той присъствуваше там. Нужен беше и е нужен във великото мирно настъпление — и неговата исполинска поетична десница градеше и гради заедно с нас. Нужен е като постоянен ускорител на революционния дух на нашата идеология понастоящем — и той най-достойно изпълнява тази

почетна и делова роля. Ето защо неговото присъствие в партийните редици на поетите днес, когато комунистите зоват на настъпление срещу напиращата буржоазна култура, се чувствува от всички така непосредствено и дълбоко. Преди петнадесет години Георги Димитров писа: „Смело може да се каже, че по своя талант и по характера на своето борческо литературно творчество Смирненски е нашият български Маяковски.“ Последните години не само не опровергаха, а напротив — утвърдиха тази оценка. Чрез цялото си творчество Смирненски наистина казва като своя велик събрат: „Партията е безсмъртието на нашето дело, единственото, което няма да ни измени.“ Бойната тръба на песните му и сега мобилизира, гласът му се преплита с гласа на Маяковски и е отправен към онези, които още не са осъзнали опасността от враже нахлуване:

. . . Отстранете се —
вие пречите
на мобилизацията и маневрите!

Кое е впрочем онова, което прави от Христо Смирненски революционер в българската литература, поет-новатор, начало на могъщо, неумиращо литературно движение. Това са, разбира се, неговите вулканични песни, тяхното идейно съдържание и художествена завършеност. Те представляват осъществена партийна естетика. Смирненски не е теоретик, но той блестящо защитава социалистическите литературни принципи, осъществявайки ги по художествен път. Той не е наблюдател: той е член на партията на комунистите и е постоянно в кипежа на събитията и страстите, талантливото му сърце бие постоянно с пулса на действителността, проницателните му очи виждат новите герои, партийното му съзнание го води до нови тълкувания. Прочетете „Децата на града“ и пред вас е един дълбок социален разрез на тогавашната епоха, изключително верен в политическите акценти и неотразим като художество. Тук е старият музикант, който

все там до моста приведен седи,
тегли полекичка лъка,
а над главата му ревностно бди
черната старческа мъка. . .

Под електрическите глобуси на шумния и разблуден град, с незаслужена обида по изнурените лица стоят братчетата на оня парижки гаврош:

Съдбата рано ги излъгала,
живота, сграбчил ги отвред,
и ето ти: стоят на ъгъла
с прихлупен до очи каскет. . .

Под покрова на неумолимата мащеха — нощта, скита, залюляна от люлката на мизерията, уличната жена, отдавна останала без душа, а из сянката на Витоша излиза най-нежната и най-нещастната цветарка на нашата поетическа градина.

В малката уличка на квартала прегърбени мъже

Мълком понесли са дървен ковчег,
а след ковчега, с очи насълзени,
суха женица пристъпя и стене. . .

А там, в мрачната избичка, младата тютюноработничка изживява сетните си мигове. Жълтата гостенка — туберкулозата я дебне и гнети.

А млада, толкоз млада тя е още.
Обича в тоз живот и тя
и нежността сребриста в лунни нощи,
и огнения химн на любовта. . .

Души я някакъв гигант стоманен
до черна каменна стена. . .
Навън, ти призрак мрачен и неканен!
Навън!. . . о, въздух, въздух! Светлина!

Кй вика? Девойката ли, или това е гласът на поета, долетял по жицата на едно удивително и печално-горестно предчувствие?

Братя мои, бедни мои братя —
пленници на орис вечна, зла —
ледно тегне и души мъглата —
на живота сивата мъгла. . .

Смирненски определя точно причинителя на тази зла орис — гузния и пиян стар вълк — олицетворение на стария свят, чиято банкерска душа звучи „с единствената своя струна от злато“.

Но до черната мъка поетът вижда и светлата вяра. Тя гори в душата на работника, запалена от неговия гняв.

Пристъпя той с походка дръзка
и пред потъналия в мрак човешки род,
рубинени огньове пръска.

Тя е в каменарчето, решило да прокарва нови пътища, тя е в ковача с изопнати стари плещи, изваян сякаш от бронз, в чудния юноша, жадуващ барикаден пожар. Тя е в оня роден в урагани и целунат от мълния роб:

Посрещнат там — злобно, тук — с привети ласкави
върви той и в погледа му е разлян
и нежния трепет на цъфнали праскови
и смъртния гръм на разбунен вулкан.

На челото на Христо Смирненски ухае венецът на литературен откривател. За първи път организираната комунистическа сила намери своя певец и триумфатор. Историята на нашата поезия е богата с призиви, но може би само два от тях са отеквали толкова дълго под литературните небосклони — този на Христо Ботев „Ще викнем ние: хляб или свинец!“ и втория — на Христо Смирненски: „Да бъде ден!“ Той провъзгласява: „И ние сме деца на майката земя!“ Той пророкува, верен на социалната поръчка на епохата:

Не съмнение блика над знойни копнежи!
Тъй е нужно — ще бъде така!
С петолъчни звезди днес велик път бележи
исполинска железна ръка.

Той мечтае:

Аз ще дочакам празника на мойте братя
и размаха на техните крила. . .

Утрешният ден за него е една неотменима реалност, един свят празник и нека днес земята ни ражда с оковани крила, все едно: иде

тоя час на размах, на разбити окови,
тоя час, озарен с чудеса.

Несломим оптимизъм пълни гърдите на пролетария. И не случайно — в знамената на неговата младост бди натрупаната от теглата мъдрост. Той е в редиците на онези, които вървят под лъчите на Първи май.

Под привета на братята орли,
под химните на буря огнелика.

Или хвърлят всичко в грамадната пещ на борбата, за да блеснат огнеструйни реки и червени вълни

понесени в пристъпи буйни
ще бликнат по всички страни,
когато сред блясъци нови
земята ще ври, ще гори
в огньове, огньове, огньове
и дъжд от искри!

Още на времето си Христо Смирненски бива наречен „поет на възходящия пролетариат“, „буревестник на пролетарското освобождение“. Един източник на вдъхновение има той — идеите на комунизма, една цел свети пред очите му — свободата, един образ е централен в творчеството му — образа на бореца-революционер. Той го намира в родната майка-земя, но като поет-комунист и интернационалист прекрасно разбира, че фронтът на класовия двубой е много по-широк. Територията на една страна се оказва малка — необходима му е планетата. По нея крачат зидарите на новия свят — хората от историята и от съвремието. Тогава до Ботева, чийто пламък „чертае, нашепва речта на Паисий, зова на Спартак“ се нарежда берлинският работник Йохан, водачът на германските спартакисти Карл Либкнехт, легендарната Роза Люксембург, беловласият комунар Делеклюз. Да, това са омразни на буржоазията имена, тя ги хули като разбойници и вагабонти, окалва ги като предатели. Смирненски ги обърса от калта и те засияха като най-светли и доблестни чада. Не познавам и едва ли има друг поет, който да е обезсмъртил по толкова блестящ начин германската революция. Когато патосът закипява и земната образност се окаже недостатъчна, Смирненски посяга към вселената. Космически грандиозни стават неговите образи — слизат звездите, угасва слънцето, затрептява северното сияние. Редом с историята застава и митологията. До редиците на живите борци се нареждат техните най-далечни предтечи. . .

Всички поети са мечтатели. И комай няма сред тях нито един, който да не желае страстно, не, който да не сънува, че неговите куплети са заустени от хората, че народът пее песните му, че на паметниците на героите са изсечени негови стихове. Но такава слава не всекиму е предопределена. Тук ние, българите, имаме няколко върха и един от най-сияйните е Христо Смирненски. Колчем в съзнанието ни изплува образът на бореца, който загива, ние спомняме двата реда от Йохан:

Безумци! Всяка капка кръв пред вас
ще бликне нови хиляди борци!

Всякога, когато най-точно и най-вдъхновено поискаме да изразим завета на героя, чийто подвиг ще векува на тази земя, наред с Ботевото „този, който падне в бой за свобода — той не умира“, иде шестостишието на Смирненски:

„И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,

а пламъкът на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката-земя!“

И сега, четиридесет години след смъртта на поета, тези думи са изковани на зеления му гроб — един скръбен, но върховен знак на неговото безсмъртие. Защото този светъл юноша е носил в гърдите си една вечна звезда и навярно неговите бойки и тъжни почитатели, изпращайки го за последен път, не са могли да се освободят от поетичната и революционна магия на написаното от неговата ръка:

. . . и виждаш: цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.

Най-многоцветния и разкошен фойерверк на своя талант Христо Смирненски посвещава на Великата октомврийска революция. Никой поет в българската литература не отдава толкова голяма и заслужена дан на Съветска Русия, никой не се покланя така предано и всеотдайно пред каменното чело на Москва, пред нейния венец от нарциси и тръни. Най-скритите трепети и най-свидните помисли на младата си гореща душа Смирненски обрича на съветската страна. Той благославя святата десница на руските братя, първа запалила светлина в мрака. С най-дълбока благодарност изповядва:

И стихват днес бури метежни
и милват те първи лъчи —
земя на душите безбрежни,
на гордите сини очи!

Революцията — ето неговата стихия! Той вижда и претворява вълните на грандиозното ѝ настъпление, той целият е неспирно движение, решителен замах, не тръгва напред, а се втурва. Той е един мурголик червен сигналист, изпънат от устреми и пориви, застанал на хребета на епохата, зовящ за атака. Вятърът разрошва косите, в погледа му се кръстосват първите слънчеви отблясъци, писукат наоколо и ровят пръстта куршумите на неприятеля. Сигналистът стои несмутим и решителен. Над полесражението се носят незамлъкващите звуци на сигнала. Ако попитате този поет, този тръбач с какво живее, той би ви отвърнал: с битките! Много от големите борчески поети оставят на хората и свои тихи песни, съгрени от човешки мечтания, от безбурна тъга, от размисли, споходили ги в минутите на отдиха. Смирненски няма свои лични, тихи песни. Той няма и време за тях, защото винаги настъпва, бори се за празника на своите братя, зове, вдъхновява. Неговата поезия е немлъкващ апотеоз на комунистическото настъпление. Тя се възправя срещу пълчищата на настръхналия срещу съветската власт капитал и заклиня:

Безумец е кой хвърля шепа
пръст — с пръст слънцето да затъмни,
и кой надежда храни слепа
да спре стихията свирепа
на океанските вълни.

Тя живее, олицетворена в Северния Спартак, убедена, че ще победи, защото мечът ѝ е мълнии свирепи, защото слънцето е неин щит. Поетическата сила на „Червените ескадрони“ е още недостигната и твърде мъчно може да се достигне. Може би защото рядко се раждат такива изумителни поети, които още в младостта могат да демонстрират такава

художествена вещина, такъв раздвижен, бляскав като живи въглени език, такава полифоничност на интонацията, такъв насечен като звън на стремена или като удари на препускащи копита ритъм:

Кон изправя се, изцвили и отронил сетни сили
грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
В миг уплашен спира коня, но наново той догоня
устрема на ескадрона, в общий прилив устремен. . .

Но ако динамиката е характерна за поетовата дарба — тя не може да я изчерпи. Защото бидейки незаменим баталист, Смирненски в същото време е и внушителен монументалист. Извикайте в представите си Делеклюз и вие ще видите едно мраморно изваяние:

Среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи,
той изпраща челото си гневно,
той се взира напред и настръхнал мълчи,
като някоя статуя древна.

Ами събирателният монумент на Съветския съюз:

Гореше над теб небосклона,
проблясваха мълнии зли
и удряха в светлата броня
вихрушка от вражи стрели.

Както се казва, само този куплет да беше написал, Смирненски пак би изпреварил годините, които доказаха на цял свят, чрез жертвите на много изпитания, несъкрушимата сила на съветския строй. Но той ги изпревари още повече и в нещо друго, звучащо невероятно съвременно, ултрасъвременно, защото е едно осъществено предсказание, един поетичен лъч на осмисляне на нашето днешно време. Говорейки за комунистите, поетът ги рисува като земни хора, които се каляват в пламъка на своите грешки и в мъдростта на свойта първа власт, а прозирайки напред в бъдната им история пророкува:

. . . пред подвига им вековете ще се спират,
ще спускат незрими крила,
и в възторг милиарди очи ще се взират
в звездите на странни дела.

„Звездите на тези странни дела“ днес наистина светят пред очите на изуменото човечество и хората, чиито сърца са пълни с ленинската правда, пробиват небесната твърд и откриват космическите селения. . .

В една страница на своята проза, Христо Смирненски пише:

„Има песни, чрез които диша бурята. Има песни, в които гърми ритъма на Новото, в които гори вярата във Великото. . .

Като грамадна вълна от сила, пламък, музика и красота идат тези думи. . . Пеят изтерзаните, пеят окованите, пеят железните милиони на труда. . .

По сивите стени на стария свят не остава нищо велико, нищо свято, нищо, което да плени сърцата, да освежи душите. . .

Но като тътен на лятна буря, но като потоци от огнена лава, стремителни като ураган, светкавични и страхотни идат думите на новия свят...“

„Ти, среброкоси старче, ти, поругана сестро, ти, изстрадали бледолики другарю, ти, малко мое братче, като гледаш с големи, насълзени, ясносини очи — вий, всички вий, чуйте: буря иде! Огненият дъх на милиони изстрадали

гърди, тежките стъпки на червените легиони, лесове от вдигнати в закана ръце — носят буря! Неотразима, непоколебима, мълнелика буря иде!“.

Може би никоя друга характеристика не би изразила толкова проникновено и вярно същността на неговото поетично творчество от тази, която той сам прави. В неговите песни наистина диша бурята, гърми ритъмът на новото, гори вярата във великото. Затова са нужни на партийното дело и навеки ще бъдат нужни. Затова и Българската комунистическа партия неизменно ги е смятала за част от своята социалистическа дейност, затова ги е ползувала като великолепно партийно оръжие. Колко пъти за тези четири десетилетия се превъоръжават армиите, за да бъдат на равнището на съвременните изисквания, а оръжието, което такива поети като Смирненски ни дават, е все така чисто и бляскаво и превъзходно изпълнява своята партийна роля — да изковава новия човек, строител на най-справедливото общество. И кажете ми: един ли от нас взе комунистическото кръщение от Христо Смирненски. Аз познавам много хора, които са станали комунисти под могъщото въздействие на неговото творчество. Но колко ли хиляди мои непознати другари са доведени в партийните редове от песните му! Може би цял един партиен набор може да носи славното название „набор на Христо Смирненски“. Такова бележито дело е способно да извърши само творчество, което носи величави най-прогресивни идеи, включващи в себе си конфликтите и смисъла на историческата епоха, нейния могъщ напор да счупи дълголетните железни рамки на една станала вече ретроградна социална формация и да отприщи и насочи обществените сили в градивната борба за нов и най-съвършен строй. Това са идеите на комунизма, събрали в себе си разума и богатствата на предтечите, гениалността и практическата дейност на съвременниците. Това е оня действен, революционен хуманизъм, който пронизва буквално всеки ред от творчеството на поета. Осъществяването на комунистическия хуманизъм минава по един единствен път — пътя на борбата, на пълното, безкомпромисно, безпощадно отрицание на старите буржоазни, несправедливи отношения, на усвояването на всичко ценно, което човекът е създал през своята история, на гръмоподобното утвърждаване на новото. Какви ли не клевети измисли и измисля капитализмът, за да обругае комунистите, за да отрече тяхното човеколюбие, техния високохуманен идеал. Но всуе! Защото революционерите на времето вършат всичко: вдъхновяват се, тръгват, бият се и умират за щастието човешко. За тях пише Христо Смирненски:

Какво по-божествено щастие
от бляна да бъдеш човек.

Комунистите отричат войната — първият техен декрет е нейно цялостно отрицание. Първият техен повик, прозвучал в българската партийна поезия, е: „Долу таз война зловеща и нейните жреци!“ Смирненски е служещ в постоянно действуващия фронт на пролетарската армия. Той е пълен с аргументи срещу всяко отстъпничество от принципите на социализма. С неоспоримостта на пословица и днес въздействува неговата „Приказка за стълбата“, посветена на всички, които ще кажат: „Това не се отнася до мене!“ Този памфлет срещу ренегатството и отстъпничеството и досега запазва своята уникалност в българската литература. Неговата огромна и ненадминатата сатира има един прицел: буржоазията. Войнствуваща непримиримост — ето коя е основната черта на злободневките, епитафиите, хумористите, фейлетоните. Няма нито един окоп от защитната

линия на капитализма, където воинът на партията Христо Смирненски да не е хвърлил бомбата на разрушението и отрицанието. Жълтият печат и неговите адепти, цензурата, спекулацията, лицемерието, експлоатацията, продажната дипломация, изборджийските фарсове, продажността на министерски кабинети — целият апарат на държавната буржоазна машина е смъртно ранен от злъчното, но справедливо перо. Трябва ли да припомняме такива образци на поетична епитафия, като тези за Кръстьо Пастухов:

Сакън! Недей над гроба му плюва!
Заплювките са тук играчки —
той приживе покрит бе с храчки,
но пак не се свенеше от това!

Или епитафията за една претенциозна буржоазна партийка:

Що простенваш майко, в горест тиха,
ронейки безспир сълзи на гръд?
Те не са умрели! — Мъртви се родиха,
та не могат даже да умрат!

Или двустишието за Йордан Бадев:

. . . шега ли е гранит да чупи
със дървената си глава!

Показно си остава неговото сатирично стихотворение „Мосулски петрол в Лозана“, където вълчата дипломация на империализма е разобличена докрай. Нейните ходове се определят от петрола: „Кой тук мирише на петрол?“ — пита лорд Кързон. Чрез думите на съветския представител Смирненски присъжда:

Така е, нефта пламва лесно,
но твърде мъчно се гаси!

По своята непримиримост към буржоазията — към буржоазния строй, идеология, дипломация, монополи — Христо Смирненски и днес е ненадминат учител на българските поети и писатели. И днес, когато старият свят предприема опити да вмъкне своя троянски кон в разположението на нашия идеологически стан — Смирненски е един от най-сигурните и най-твърдите партийни бастиони, който не само спира вражето настъпление, но осигурява нашите подстъпи за голямо и решително контранастъпление.

*

Някога той писа: „Да бъде ден!“ Отнесен в международен мащаб, този повик и в нашите дни е пълен с актуална сила. Той звучи над континентите, където народите рушат колониалните вериги и се борят за национална чест и социална правда. Това е един жив и трептящ интернационален повик. А в нашето отечество този възклик се сбъдна. Денят на празника на неговите братя разкри своето необозримо синьо небе, на което вечно ще гори светилото на свободата. Изминатите деветнадесет години са години на внушителни подвизи на партията. И не може да бъде иначе: партия, която откърмя такъв поет,е призвана за величави дела. Самият Смирненски е един неин партиен подвиг.

„Нашата партия и народ — пише в статията си за Смирненски др. Тодор Живков — се гордеят със своя велик син. Партията е щастлива, че в своята среда, в своите бойни редици роди и откърми такъв забележителен поет. Христо Смирненски не беше страничен наблюдател и обикновен летописец на събитията, не беше спътник на партията. Той беше член на Българската комунистическа партия, неин верен син, плът от нейната плът, дух от нейния дух, огън от нейния огън. Христо Смирненски беше на гребена на революционната вълна и революционната вълна издигна неговата поезия до върховете на комунистическия патос и вдъхновение, до висотите на художественото майсторство. Всъщност това е основната, характерна черта на творчеството на Смирненски: пълно сливане на живота с поезията и на поезията с живота. Тъкмо тук — в органичната, кръвната връзка на литературата и изкуството с живота и борбите на партията и народа, така ярко проявена в творчеството на Смирненски — Българската комунистическа партия вижда днес залога за разцвета на нашата съвременна социалистическа литература, на съвременното ни социалистическо изкуство.“

Поетичният повик на Смирненски „Да бъде ден!“ сега ние отнасяме към близката ни бъднина: „Да бъде денят на комунизма!“ В похода ни напред Христо Смирненски е наш спътник и вдъхновител. Благодарността ни към него е голяма — народната дан към великите трябва да бъде и е велика. Може би към нетленния паметник, който сме му издигнали в сърцата си, към паметника на социалистическата победа, прославящ всички партийни чеда, вложили живот, дарба и душа в основите му — трябва да построим и един достоен за великия поет веществен паметник, защото този, който стои в началото на булеварда, едва ли притежава поне някои от естетическите качества на неговото творчество, на неговите песни за комунизма.

Смирненски бѐше и ѐ съратник и учител на всички дошли или идващи след него поетични поколения. Безсмъртното му творчество блести като слънце и планетата на българската социалистическо-реалистична поезия не случайно прави толкова кръговрати около него. И ще ги прави, защото това я издига на още по-златозарна комунистическа висота.

УТВЪРЖДАВАЩАТА СИЛА НА ПОЕТИЧЕСКИТЕ ОБРАЗИ В ЛИРИКАТА НА СМИРНЕНСКИ

Стойко Божков

Христо Смирненски носи върху крилата на своята поезия неукротимия устрем на революционната буря и най-дръзновените мечти за слънчевия ден на човечеството. Самото движение на многоликия живот е намерило в поезията му вдъхновено поетическо въплъщение, способно с голяма сила да вълнува ума и сърцето на човека. Дълбоко и реалистично обхванало основните черти на революционната епоха, тъмните петна в жестокия умиращ свят на капитализма и вихрения полет на угнетените низини към дверите на комунизма; отразило в неповторими картини и образи самата буря на раждащия се социалистически свят, въплътило трепетния възторг и несъкрушимата вяра в победния ход на Великата октомврийска социалистическа революция и в бъдещия ден на човечеството, творчеството на Смирненски откри нови хоризонти в развитието на българската литература. Размахът на неговия поетически талант е тъй широк, фееричното образно богатство на неговите творби е тъй дълбоко обобщило развитието на българската литература, тъй кръвна е връзката на поетическите му видения с народния живот и мечтите за бъдещето, щото то способствува у нас да се поставят с непоклатима сила основите на социалистическо-реалистическото изкуство без особено голяма мъчителност и лъкатушения. С живота и творчеството си Смирненски блестящо показа, че сливането на писателя с революционния устрем на масите, поставянето на сърцето и лирата си в съзвучие с комунистическите идеи, в служба на революцията и освободителната борба на народа оплодява таланта му, стимулира творчеството му, възвисява мисълта му. След Смирненски в българската литература голям писател можеше да бъде само онзи, който стои на позициите на реализма, на страната на борещия се народ. Този огромен принос на Смирненски даде благотворно отражение в две направления: откри широкия друм на социалистическата революционна литература, сплоти демократичните писатели на основата на антифашистката борба — от една страна; от друга — изкопа дълбока пропаст за модернизма, който не можа повече да намери благодатна почва за процъфтяване у нас. По пътя, начертан от Смирненски, се насочи цялата българска революционна литература, подкрепяна и ръководена от Комунистическата партия. По този път, учейки се творчески от Смирненски, българската литература създаде неувяхващи по своята поетическа сила и вдъхновение, по своето проникновение в живота и патоса на борбата творби.

Колкото и остро да реагира буржоазната литературна критика срещу поетическото дело на Смирненски, колкото и да го черни, за да затули яркия му художествен блясък, колкото и строги полицейски мерки да се вземаха срещу него, за да го изолира от народа, поетът си остана твърд и непобедим борец в редиците на неговите най-предани синове. Колкото и спорове да се водиха в продължение на изминалите четиридесет години за и против Смирненски, поетът на огнената комунистическа правда се възправяше по-мъжествен и велик в съзнанието на поколенията, все по-ярък и прекрасен в развитието на националната ни литература и всред най-видните представители на новата световна литература.

Големият писател е неповторим в своята творческа индивидуалност и художествена оригиналност. Но всеки голям писател обогатява литературата и със своя опит на естетическо отношение и естетическо усвояване на действителността, който опит може творчески да бъде използуван и доразвиван именно с оглед на създаването на все по-силни и ярки майстори на художественото слово. В това отношение творчеството и писателското дело на Смирненски са неизчерпаем рудник, от който са черпили пример и са се учили нашите революционни писатели след него, а съвременната ни литература може да гребе опит за вярно и пълноценно художествено творчество, да търси пътя към великите и безсмъртни, неувяхващи в народното сърце творби, да се превръща в могъща сила за изграждането на човека в нашата съвременност и на утрешния ден.

В това отношение особено значение за нашата литературна наука имат думите на др. Тодор Живков, че творчеството на Смирненски „с могъща сила посочва пътя, по който трябва неотклонно да вървят нашите творци, ако искат да създават истински, дълбокоидейни и високохудожествени, трайни и никога неувяхващи произведения“.[1]

Ние сме длъжни конкретно да изучим и посочим с кои именно свои черти Смирненски е „достоен пример и мъжествен учител на нашите писатели и поети, на всички наши творци.“[2]

Всички, които са били докосвани от полъха на поезията на Смирненски, а това са милиони борци за делото на социализма и комунизма, са отнасяли частици от нейната пламенност и сила в своето сърце. При всички случаи тези частици са разгаряли дълбоки революционни стремежи, страстна обич към „отрудените братя“, непоколебима вяра в освободителните комунистически идеи и в тяхното тържество, смъртна ненавист към буржоазно-капиталистическия строй, възторг и безгранична обич към онези, които първи запалиха рубинените звезди на комунизма, готовност да се отдадат всички сили за неговото велико дело. Защото една от най-ярките отличителни черти на поезията на Смирненски е утвърждаващата сила на нейните художествени образи.

АКТИВНО ОТНОШЕНИЕ КЪМ СЪВРЕМЕННОСТТА, УТВЪРЖДАВАНЕ НА ПОЛОЖИТЕЛНИЯ ГЕРОЙ НА ЕПОХАТА, ПЛАМЕННА МЕЧТА ЗА СВЕТЛИЯ КОМУНИСТИЧЕСКИ ДЕН

Още най-ранните произведения на Смирненски носят белега на активното отношение на писателя към окръжаващите го явления. То се отразява преди всичко в критическата оценка над редица отрицателни черти на действителността, в сатиричните и хумористични нотки, в стиховете и прозата. За това литературната критика е писала много. Тази

[1] Тодор Живков, Вечно жив, винаги с партията и народа в борбата за социализъм и комунизъм. Работническо дело, бр. 279, 6. X. 1963 г.
[2] Пак там.

черта в творчеството на Смирненски непрестанно нараства с художественото възмъжаване на поета и придобива все по-ярки социални, политически и хуманистически багри с по-тясното свързване на поетическите му образи с величавата борба на комунистическата партия. Това най-ярко се вижда в такива творби като „Вълкът“, „Цветарка“, „Зимни вечери“. С развитието и разцъфтяването на поетическия талант и художественото майсторство на поета тези критически, сатирически и саркастически страни на творчеството му придобиват все по-ярка изява, обществена, партийна и естетическа сила. Оценката на Смирненски, неговата присъда над света на експлоататорите, капиталистите, империалистите, интервентите, задушителите на пролетарската революция става все по-безпощадна, художествено остра и съкрушителна. Тя расте с изостряне на класовата битка и активно воюва на страната на трудовия народ за неговите права и светли идеали.

Когато говорим за Смирненски обаче, ние не можем да постигнем ни най-малка характеристика на активната страна на творчеството му, ако изтъкваме само неговата критическа насоченост, неговата присъда над буржоазното общество. Активността на поезията му се заключава в утвърждаващата сила на художествените образи, които се издигат над пошлостите на капиталистическата действителност, раждат се върху разбунените червени вълни на революцията, издигат се върху гребена на героичната борба, сочат със сияйна яркост необятните простори на утрешния ден.

Как се ражда у Смирненски утвърждаващата сила на тези образи? Къде са нейните корени? Струва ни се, че отговорите на тези въпроси имат значение не само за обясняване на поетическото наследство на Смирненски, но и за съвременната ни литература.

Една от особеностите на ранната поезия на Хр. Смирненски е нейната жизнеутвърждаваща струя. Поетът гледа на света като чист и възторжен юноша, рисува живо и увлекателно картини от живота на обикновения човек, в повечето случаи техният хумор и сатиричност извира от естествено появилите се противоречия във взаимните лични отношения между хората. Върху тази основа са изградени образите и художествената правда на такива стихотворения и злободневки, като „Ах, как е хубаво“, „Пролет дойде“, „Войнишки скърби“, „Възклицания“, „Нощна идилия“, „Баланиади“, „Витоша и слънцето“, „Черешка“ и др. Поетът умее да се радва на прекрасното в ежедневието, да го утвърждава. И заедно с това — да воюва срещу безобразието, да се надсмива над него. Пред отвратителната страна на живота обаче поетът никога не се стъписва по декадентски, с отчаяние, с потъмнен взор, с потъване в безмълвието на вътрешната углъбеност или в раздиращата раздвоеност. У него навсякъде има ведър оптимизъм (дори и в бродягските песни), здрава връзка с живота и човека. Затова в хумора и сатирата на Смирненски има човешка гордост, сила, в насмешките и даже в ирониите му — присъда на един здрав човешки разум.

При наличието на тези предпоставки много близко е, при съзряване погледа на поета, в неговата лира да прозвъннат и нови страни на живота, в душата му да зазвучат отзвуци от борбите и мечтите на народните низини, устремили се към ново общество, да лумнат огньовете на новата героика.

Вече е изтъкнато, че поетическото произведение, в което прозвучава за първи път всеобхватно утвърждаващо чувство и нов поглед върху света — погледът на работническата класа — това е стихотворението „Първи май“.

Да спрат фабричните комини
и всеки черен труд да спре,
и туй намръщено море
от морни роби и робини
да озари и приласкай
усмивката на първи май!

Зората пурпурна вестява
смъртта на тягостната нощ
и новий ден с всевластна мощ
горите тъмни озарява.
И всеки негов лъч сияй
с победний зов на първи май.

За първи път тук прозвучава връзката на поета с неговите „морни бледолики братя“. Поетът се слива вече не само фактически, но и исторически и естетически с народа, с неговите надежди и стремежи. От това сливане се ражда онази горда увереност и сила, с която той се обръща към света, нова сила, нова увереност, която до тогава в творчеството му не е звучала.

Да спрат фабричните комини
и всеки черен труд да спре!

Да стихнат трепетните грижи,
О, морни братя и сестри!

Това вече не е гласът на поета, който се наслаждава на живота, който се възмущава от неговите черни страни; родил се е нов поет с гняв и ненавист, но и със светла вяра в утрешния ден — ден на огнена разплата, ден, в който „с тържествен химн“ „ще изградим“ „очаквания земен рай“. Това е всъщност претворяването на Смирненски в поет на пролетарската революция.

Поетът вече е пял за „трепетните грижи“, за „морните братя и сестри“, за „туй намръщено море от морни роби и робини“ в стиховете си до 1920 г. Сега у него са затрептели нови струни. Възправил се е пред него свят, който събужда нови героични възторзи и блясъци. И поетът се откликва на него с разкрита душа, с накипяла сила. У него се завръзва цяла нова естетическа концепция, гама от сложни съзвучия, въз основа на които се ражда пролетарският поет, поетът на пролетарската революция, певецът на октомврийските победи на Червените ескадрони, на Йохан и Делеклюз, на Карл Либкнехт, на Северното сияние, на огнените гриви, на утрешния социалистически ден.

В стихотворението се е появила ясна историческа перспектива върху основата на усещането на идващата пролетарска революция. При това тук се откроява не само нов поглед върху историческото развитие, но се появява нова естетическа система върху ново естетическо отношение към действителността. Поетът не е само критик на отвратителните страни на живота, но и борец за светлия ден на човечеството. У него се е родила борбата, в нейно име той ще утвърждава прекрасното. А в това утвърждаване се ражда и новият художествен метод на писателя — методът на социалистическия реализъм.

Началото е сложено. Съвършено наскоро Смирненски написва един от своите шедьоври като пролетарски поет — „Червените ескадрони“, който има нещо много общо с „Първи май“.

Поетът вече е навлязъл в най-драматичния конфликт на времето и е определил своето място на страната на онези сили, които водят човека към нови висини. Той слива своята лична съдба със съдбата на живия положителен герой на житейската драма, неговият свят се превръща в естетически идеал на поетическите му видения. Ако гражданската активност на поета го държи непрекъснато в най-тясна връзка със социалната среда на пролетариата и го довежда до борческите редове на Комунистическата партия, активното му естестическо отношение към съвременността го довежда до дълбокото й естетическо осъзнаване въз основа на принципа на комунистическата партийност и до утвърждаването на великите нейни изменения. Той се чувствува отговорен за разрешаването на драматичния конфликт на своята съвременност и поставя в борбата целия пламък на своето сърце и разум. Стигнал до марксистко-ленински поглед върху света, той чувствува необятната широта на живота, крилете му — безкрайните простори за поетически полети, сърцето му — истинска творческа свобода да тупти и се радва в съзвучие с най-висши човешки пориви и копнежи.

Художествената линия на поета някак си изведнъж се подема във висота, завоюва високи хоризонти, избуява. И това е една от особеностите на съзряването на художественото виждане, на таланта. Сякаш нов поет се ражда и изведнъж, като сияние обхваща широки простори. И сред тези необятни простори един след друг се извисяват обвитите в блясък и художествена омая поетически шедьоври: „Прєз бурята“, „Бурята в Берлин“, „Йохан“, „Ковачът“, „Москва“, „Карл Либкнехт“, „Въглекопач“, „Северния Спартак“, „Работникът“, „В Поволжието“, „Цветарка“, „Да бъде ден!“, „Гладиатор“, „Руският Прометей“, „Юноша“, „Каменарче“.

Всички, които са писали за Смирненски, са подчертавали основните черти на неговата лирика: дълбоко реалистично виждане и отразяване на съвременната действителност, вглъбено навлизане в реалните нейни особености, правдиво обхващане на човешкия живот в най-прекрасните му прояви както в областта на политиката, така и в неговата битова и интимна същност. Днес е особено важно обаче да обърнем внимание на факта, че зрялата лирика на Смирненски може да се разглежда като истински поетичен летопис на своята съвременност, истинска поетическа хронология на борбата на човека за щастие. За прозата и сатирата на Смирненски това многократно е подчертавано. На същата закономерност е подчинена обаче и лириката му. Поетът е превърнал жизнените факти на своята съвременност в най-висша поетическа красота, за да утвърди в нея човешкото величие и подвиг. Умението му да вижда и в събитието, което се е появило на страниците на днешния вестник, и в ежедневния бит на гражданина, и в миналата историческа действителност динамиката на съвременната борба за човешко щастие, му позволява да претворява жизнената правда в прекрасни поетически образи. И тук Смирненски следва примера на нашите велики национални поети Ботев и Вазов, примера на голямата световна литература.

Свържем ли тази страна на творчеството на Смирненски с опита на някои наши съвременници да разлеят черно мастило върху така наричаната от тях „календарна “поезия, не може да не видим всъщност, че чер-

нилката е насочена по същество срещу активното отношение на писателите към съвременността, да хвърли сянката на съмнението върху чистите пориви на гражданската съвест на писателя да се откликва с художествени образи на вълненията на народа в ежедневната му битка за претворяване в дела задачите, поставени от партията.

Голямата поезия на Смирненски се е родила от трепетното вълнение на бореца, който е поставил на везните на победата на своя идеал и сърцето и ума си. От този допир със съвременността се ражда и основният патос на поезията на Смирненски, нейната романтична багра.

Както знаем, творчеството на Смирненски е пропито изцяло (става дума за произведенията, писани след 1920 г.) с революционна романтика. Нас ни обвява тази романтика и в стихотворенията, които с възторг и голям емоционален подем рисуват героиката на революционната борба у „Йохан", „Смъртта на Делеклюз", „Карл Либкнехт", „Червените ескадрони", „Москва", „Въглекопач", „Северният Спартак" и др., както и в онези, изпълнени с мрачната и задушаваща атмосфера на капиталистическата действителност („Ковачът", „Братчетата на Гаврош", „Цветарка", „Жълтата гостенка" и др.).

Дълбока, вълнуваща романтика лъха и от онези стихотворения на Смирненски, които засягат темата на любовта, майчините чувства. Тази романтика ние усещаме и в някои стихотворения, които в по-абстрактна форма са облекли идеята за идващата революция, за подема на „масите, за историческата съдба на народа („Ний", „Бунтът на Везувий", „Гневът на робите", „Безименни души" и др.). Романтика има и в сатиричните творби на Смирненски. Както и в стихотворенията, които изобразяват мрачността на капиталистическата действителност, така и в бичуващите и жигосващи враговете на народа и на революцията сатирични творби, Смирненски неотклонно утвърждава комунистическата правда за живота, в което утвърждение наред с отвращението, гневът, омразата в съзнанието на читателя възниква и се възземa патосът на борбата.

Тази революционна романтика е една от характерните особености на поезията на Смирненски. Тя бе подета от наследниците на Смирненски и намери богато въплъщение в творчеството на Мл. Исаев, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, Хр. Кърпачев, В. Андреев и др.

Къде е източникът на революционната романтика на Смирненски? Противоречи ли тя на неговия социалистическо-реалистич ски метод? Намалява ли тя естетическото въздействие на неговото творчество? Разрешаването на тези въпроси има голямо теоретическо и практическо значение. И трябва да се съ алява, че у нас, при обсъждането на въпросите на социалистическия реализъм, твърде малко се обобщава именно поетическият опит на Хр. Смирненски, както и на Н. Вапцаров — като найярки творци на художествени произведения, които носят най-отличителните белези на социалистическо-реалистическото направление.

Революционната романтика на Смирненски има корените си в съвременността и в отношението на поета към нея; тя се ражда, извира от дълбоко реалистичния поглед на поета върху живота, от стреме: а му да служи с поетическите си вълнения на борбата за неговото прогресивно развитие. Тя се явява реалистично отражение на онази исторически обоснована романтика на самия живот, в който със сурова, но героична и величава борба се осъществяват мечтите на човечеството. Борбата на милионите угнетени труженици за освобождение от веригите на капитализма и империализма, грандиозните дела на строителите на социа-

лизма и комунизма, безкрайните перспективи за човешко щастие и благополучие, които комунистическите идеи разкриват в утрешния ден на човечеството, събуждат крилати романтически устреми. Те пронизват всички нишки на новия, борещ се за комунизъм човек, пречупвайки се в огромно многообразие и форми на проявление. Целият душевен, мисловен и чувствен свят на човека с неговото минало, настояще и бъдеще се докосва до тези романтични устреми.

Революционната романтика в творчеството на Смирненски е родена от дълбокото усвояване на действителността въз основа на неговата непосредствена революционна практика и от комунистическото му отношение към живота, от дълбокото разкриване на неговата същност. Колкото по-дълбоко познава поетът и писателят действителността, нейните движещи сили, отделните многообразни форми, в които се пречупват и проявяват социалните, нравствените, етичните, изобщо човешките отношения, толкова по-ярко пред него изпъкват величавите контури на миналото и бъдещето, с толкова по-голяма възможност той се домогва до дълбоко реалистичното им изображение, до откриването и изтъкването на романтичния устрем в тяхната същност.

У Смирненски ние намираме такова дълбоко познаване на действителността, на нейната социална същност, на нейното буреносно развитие, което дава криле на неговата поетическа фантазия, на неговото въображение. Той се чувствува свободен като волен орел и размахва като буревестник волно криле ту в параболичните и монументални митологически и исторически образи, ту в лирически нежните гами, напомнящи багрите на планинските пейзажи. Оттук произтича онази многообразна феерия от образи, от поетически форми, в които така пищно се разцъфтява поетическият талант на Смирненски. Оттук произлизат и онези богати, свързани с достиженията на класическото наследство, но нови по своята естетическа функция и звучение форми на поетическо превъплъщаване, в които е облечена поезията на Смирненски. Те са така разнообразни, както е разнообразен животът, така неповторимо прекрасни, както неповторимо прекрасни са багрите на живота. Но всички те имат една цел — да изобразят правдата на живота, да я направят по-осезаема, по-близка до нашето сърце.

Основна организираща естетическа сила в цялото това многообразно поетическо движение у Смирненски играе принципът на комунистическата партийност.

КОМУНИСТИЧЕСКАТА ПАРТИЙНОСТ — НАЙ-ВИСША ЕСТЕТИЧЕСКА СЪЩНОСТ НА ПОЕТИЧЕСКОТО ДЕЛО НА СМИРНЕНСКИ

Една от най-големите задачи на нашето съвременно марксическо литературознание е да разработи научно въпросите на комунистическата партийност на художествената ни литература като неин най-висш естетически принцип и като най-ярка нейна новаторска черта. Както знаем, партийността на литературата поставя пред писателя по-сложни и по-високи художествени задачи, изисква по-многообразно и фино изображение, което да отговаря на богатия живот на новия човек — строителя на социализма и комунизма.

Значителна пречка за изоставането ни в това направление е все още докрай непреодоляното тясно разбиране на партийността като пряка политическа пропаганда в изкуството. От друга страна, буржоазната естетическа теория непрекъснато натрапва вредом, където ѝ се удаде,

лъжата, че комунистическата партийност е нещо външно, чуждо на самото изкуство, че тя няма нищо общо с неговата същност, че се налага на творците и особено на талантливите, за да се ограничи тяхната творческа свобода и да се подчини изкуствено дейността им на ежедневните практически политически задачи.

Не е трудно при тази обстановка да си обясним защо някои наши литературоведи и литературни критици започнаха да отбягват и заобикалят проблемите на партийността на художествената литература при анализа на произведенията от миналото и на съвременната ни литература. Или пък защо въпросите за творческата свобода понякога разпалват еснафско-индивидуалистически илюзии у някои творци, разхлабват връзките им с живота и съвременността, спомагат да се изолират от колектива и да се затворят в себе си, вслушвайки се в неясни и чужди на нашето съвремие гласове.

Завоеванията на съветското литературознание през последните години и тук ни помагат да разбираме комунистическата партийност на писателя като стройно естетическо възприемане на действителността в цялата ѝ красота и величие и най-пълнокръвно и правдиво изобразяване на всички нейни страни, свързани със съдбата на съвременния човек.

В ранните зори на социалистическо-реалистическата литература творчеството на Смирненски е един от най-ярките примери за богатите естетически възможности на литературата да постига ярки художествени завоевания въз основа на прилагането на принципа на комунистическата партийност. Да си припомним как страстно и правдиво изтъкваше тази черта на поезията му още в първата си рецензия за стихосбирката „Да бъде ден!“ Георги Бакалов.

Което и стихотворение на Смирненски да вземем, то може да ни послужи за мярка за пресъздаване на богатите страни на живота и на страстна борба за утвърждаване на неговите прогресивни тенденции на развитие. И не само като тема, не само като мисъл, не само като образ и форма, а като цялостно изваяно единство на съдържание и форма, на естетическо възприемане и отражение на света.

Създаването на художествения образ е жив творчески процес, многостранно обвързан с твореца и неговата съвременност. Всеки опит да се вземе една от тези връзки за самостоятелно определяща богатството на образа довежда до схематизъм и грубо нарушаване на онова единство, което всъщност създава образа. И тук са скрити най-големите трудности за критиката.

При оценката на художественото произведение може да се тръгне по два пътя: да се анализира творческият процес от замисъла до реализацията на образа, или да се преценява обективната, вече реализирана творба в нейната звучаща цялост. Последният подход ни дава възможност да преценяваме реални неща, да ценим художника по „съзерцаемата идея“, която той е реализирал, а не по нейния замисъл. Това е особено за предпочитане, когато се докосваме до поет като Смирненски, чието творчество е преценено и утвърдено от самия живот, чиито образи пламтяха и пламтят в сърцата и разума на милиони читатели не само в нашата страна. Изкуството на писателя може да се мери реално само въз основа на събудените у читателя при творческо възприемане конкретни представи, чувства, настроения и емоции. Затова се казва, че единственият критерий за ценността на дадено художествено произведение е народът.

„Ако потърсим потвърждение на тази изходна точка в историята на естетическата мисъл, трябва да си припомним Добролюбов, който утвърждаваше, че собственият поглед на художника върху света, който е ключ за да характеризираме таланта му, трябва да се търси в живите образи, създадени от него.[1]

Ето и единичните образи, и целокупният образ на живота, създадени от Смирненски, ни дава най благодатна възможност да открием ключа за неговия поглед върху света — чрез който можем да надникнем в онези елементи, които придават на образите му огромна утвърждаваща сила.

У Смирненски не може да се намери нито един ред, който да не е дълбоко съдържателен и целенасочен. Говоря за лириката му, разбира се. Съдържателността на лириката, както вече подчертахме, върви по гребена на най-високите идейни и обществени вълни на епохата, нейните черти най-тясно са свързани с воплите и страданията на народните низини, с техните стремежи и възторзи, с тържеството на човека и народа-труженик над сивата делничност и грижа, с неговия буреносен полет към „Светлина! Красота! Висини!“ Всичко това представлява гръбнакът на комунистическата партийност в лириката на поета: но с изтъкването на това ние не стигаме до разкриването на действения, активистичен, утвърждаващ елемент на образите, до онова изящно и прекрасно, което всякога е равно само на себе си по думите на Белински, което е неповторимо в своята конкретност и сила. Действеността на поетическите образи произтича именно от тяхната конкретност и неповторимост като художествено обобщение на голямата идея.

Ако речем да потърсим героиката на работническата класа, ние ще я намерим в образа на Йохан, Делеклюз, Либкнехт, в тяхната лична съдба и отношение към света.

Ако потърсим историческата мисия на пролетариата — ще се спрем на образа на каменарчето, на колективния образ в „Ний“, „Въглекопач“, „Работникът“ и др.

Ако искаме да видим историческата роля на Великия октомври и на победата на работническата класа в Русия — ще говорим за червените ескадрони, за Москва с рубинените звезди, за Северния Спартак и т. н. Почти всички те имат замисъла си в конкретен политически повод. Но при реализацията му не поводът изпъква, а онзи сетивен, емоционален образ, който с явява същността на художественото откритие на поета.

Осезаемостта на комунистическата партийност в образната система на Смирненски е особено ясна и ярка. Да вземем стихотворението „Първи май“. В повтарящата се заповедно изразена фигура

Да спрат фабричните комини
и всеки черен труд да спре

е кондензирана цяла богата гама от емоционални тласъци, които внушават и силата на класата, и нейното положение в обществото.

Или в също така по заповеден път изразената фигура в „Северно сияние“

Да бъде крепка, братя,
десницата ви свята!
Вий първи в тъмнината
запалихте звезда,

---

[1] Н. А. Добролюбов, Собр. сочинении, т. 2, стр. 169—170.

която идва като лирическо отстъпление след картините на трудната и героична борба на руските работници в безбрежните степи и в защита на „Каменния Петроград“. Или пък изводът в края на втората част на същото стихотворение:

Безумец е, кой хвърля шепа
пръст — с пръст слънцето да затъмни,
и кой надежда храни слепа
да спре стихията свирепа
на океанските вълни.

как мощно и внушително изобразява не само несъкрушимостта на борците, но и тяхната правда, олицетворена със слънцето и бушуващия океан.

Но все пак в посочените стихотворения поетическата сила на образите е изразена донякъде по-ярко, като извод на самия поет, по-открито се налага като позиция на самия автор. Този подход можем да го забележим главно в стихотворения с обобщени брази „(Ний“, „Въглекопач“, „Москва“ и др.). Тук най-ярка действена сила имат създадените с голямо умение крилати изрази, които кондензират, поради своята дълбока връзка с народната поетическа традиция и изобразителна лексика, могъщи художествен и емоционални образи;

Ний всички сме деца на майката земя

или

ний бедните деца на майката земя

или

А ний сме океан от огнени вълни

А нима в стихотворението „Москва“ не всеки стих е една сентенция в ярки образи на историческата мисия на Октомврийската революция и на цялата историческа съдба на човечеството до наши дни?

Има ярки образи обаче в лириката на Смирненски, които по много сложен път изявяват своята активност и поетическа сила. В тях поетовата емоционалност е успокоена и сякаш се разлива плавно и нежно, рисувайки в подробности детайлите на картините и образа. Тук Смирненски е проявил до пределна простота и елементарност своите изобразителни способности, без нито за миг да напуска позициите на комунистическата партийност и своя подстъп към света. Най-ясно това се вижда в стихотворения като „Каменарче“, „Йохан“, „Цветарка“, „Зимни вечери“, „Смъртта на Делеклюз“ и др. Тук, разбира се, и жанровите изисквания налагат своя отпечатък.

Образът на работника в „Каменарче“ е класически прост и ярък.

Тъмносив каскет, изпобеляла блуза,
дързост в погледа гори. . .

Силата на работническата класа и на човека изобщо в неговия дръзновен труд е изразена също така просто и внушително:

Спряло пред грамадната скала в закана,
сръчно чука то върти;
под целувките на хладната стомана
камъка в искри пламти.

А нима може да се предаде по-кратко и по-внушително историческата мисия на пролетариата от четиристишието-диалог:

— Хей, другарю, ти какво решил си с чука?
С тоя трясък и искри?

— Аз ли? Път ще се прокара, друже тука,
нов път в тези канари!

В изваяния ірез него образ е кондензирана и социалната, и моралната, и етическата, и историческата съдба на човечеството. От него вее оптимизмът на на іата епоха. Ние сме убедени в историческата възможност на този образ с тъмносив каскет и изпобеляла блуза действително да преобрази света, да преодолее и най-тежките изпитания, да сломи и най-твърдата съпротива по своя път.

Подобна сила има и образът на Йохан — един от най-нежните и същевременно най-величествени образи на Смирненски. Чертите на комуниста-борец ту са редадени в рядка индивидуализация и конкретност и затова са внушително ярки и убедителни.

За всички тези образи многократно е писано, те са очертани и характеризирани вярно и подробно от нашата критика още с появата на стихосбирката „Да бъде ден!“ и до наши дни. Ние ги споменахме само за да изтъкнем тяхната утвърждаваща комунистическа партийност, за да подчертаем, че рисувайки положителния образ на човека от работническата класа, Смирненски осъществява най-висшия си естетически идеал и че този идеал той го постига благодарение на принципа на комунистическата партийност.

Ние нямаме възможност да се спрем на много страни от проявлението на естетическата сила на комунистическата партийност в лириката на Смирненски. Пък и това, което казахме, има характер само на докосване до този голям въпрос; само на поставянето му. Утвърждаващата сила на художествения образ у Смирненски тепърва ще се разкрива и изяснява като път към голямата поезия, път към голямото изкуство на нашето време. Той особено е интересен, когато се приложи към специалните въпроси на изграждането на художествения образ с всичките средства на поетовия талант, на художествената форма и стил.

Преди да завършим обаче, не можем да не подчертаем, че една от характерните особености, с които образите на Смирненски придобиват силна утвърждаваща багра, е тяхната общодостъпност. По своята тематика и „сюжетност“, по своята конкретност и нагледност, ясност и емоционална близост до съвременния човек, до съвременника на поета те са удивително достъпни за възприемане: и това няма защо особено да го доказва е. Още приживе на поета неговите пламенни стихове не слизат от сцената на работническите клубове, а дори и онези, които носят белега на едно по-абстрактно обобщение, като „Ний“ и „Въглекопач“ самият народ ги превърна в песни. У Смирненски всички формални страни на поезията му са дълбоко съдържателни и функционално обвързани с художествения образ, те са негови неотделими компоненти. Във връзка с това стои необходимостта конкретно да се изследват всички въпроси, свързани с поетическата лексика на поета, за да се разбие онова неправилно твърдение, че в нея имало много остатъци от лексиката на символистите.

Много оригинално Еренбург е определил формализма с израза: „не интересът към формата е формализъм, а липсата на съдържание“. Символизмът, както знаем, е такова литературно течение, което лишава не само изкуството от съдържание, но и думите, изразите, които употребява, губят онова съдържание, което народът им е придал във вековното си културно развитие. Те престават въобще да изразяват нещо човешко, смислено. Това, че Смирненски употребява думи и езикови шаблони,

които се срещат и у символистите, без да изразяват някакво художествено съдържание, следователно — без да имат някаква художествена функция, съвсем не означава, че той е свързан със символистите, че навлича върху своите поетически образи рухото на тяхната художествена и езикова форма. Самият факт, че тези изрази и лексика прилягат като форма върху поетическите видения на Смирненски и ги превръщат в осезаеми и възприемливи образи за читателя, показва, че не със символизма трябва да се свързва тяхната употреба от поета, а с изобразителната система на националната традиция, на епохата и на индивидуалния художествен стил на поета. Най-добре тяхната функция може да се види, като се „разшифрова" образното мислене на Смирненски и се навлезе в психологическото създаване на образа или на цялата творба. В единия и в другия случай обаче силата на художественото произведение се измерва от неговата достъпност до съзнанието на „потребителя". В това отношение Смирненски има такава съдба, каквато малцина поети в световната литература имат: да влезе изцяло и пълно в душата на своя народ, да пламти като вечно жив огън в неговото сърце, да бъде вдъхновение и опора.

ЕСТЕТИЧЕСКИЯТ ЗАВЕТ НА ПОЕТА

Съвършено правилно и проникновено е тълкуването, което др. М. Николов прави на последното забележително произведение на Смирненски „Приказка за стълбата", като „предчувствие и предупреждение" на поета за опасностите от проникването на идейна зараза в редовете на пролетарското освободително движение и като опит да се закали моралната устойчивост на борците, да се укрепи тяхната връзка с масите — естествената среда, в която само могат да виреят комунистиче ките добродетели, да се поведе борба срещу индивидуализма, себелюбието, кариеризма и бездушното отношение към човека.[1]

Във връзка с това за нас в случая има значение да обърнем внимание върху една друга страна на този фейлетон, а именно върху изявеното в него дълбокоестетическо верую на поета. Да си припомним какво иска дяволът от пламенния младеж: неговия слух, неговите очи, неговата памет и неговото сърце. И след всяко отдаване на едно от своите сетива, възприемането на действителността се изменя до своята противоположност: все по-далече и по-далече се отделя младежът от народа, все по-фалшива става картината на живота. И колко жалък и безпомощен е този буен и изпълнен с омраза младеж, когато е отдал на дявола и паметта, и сърцето си! Той вижда долу празнично облечени тълпи, стоновете са станали химни. . .

В „Приказка за стълбата" Смирненски е изразил своя естетически завет: ако писателят иска да вижда правдата в живота, ако иска да бъде борец за нейното тържество в живота, той трябва да пази „слухът", „очите си", „паметта и сърцето си" такива, каквито народът му е помогнал да си създаде, да бъде верен на естетическото отношение към света, което народът му е помогнал да култивира у себе си.

В същото време, когато Смирненски пише „Приказка за стълбата", в сп. „Златорог" Вл. Василев публикува статията си „Между сектантство и демагогия", в която отрича естетическата и емоционална сила на поезията на Смирненски. В последните дни на своя живот поетът е запи-

[1] М. Николов, Хр. Смирненски, литер.-критически очерк. София, 1958, стр. 60—63.

сал в своето тефтерче мисли по повод на тази статия. Съв естно с Г. Цанев той е готвел отговор. Между другото Смирненски е записал:

„Трябва да се признае (цитира Вл. Василев), че Смирненски оперира твърде леко с известна поетическа образност, но тая образност е външна, техническа, не изхожда от никакво чувство.

И след това се обръща към критика:

— Карл Либкнехт — близък ли ви е той? Можете ли вие да почувствувате величието на тази душа? Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа“, „външна“, „приложна“, „няма чувство“.

Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна прин еса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро или... даже патриарх Тихон“.

В тези думи поетът ни е оставил своя втори естетически завет. Отговаряйки на обвинението, че той „черпи вдъхновенията си от хрониката на „Работническия вестник“, че „бърза да се отзове на всяко събитие в пролетарските борби“ (критикът спо енава стихотворенията му „Карл Либкнехт“, „В Поволжието“, „Бурята в Берлин“), Смирненски изяснява своята естетическа позиция върху дълбокия принцип на комунистическата партийност. За него естетически близък е Карл Либкнехт, в неговия образ той чувствува величието на човека, достойно за поетическо претворяване. В тази кратка фраза се съдържа цялата поетическа програма на поета. Какво той счита за предмет на своята поезия, какво събужда неговите емоции, в какво вижда прекрасното. Това действително са думи, които могат да служат като ключ за разкриване богатството на таланта на поета, ключ за разбиране цялата богата гама от образи, които той с такова поетическо вдъхновение е създал. Поетът е запазил сърцето си, слуха си, ушите си, паметта си за партията, за народа, които излъчват от себе си такива прекрасни герои като Карл Либкнехт. И с тези свои естетически завети Смирненски се слива с онази плеяда творци на най-новата световна поезия, за които големият съветски писател Михаил Шолохов каза, че те творят, като се подчиняват на своето сърце, но че сърцето им принадлежи на партията и народа.

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И ПРОЛЕТКУЛТА

Христо Дудевски

Почти няма изследвач на творчеството на Христо Смирненски, който да не е посочвал значението на Октомврийската социалистическа революция и младата съветска поезия в идейната и творческата еволюция на поета. При това обикновено въпросът за влиянието се свързва с въпроса за генезиса и развитието на художествения метод на Смирненски. Напоследък усилията са насочени именно към такъв по-широк обхват на проблемите. Това, разбира се, съвсем не означава, че всички въпроси са изчерпани. Поне липсата досега на обстойна монография за поета не ни убеждава в противното.

В тези кратки бележки искам да обърна внимание на някои факти от нашия литературен живот през 1919—1923 г. — времето, когато Христо Смирненски твори най-зрелите си произведения. Имам предвид статиите, които се появяват по страниците на партийния периодичен печат — вестниците „Младеж“ и „Народна армия“, списание „Ново време“, застъпващи въпросите на строителството на пролетарската култура.

. . . Нека се пренесем мислено четиридесет и три години назад. Първи години на съветската власт, току-що са изгонени интервентите. Правят се първи стъпки в строителството на новия строй. Пристъпва се към изграждането на нова култура, нова литература. Всички са убедени, че те трябва да бъдат наистина нови, тъй както е нов борецът-революционер и победител в гражданската война. За да се въплъти този нов герой в изкуството, нужни са нови форми, нови изразни средства. Понякога новите художествени форми се представят като адекватни на революцията. Това са форми, „привеждащи в движение милиони сърца“.

И друго. Сега господствуващ жанр е поезията. Тя е предпочитана, търсена. Особено в годините на гражданската война и непосредствено след нея. При това силите са разделени на различни лагери. Всички „бивши“ яростно пророкуват, че болшевиките „няма да издържат“, че те са рушители на културата. Дори изпращат писмо на А. В. Луначарски, в което недвусмислено заявяват: „Руската литература престана да съществува. От явление със световно значение тя се превърна в стайна потреба“.[1] А небезизвестната поетеса З. Хипиус, напускайки родината, прокълна руския народ:

Мне пуля — на миг. . . А тебе нагайки,
Тебе хлысты мои — на века![2]

Иначе постъпиха Валери Брюсов и Александър Блок. Те приеха Октомврийската революция и работиха за изграждането на новата руска литература и култура...

---

[1] Вестник литературы, Петроград, 1962, № 4—5, стр. 12.
[2] З. Гиппиус, Последние стихи, Петроград, 1918, стр. 56.

В тази сложна обстановка с особена активност разгръщат своята дейност пролетарските културно-просветни организации. Всъщност те възникват в периода между Февруарската и Октомврийската революция и си поставят за цел да способствуват за културното образование и възпитание на работниците. На този етап Пролеткултът бил независим от временното правителство. И това несъмнено е правилно. Впоследствие, след победата на болшевиките, съветското правителство също се възползува от организационните форми на Пролеткулта. Но когато стават очевидни неговите немарксически, формалистически увлечения в нарочно писмо „За пролеткултовете“ (1920) ЦК обръща внимание върху следното: „Онези най-антимарксически възгледи, които тъй богато разцъфтяха след поражението на революцията от 1905 г. и няколко години (1907—1912 г.) владееха умовете на „социалдемократическата“ интелигенция, опиянена в годините на реакцията от богостроителството и различните видове на идеалистическата философия, — същите тези възгледи в замаскиран вид антимарксическите групи от интелигенцията сега се мъчат да присадят на пролеткултовете.“[1] Още по-категоричен е В. И. Ленин, който в скицата на резолюцията за пролетарската култура, пише: „Не е измислица новата пролеткултура, а развитие на най-добрите образци, традиции, резултати на съществуващата култура от гледна точка на светогледа на марксизма и условията на живот и борба на пролетариата в епохата на неговата диктатура.“[2]

Този интерес към пролеткултовското движение, ще повторя, се обяснява с това, че партията и Ленин се стремяха да подчинят тази организация на държавното културно строителство, да използуват нейните „форми“ за приобщаване на многомилионните слабограмотни маси към културно творчество. От друга страна, в пролеткултовското движение дейно участвуваха много поети, художници — М. Герасимов, А. Арски, В. Александровски, В. Кирилов, Н. Полетаев, А. Маширов-Самобитник, И. Садофиев, А. Поморски и др. В своите стихове те утвърждаваха историческото значение на Октомврийската социалистическа революция. Колективизмът съставя основния патос на тяхната поезия. Но като отбягваха индивидуализма, по думите на Валери Брюсов, те изпаднаха в друга крайност. Делото на Октомври те разглеждаха в планетарен план, реалното в действителността престана да бъде обект на поетическо вдъхновение.[3]

Именно с тези и други свои страни пролеткултовското движение привлече вниманието на пролетарските революционни писатели в чужбина. Жадни за ново изкуство, те посрещнаха с небивал интерес всичко, което излизаше от страната на първата държава на работниците и селяните. Самата атмосфера беше наелектризирана е идеите на Великия октомври. Ето някои факти.

На 1 юли 1919 г. възобнови излизането си партийният орган списание „Ново време“. През ноември с. г. като издание на БКП (т. с.) се появи седмичникът „Червен смях“. Това беше първият хумористичен орган на писателите-комунисти в България. Негови основатели и първи редактори бяха Крум Кюлявков и Христо Ясенов. Още в първия брой на „Червен смях“ Христо Смирненски напечата сатиричното си стихотворение „Везните на морала“. На 28 декември 1919 г. беше обявена обща стачка на железничарите, телеграфо-пощенски и телефонни служители. На другия ден БКП (т. с.) издигна лозунг за едноседмична всеобща политическа стачка. Правителството въведе обсадно положение и мобилизира всички полицейски и военни сили, за да спасява капитализма и монархизма. В тази връзка, като разглежда значението на Октомврийската революция и нейното отражение върху другите страни и народи, списание „Ново време“ пише: „Тази именно велика революция, която е из-

---

[1] „О партийной и советской печати“. Сборник документов, Москва, изд. „Правда“, 1954, стр. 221.

[2] Сборник „Ленин о культуре и искусстве“, Москва, 1956, стр. 300.

[3] Ж-л „Печать и революция“, Москва, 1923, кн. 7, стр. 83—84.

вестна под името болшевишка революция, туря началото на новия свят... Тя е която внася днес в целия стар свят дълбок преврат в психологията и съзнанието на грамадните досега заблуждавани и потискани мнозинства."[1]

Разбира се, „Ново време" не остана само при тази констатация, а тъкмо от неговите страници проникват у нас главните трудове на В. И. Ленин — от една страна, а от друга—Д. Благоев, Хр. Кабакчиев, В. Коларов, Г. Димитров печатат системно свои статии, в които защищават младата Съветска република или пропагандират нейния опит и световноисторическо значение. Но тов са въпроси на друга тема...

Пак върху страниците на „Ново време" се появи първата статия, в която се третират въпросите на пролетарската култура в Съветска Русия. Статията е поместена в две поредни книжки на списанието (II и III) от септември-октомври 1920 г. Забележете у нас се заговорва за Пролеткулт тогава, когато съветското правителство и партията вече подготвят неговото ликвидиране като самостоятелна организация. Така на 12 октомври 1920 г. се състоя конгрес на Пролеткулта, който гласува резолюция за вливането на неговите организации в Комисариата на народната просвета. На 1 декември с. г. по инициатива на В. Л. Ленин в „Правда" излезе известното писмо на ЦК на РКП (б.), дето четем: „ЦК не само не иска да свърже инициативата на работническата интелигенция в областта на художественото творчество, но обратно—ЦК иска да създаде за нея по-здрава, нормална обстановка и да ѝ даде възможност да се прояви във всички форми на художественото творчество."[2]

Като знаем тези факти, обяснимо е защо у нас се пристъпва към изграждане на пролеткултовете едва през 1921 г. От друга страна, тия пролеткултове се формират предимно към дружествата на Българския комунистически младежки съюз.

Очевидно така е била разбрана задачата при създаването на нашите пролеткултове, щом в статията „Пролеткултът и младежите" Крум Кюлявков във вид на инструкция пише: „Аз искам обаче да посоча тука една друга страна, да дам едно малко осветление върху участието на другарите младежи в студиите на пролеткулта. Няма съмнение, че тия студии ще бъдат изпълнени повечето, ако не изключително от пролетарски младежи-комунисти, както и цялата тази организация въобще да се крепи изключително от духа и дейността на българската комунистическа младеж. Макар в организационно отношение тя да е подчинена на партията, но нейното съдържание и физиономията ѝ ще бъдат обрисувани и дадени от другите младежи."[3]

И друга особеност. По характер и предназначение на дейността, развита от нашите пролеткултове, те едва ли не допълват дейността на читалищата или работещите към тях партийни просветни, театрални и други групи. В този дух и Кюлявков дава допълнителни напътствия в поменатата вече статия: участието на комсомолците „ще се отрази благотворно и върху самия младежки съюз: литературните вечери, където пролетарските автори ще четат сами своите произведения; седмичните дискусии, където всичко направено през седмицата ще се подлага на обща другарска самокритика, спектаклите, беседите, изложбите и пр. и пр. ще нахлуят с нови, свежи струи всред младежката среда и ще възбудят много сили към по-интензивна партийна и творческа работа."[4]

Както се вижда, това е своеобразно пречупване на задачите на пролеткултовете през призмата на нашите национални условия. То произтича от целите, които нашата партия преследва с откриване на пролеткултовските студии или кръжоци към дружествата на БКМС.

---

[1] Ново време, г. XIX, 1919, кн. 1, стр. 3.
[2] Правда, брой от 1 декември 1920 г.
[3] Кр. Кюлявков. Пролеткултът и младежите — Младеж, бр. 28 от 11 декември 1921 г.
[4] Пак там.

В същото време трябва да се отбележи и това, че в отделни селища по инициатива на комсомолците вече са съществували просветни групи. Ето какво ни съобщава една дописка, поместена в „Младеж“:

„През пролетта на 1921 г. при местната комунистическа група в с. Бяга, Пещерска околия, се образува младежко комунистическо дружество с около 20 члена. . . По пътя на просветно-организационната дейност на партийната група и на младежкото дружество се изпречват редица спънки: липса на клуб, знаме, книги, липса на средства. . . През свободното време денем и нощем или вечер на луна, тайно от бащите им, които им се заканват и ги преследват, младежите от комунистическото дружество секат тухли, продават ги и с получените пари наемат и издържат клуб, набавят си знаме, купуват брошури и картини. . . Закипява трескав просветен и организационен живот.“[1]

Това се случва в буржоазна България, при наличието на царска полиция и терор. Голяма ще е била нуждата от съответна помощна литература, щом Георги Бакалов, неуморимият преводач и разпространител на руската художествена и политическа мисъл у нас, стъкмява и издава в свой превод днес почти забравената брошура „Под знамето на Пролеткултa“.[2] Подборът на статиите издава определена целенасоченост. С четири работи е представен В. Полянски, с по една — А. В. Луначарски и В. Керженцев — и тримата дейци на Пролеткултa. Не казвам, че в поместените статии липсват „концепции“, дошли по „наследство“ от А. Богданов, но в основата си статиите развиват новото, след 12 октомври 1920 г., гледище за характера и задачите на Пролеткултa. Впрочем това е отразено и в предговора към брошурата, написан от Г. Бакалов.

Приведените дотук данни имат един смисъл: те доказват, че у нас макар и за кратко време са били организирани пролеткултове, главно в средата на комсомолците. Може би за това в органа на БКМС, списание „Младеж“ бива открита рубрика по културните въпроси, в която се разглеждат проблемите на пролетарската култура, печатът се произведения на М. Горки, стихове на А. Маширов-Самобитник, В. Каменски, както и рецензии за новоизлезли книги.

От друга страна, съвсем безспорно е, че у нас ударението се слага на общопросветната насоченост в дейността на пролеткултовете, те се третират като специфична „форма“ за пропагандиране и запознаване на нашата младеж с новите явления в младата съветска литература, изкуство и култура. Нещо повече. У нас Пролеткултът не се разви като естетико-формалистическо течение, каквото се стремеше да го превърне А. Богданов и което срещна решителен отпор от страна на партията и В. И. Ленин. Българските пролеткултове се оказаха своеобразни огнища за възпитание предимно на младежите в комунистически дух. Тъкмо в студиите или кръжоците към дружествата на БКМС нашите младежи научаваха, че към литературата, изкуството и културата изобщо също така трябва да имаме класов, партиен подход, както към всяка друга дейност на работническата класа. В този смисъл е понятно защо „Ново време“ „побърза“ да запознае своите читатели с бележитата Ленинова статия „Партийна организация и партийна литература“. Тя излезе в книжка 10/1923 г. под заглавие „Партийната литература“ (Из съчиненията на Ленин)“.

---

[1] Младеж, бр 29 от 18 декември 1921 г. (подчертаното от мен — Х. Д.) Срв. Т. Колева. Българският комунистически младежки съюз в периода на следвоенната криза 1919—1923 г., Изд. „Народна младеж“, 1961. стр. 93—94.

[2] Под знамето на Пролеткултa. Сборник от статии, Изд. Кооп. „Освобождение“, 1921.

От спомени на съвременници е известно, че като комсомолец и млад комунист Христо Смирненски също е преминал през студиите, изградени към дружествата на БКМС[1]. Подробно за това разказва и Георги Караславов в очерка си за поета[2].

Например във връзка с акцията за събиране на помощи за гладуващите в Съветска Русия Смирненски разработва сценарий за жива картина „Гладът в Поволжието", която била представена на вечерника в партийния клуб „Георги Кирков". На същото място се играе втора жива картина „Барикада" — отново автор и режисьор е Смирненски. „Вечеринките, утрата, декламациите и рецитациите — продължава Караславов — заемали важен дял в системата на масовата партийна пропаганда и агитация. Поради това партийното ръководство организирало курсове за декламатори и рецитатори. Художествен ръководител на тези курсове бил Стефан Киров, комунист, един от най-големите актьори в България, известен и като театрален организатор. . . В художествената комисия бил привлечен и Христо Смирненски [3]. Нататък Караславов разяснява в какво конкретно се е изразила дейността на поета в помощ на курсистите.

Това, че Смирненски е познавал творчеството на руските поети от Пролеткулта и на близката нему група „Кузница", се потвърждава и от преводите, които той прави по същото време на стихове от М. Герасимов („Железни цветя"), П. Арски („Песента на динамита"), Вл. Кирилов („Железна мисия"), както и от съвместния превод с Кр. Кюлявков на „Химни на труда" („Поэзия рабочего удара") на Ал. Гастев.[4] Не е тук мястото да преценявам качеството на тези преводи. По-съществено е да се подчертае следното.

Тези преводи не са случайни в творческата работа на поета. Те бележат един момент в идейните търсения на Смирненски, момент, който не можа да се развие напълно поради ранната смърт на поета. Това подчертаване не е лишено от основание. Дори автор като Г. Караславов в цитирания вече очерк за Смирненски подценява изданието на български на „Химни на труда", разглеждайки го като проява на пролеткултовщина[5].

Разбира се, с това далеч не твърдя, че между съвременните съветски автори Смирненски е проявил някакво предпочитание към поетите от Пролеткулта или „Кузница". Подобно гледище би било груба грешка. Благодарение на Д. И. Полянов, Кр. Кюлявков и други наши пролетарски поети Смирненски е получавал и четял почти всичко ново, пристигащо от родината на Вл. Маяковски, Ал. Блок, С. Есенин, Демян Бедни[6]. Като поет Смирненски израства върху широка национална и интернационална основа. Той чете и усвоява най-доброто в нашата революционна и реалистична лирика — Ботев, Вазов и Яворов; после се обръща към творчеството на Хайне, Пушкин, Лермонтов, Тургенев; с особена страст чете Горки. Но онова, което изиграва решаваща роля в изграждането му като поет-новатор, автор на имащата историческо значение в развоя на съвременната българска литература стихосбирка „Да бъде ден!" (1922 г.), е включването му в активна борба за делото на работническата класа.

Смирненски написа едни от най-вдъхновените си творби, родени от Октомври и посветени на Октомври, въпреки и независимо от поетиката на Пролеткулта. Едва ли някой ще отрече това „предимство" на „Червените ескадрони", „Три години",

---

[1] Срв. Г. Цанев. Литературни разговори. — Спомени за Христо Смирненски, 1955, стр. 211.
[2] Г. Караславов. Христо Смирненски, биографичен очерк, 1955, стр. 129—131.
[3] Г. Караславов. Христо Смирненски, стр. 130.
[4] Ал. Гастев. Химни на труда. Прев. Христо Смирненски и Кр. Кюлявков. Предговор от Г. Бакалов, София, 1925.
[5] Г. Караславов, цит. съч., стр. 152.
[6] Вж. В. Димитров. Из нашата дружба. — Спомени за Христо Смирненски, стр. 104.

„Северно сияние“, „Москва“, „Бунтът на Везувий“ — зрелите произведения на Смирненски като поет социалистически реалист. Именно тук победи социалистическият реализъм като художествена система на пълнокръвно и богато отразяване на живота, победи в такъв иторически момент, когато гигантските промени в материалния свят закономерно водеха до промени и в психиката на човека.

Проблемът за отношението на Смирненски към Пролеткулта има и друг аспект. Доколко и как нашият поет „се запазва“ от пряко идейно-естетическо влияние на поетите от Пролеткулта. Ще се спра на две стихотворения — „Към слънчеви зари“ от А. Маширов-Самобитник и „Към висините“ от Смирненски. И двете произведения са печатани в „Младеж“ (г. 11, бр. 1 и 9). Преводът на „Към слънчеви зари“ е направен от Ив. Шикеров. Това още повече изостря нашето внимание.

Несъмнено и двете стихотворения дишат с патоса на освободителната борба на работническата класа. Забележете, в първата си публикация „Към висините“ носи подзаглавие „Конгресен привет на другарите младежи“, т. е. на делегатите от IV конгрес на комунистическата младеж в България. Но тъкмо обилието на революционна фразеология, както и разтварянето на личността на поета в колектива, космоса придава изключително планетарен характер на идеята-тема. И Маширов-Самобитник, и Смирненски (за разлика от други негови творби, като „Червените ескадрони“, „Бурята в Берлин“, „Йохан“) тук дават преднина на абстрактните понятия-образи, като „светлина“, „простор“, „зари“, „красота“, „висини“ и пр. И това се върши не с оглед на цензурата, а единствено по маниера и в „стила“ на космичната поетика от 20-те години. В този смисъл едва ли е оправдано да се търси влияние на съветския върху българския автор. Може би по-вярно ще бъде, ако в установеното „сходство“ между „Към слънчеви зари“ и „Към висините“ виждаме известна близост в начина на възприемане на света, в типа на художественото обобщение у двата поета. Сравнете

у А. Маширов — Самобитник:	у Смирненски:
Веч близко са пределите желани. Ей блясва слънцето пред наший взор: цял океан от светлина, простор. . . Сърцата лудо блъскат във гърди,— забравяме умора, болки, рани неволи и беди. Нас чака светъл празник многоцветен в чертозите на вдъжновений труд. Ни майката земя сред родний скут за всички мир и щастие ще цари. Зад нас далеч е тъмний лес столетен, пред нас — зари, зари. . .	Като звън на далечни, грамадни камбани, като гръм на стихийни вълни, свободата зове непрестанно сърца ни към лазура на нови страни. . . . . . . А в пожара на тия копнежи сърдечни свободата на пристъп звъни, и отекват гръмовно простори далечни: „Светлина! Красота! Висини!“

Както се вижда, „близостта“ между двете произведения с нищо не накърнява особената творческа физиономия на нашия поет. Неговите художествени образи се носят в наша, българска атмосфера, заразяват със своя, българска романтика. Следователно, като изследваме изворите, подхранили зрялото творчество на Смирненски, трябва да се интересуваме от всички фактори, без да надценяваме едни за сметка на други. От този ъгъл трябва да разглеждаме и литературното влияние, което като понятие се оказва твърде широко. То се изразява в най-различни аспекти в зависимост от безкрайното многообразие на историко-националните условия и според особеностите на националната психика и традиции. В това ни убеждава и отношението на Смирненски към Пролеткулта.

SOMMAIRE

65 ans de la nàissance de Christo Smirnenski

Pavel Matev — Le porte-drapeau de notre littérature socialiste 3
Stoïco Bojkov — La force affirmative des images poétiques de Christo Smirnenski 15
Christo Doudevski — Christo Smirnenski et la „Proletculte“ 28

Dmitri F. Markov (Moscou) — De l'esprit novateur de la poésie bulgare contemporaine 34
Dimitar Avramov — Les origines et l'essence de la théorie de „l'art pour l art“ 55
Efrem Karanfilov — Kouprine et Tolstoï dans le récit „Anathème“ 88

90 ans de la nàissance de Ghéorgi Bakalov

Ivan Tzvetkov — Ghéorghi Bakalov et Maxime Gorki 100

A travers la vie littéraire à l'étranger

Vladimir Svintila — „L'Automate“ — le nouveau recueil de récits d'Alberto Moravia 109
Garo Ovanes — L'oeuvre de William Saroyan 112

Revue

Tchavdar Dobrev — Un portrait de Bertolt Brecht 117
Anghel Todorov — Un livre de notre amitié littéraire 123
Lilia Kirova — Un ouvrage sur Nicolaï Liliev 125
* * * — Sommaire de la VII-e année de la Revue *la pensee litteraire* — 1963 129

литературата с живота на народа, с практиката на социалистическото строителство като основа на новаторските художествени дирения.

В българската критика се появиха няколко обобщаващи статии за съвременната поезия, а именно; статиите на В. Колевски[1], П. Данчев[2], Ст. Каролев[3], Ем. Петров[4], М. Наимович[5] и др. Авторите подчертават значението на новата обстановка, създадена в страната след Априлския пленум на ЦК на БКП и особено след VIII ко грес на БКП, развенчал изцяло методите на култа към личността. В тия и в други статии става дума за активизацията на писателите, посочени са най-крупните произведения през последните години; същевременно справедливо се критикуват сериозните грешки в дейността на известна част от младите писатели.

Всички тия статии са предимно прегледи на общото състояние в поезията и критиката, те си имат свои цели и задачи. Тяхното значение е безспорно. Но ние все още малко анализираме и обобщаваме конкретния положителен опит на големите съвременни художници, които с творчеството си набелязват магистралния път на истинското новаторство. А това, струва ми се, трябва да бъде сериозно застъпено в по-нататъшните наши изследвания.

Настоящата статия засяга отначало общите проблеми, повдигнати в дискусията за поезията, след това се прави опит да се покажат конкретно макар и някои новаторски черти в творчеството на отделни поети.

*

По времето на култа към личността бяха написани немалко значителни произведения, които са гордост на съвременната българска литература. И решително трябва да се отхвърли безсмисленият нихилизъм, съществуващ у известна част от младежта по отношение на предшествуващия период. Не може същевременно да не се види, че тия успехи биха могли да бъдат още по-големи, ако не бяха условията на култа, които насаждаха догматизъм, стереотипност на мисленето, спъваха нормалното развитие на литературата. Според думите на Тодор Живков „догматизмът като теория и практика внасяше скованост, схематизъм, шаблон и застой в творческата работа“.[6]

Напълно естествено е, че в новата обстановка писателите започнаха да преодоляват тия недостатъци. Неизбежни са, разбира се, пропуски и грешки, които е необходимо трезво да се анализират и отстраняват. Важно е обаче да се вижда главното — движението на литературата към все по-пълнокръвно, освободено от схеми, изобразяване на живота, свързано и с диренето на нови форми на художествена изразност.

Характерна обща тенденция в съвременната българска литература е нарасналото внимание на писателите към конкретния факт, към психологическите и философските проблеми, към разкриване сложния духовен мир на човека. Нарасналият интерес на поетите към конкретните жизнени

[1] В. Колевски. Проблеми на съвременната българска поезия. В кн. „Патосът на живота — патос на литературата.“ София, 1962.

[2] П. Данчев. Насъщни въпроси на съвременната ни поезия (сп. „Пламък“, 1962, кн. 11).

[3] Ст. Каролев. Изображение и идейност в поезията (сп. „Септември“, 1963, кн. 2) Бележки за поетическата оригиналност (сп. „Пламък“, 1963, кн. 4).

[4] Ем. Петров. Комунизъм, т. е. хуманизъм (сп. „Пламък“, 1963, кн 2 и 3).

[5] М. Наимович. По синусоидите на безпътицата (сп. „Пламък“, 1963, кн. 6 и 7).

[6] Реч на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт, произнесена на 15 април 1963 г.

литературата с живота на народа, с практиката на социалистическото строителство като основа на новаторските художествени дирения.

В българската критика се появиха няколко обобщаващи статии за съвременната поезия, а именно; статиите на В. Колевски[1], П. Данчев[2], Ст. Каролев[3], Ем. Петров[4], М. Наимович[5] и др. Авторите подчертават значението на новата обстановка, създадена в страната след Априлския пленум на ЦК на БКП и особено след VIII ко грес на БКП, развенчал изцяло методите на култа към личността. В тия и в други статии става дума за активизацията на писателите, посочени са най-крупните произведения през последните години; същевременно справедливо се критикуват сериозните грешки в дейността на известна част от младите писатели.

Всички тия статии са предимно прегледи на общото състояние в поезията и критиката, те си имат свои цели и задачи. Тяхното значение е безспорно. Но ние все още малко анализираме и обобщаваме конкретния положителен опит на големите съвременни художници, които с творчеството си набелязват магистралния път на истинското новаторство. А това, струва ми се, трябва да бъде сериозно застъпено в по-нататъшните наши изследвания.

Настоящата статия засяга отначало общите проблеми, повдигнати в дискусията за поезията, след това се прави опит да се покажат конкретно макар и някои новаторски черти в творчеството на отделни поети.

*

По времето на култа към личността бяха написани немалко значителни произведения, които са гордост на съвременната българска литература. И решително трябва да се отхвърли безсмисленият нихилизъм, съществуващ у известна част от младежта по отношение на предшествуващия период. Не може същевременно да не се види, че тия успехи биха могли да бъдат още по-големи, ако не бяха условията на култа, които насаждаха догматизъм, стереотипност на мисленето, спъваха нормалното развитие на литературата. Според думите на Тодор Живков „догматизмът като теория и практика внасяше скованост, схематизъм, шаблон и застой в творческата работа“.[6]

Напълно естествено е, че в новата обстановка писателите започнаха да преодоляват тия недостатъци. Неизбежни са, разбира се, пропуски и грешки, които е необходимо трезво да се анализират и отстраняват. Важно е обаче да се вижда главното — движението на литературата към все по-пълнокръвно, освободено от схеми, изобразяване на живота, свързано и с диренето на нови форми на художествена изразност.

Характерна обща тенденция в съвременната българска литература е нарасналото внимание на писателите към конкретния факт, към психологическите и философските проблеми, към разкриване сложния духовен мир на човека. Нарасналият интерес на поетите към конкретните жизнени

[1] В. Колевски. Проблеми на съвременната българска поезия. В кн. „Патосът на живота — патос на литературата.“ София, 1962.

[2] П. Данчев. Насъщни въпроси на съвременната ни поезия (сп. „Пламък“, 1962, кн. 11).

[3] Ст. Каролев. Изображение и идейност в поезията (сп. „Септември“, 1963, кн. 2) Бележки за поетическата оригиналност (сп. „Пламък“, 1963, кн. 4).

[4] Ем. Петров. Комунизъм, т. е. хуманизъм (сп. „Пламък“, 1963, кн 2 и 3).

[5] М. Наимович. По синусоидите на безпътицата (сп. „Пламък“, 1963, кн. 6 и 7).

[6] Реч на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт, произнесена на 15 април 1963 г.

факти върви ръка за ръка с явно засилване на личното начало в тяхното творчество.

Българският критик Пенчо Данчев справедливо забелязва, че едно от най-тежките последствия на култа към личността в поезията е била „инерцията на лирическото обезличаване“[1]. Без съмнение, и в оня период са се създавали забележителни произведения, заслужаващи висока оценка. Но тогава все пак личното начало в поезията е било в много отношения приглушено. А сега то получава своето законно силно развитие. За лириката това има първостепенно значение, тъй като в нея, по силата на нейната специфика, картината на живота се пречупва през призмата на личните преживявания на поета.

На едно обсъждане на състоянието на българската поезия (юни 1961 г.) В. Петров характеризира чертите на новото с думите: „Поети от всички генерации откриха, че могат да говорят от свое име, а не от името на един по-добър от тях литературен герой“[2]. Разбира се, за да „говорят от свое име“ трябва да има какво да кажат, трябва да притежават богат жизнен опит. Та авторското „аз“ на големия художник не е каприз на субективистичен произвол, а форма да се изрази общозначимото, типичното. Противно на субективизма на буржоазно-индивидуалистичната поезия с нейния култ към затворения в себе си личен свят, поетите на социалистическия реализъм изхождат от това, че лирическото чувство е чувство на обществения човек, те утвърждават необходимостта от вътрешно сливане на личността с живота на народа. От това всъщност се определя широтата, богатството на индивидуалността на поета, силата, с която неговите творби въздействуват върху читателите. Става дума за субективност в широкия смисъл на думата (не ограничен от рамките на интимната лирика). Ние говорим за поезия, която изключва баналността, илюстративността, за поезия, в която отношението към фактите и събитията е предадено като дълбоко лично преживяване, като откровение на сърцето. Добре е казал за това Веселин Ханчев:

О, трябва всяка вещ да се изстрада,
повторно всяка вещ да се роди
и всеки образ, който в теб попада,
да свети с блясък непознат преди,
и мислите да правят в тебе рани,
мъчително и дълго да тежат,
и всяка мисъл в тебе да остане
като зараснал белег в твойта плът.

На такава поезия е чужд фалшът, декларирането на общи идеи; тя цялата е горене, страст, вътрешна убеденост.

Растежът на личното начало в поезията е отражение на реалните изменения, станали през последните години и в България, и в другите

[1] Сп. „Пламък“, 1962 г., кн. 11, стр. 53.

[2] В тая формулировка на българския поет се е отразила неопределеността на понятието „лирически герой“ в съвременната литературна наука. За В. Петров това не е самият поет, а „друг герой“, на който той противопоставя възможността „да се говори от свое име“. Съществува, както е известно, и друго гледище, изцяло отъждествяващо личността на поета с образа на лирическия герой. На нас ни се струва, че в разбирането на тия съотношения не бива да има нито грубо изравняване, нито пряко противопоставяне: лирическият герой — това е самият поет в неговото развитие, в динамиката на неговата мисъл и чувство, в многостранното художествено възприемане на обективния свят; в същото време между личността на поета и лирическия герой няма тъждество, защото образът на лирическия герой винаги се създава чрез подбор на натрупани впечатления.

социалистически страни. Възстановяването на ленинските норми на партиен и обществен живот повиши творческата активност на всеки човек, нарасна неговата инициатива, неговата отговорност за общонародното дело. Отразявайки бурния растеж на общественото самоосъзнаване на личността, съвременната социалистическа поезия върви към пълно освобождаване от стандарта, от безличието, към все по-дълбоко и разностранно проникване в живота на социалистическото общество. А това означава интензивно обогатяване на лирическия герой, на неговия духовен и нравствен психологически облик, — процес, до голяма степен характерен за съвременните художници на социалистическия реализъм.

Съвременната поезия в България в основното си течение върви по пътя на плодотворни творчески дирения. По-долу ние ще се опитаме да покажем чрез някои характерни примери живата връзка на поетите със своята епоха, техния стремеж правдиво да отразят чертите на своя съвременник.

Ала сред известна част от литераторите се забелязаха и известни отстъпления от жизнената правда, от принципа за комунистическа партийност. За това главно се водѝ сериозният делови разговор през април 1963 г. на срещите на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт, пред които др. Тодор Живков произнесе голяма реч. Като характеризира състоянието на българското изкуство в различните му области, той каза: „Съществуват някои увлечения и буржоазни влияния и в областта на художествената литература, по-точно сред част от младите писатели и поети“.

Няма основание да се съмняваме, че намеренията на тия литератори субективно са били чисти — това бе естествена реакция срещу догматизма и сектантството, нанесли, както е известно, немалка вреда на литературата. Но борбата против сектантството и догматизма се водеше от тях от погрешни позиции. Те не съумяха да се ориентират в сложната диалектика на общественото и литературното развитие. Едни в по-голяма, други в по-малка степен стигнаха до противопоставяне себе си на литературата от предшествуващия период, недооценяваха тая литература, като я обявяваха за „култовска“, — покрай действителните поражения те не виждаха крупните победи на българската литература и във времето на култа към личността. Така се разрушаваха приемствените връзки. Отричането на една крайност нерядко се сменяше от друга: понятен и оправдан е бунтът против голия социологизъм, но в творчеството на някои млади критици и поети започнаха да се промъкват субективизъм, естетство, формализъм.

Академик Тодор Павлов справедливо се обяви против едностранните увлечения на младите поети, като подчерта, че не бива да се поставя над всичко индивидуалното начало в поезията и „да се подценява в каквато и да е смисъл и степен, по каквито и да било съображения боевата и творческа партийност на нашата литература и изкуство.[1] Забележките на Т. Павлов са основани на факти. Ние действително се сблъскваме и с такива произведения, чийто автори виждат оригиналност само във формалните нововъведения — те се стремят към игра на думи, дори към загадъчност, към зашифриране на смисъла, към абсолютизиране на един или друг прийом, представян за еталон на поетическо новаторство. В диренето на новаторство те вървят, така да се каже, от „обратния

[1] В. „Литературен фронт“ от 11 октомври 1962 г.

край“ — не от жизненото съдържание, изискващо, разбира се, съответна изразна форма, а в последната, във формата преди всичко дирят проява на своята индивидуалност. До какви пагубни последствия довеждат естетско-формалистичните увлечения — това убедително е показано чрез конкретни примери и от прозата и от поезията в статиите на Ем. Петров, Ст. Каролев и М. Наимович.[1]

Погрешни тенденции се забелязаха и в отделни критически статии по време на дискусията за съвременната поезия. В споровете за поетическото новаторство неоправдано голямо място заемаше въпросът за свободния стих. Младият поет Стефан Цанев участвува в дискусията със статията „Защита на свободния стих“. Самото название на статията не е съвсем сполучливо — в българския печат, струва ми се, не е имало нападки срещу тая стихотворна форма, аз не зная сериозни изказвания, които да не признават тоя стих, за да е необходима неговата защита. Той има в българската поезия добра традиция. Ние го срещаме у П. К. Яворов, особено у Гео Милев, Н. Вапцаров и у редица съвременни поети.

Всеки поет е свободен да предпочете една или друга форма на стиха и дори да доказва нейните преимущества. Но в статията на Ст. Цанев много неща са неприемливи: макар че той съвършено искрено воюва против схематизма, в неговите разсъждения, колкото и да е странно, се забелязва сковаващият дух на схемата. В статията неоправдано е абсолютизирана ролята на свободния стих и в резултат на това твърде много се стеснява понятието за новаторство в поезията.

Ст. Цанев не отхвърля значението на класическия стих, но смята, че неговото време е минало. Тоя стих, според мнението на автора на статията, е монотонен, действува приспивателно. „Старата поезия — пише Ст. Цанев — търсеше път към човека откъм неговата слаба страна — чувствителността. . . Ние избрахме обратния път — да въздействуваме на хората с мисли на мислите им. . . Формата на свободния стих беше извикана от новото съдържание на времето ни, от неговата динамичност и нова етика. Не случайно поетите, които се оказаха най-близко до съвременността, се ориентираха към свободния стих“.[2]

В тия изказвания са засегнати много съществени въпроси, например за съотношението на емоционалното и интелектуалното начало в поезията. За това ще говорим по-долу. А сега става дума за това, че едва ли е възможно да се решават сложните проблеми на развитието на съвременната поезия чрез провъзгласяване на една форма за всеобхващащ образец. Нима това, че например Ал. Твардовски или В. Петров се ориентират не към свободния, а към класическия стих, им пречи да са близко до съвременността? Главното тук е в намерената хармония между форма и съдържание. И въпросът, разбира се, не е само в ритмитиката, а в образната система, която възниква вследствие на това как художниците възприемат многообразието на жизнените явления.

Когато говорят за новаторските черти на съвременната българска поезия, много критици и поети пишат за нейния интелектуализъм. В спора се разграничиха различни гледища. Появиха се дори термини като: „традиционалисти“ и „новатори“ („интелектуалисти“).

В статията „На разни адреси“[3] Минко Николов справедливо, според мене, се обявява против ония, които се отнасят отрицателно към инте-

---

[1] Сп. „Пламък“, 1963 г., кн. 3, 4 и 7.
[2] В. „Литературен фронт“, от 4 октомври 1962 г.
[3] В. „Литературен фронт“ от 21 февруари 1963 г.

лектуалното начало в съвременната литература изобщо и по-специално в поезията. И макар че не във всичко можем да се съгласим с него, той е прав, струва ми се, в това, че свързва понятието интелектуалност в съвременната поезия със стремежа ѝ да изобрази реалните черти на сложния, извънредно богат духовен мир на съвременния човек.

По време на дискусията се откроиобаче и позицията на своеобразен отвлечен интелектуализъм, доста ярко изразена в статиите на отделни автори (Цветан Стоянов, Атанас Славов)[1]. По всичко личи тия млади автори искрено се стремят да видят чертите на новата епоха — епоха на най-велики научни открития, на грандиозни постижения в техниката. Действително техническият прогрес е внесъл много ново в живота на съвременното общество, невиждано е нараснало културното равнище на човека в наши дни. И, разбира се, нелогично е да се подхожда към него днес с мярката на старата национална традиция, както тя е изразена в народното творчество през XIX в. и по нея да се определят чертите на националния характер. Традицията не е закостенял образец, тя трябва да се разглежда, както вярно казва Ат. Славов, „в нейната историческа динамика“[2]. Прав е младият поет Л. Левчев, когато се обявява против ония, за които „традицията се свежда до фетишизирането на някои архаизми. За тях народният дух е в потурите и гайдите“[3].

Но аз мисля, че у младите автори няма пълнота в разбирането на традицията. В техните разсъждения се взема предвид само съотношението, така да се каже, на крайните моменти — старата национална традиция на XIX в. и нашата съвременност. Избягва някак от вниманието всичко онова, което е било между тях (въпреки отделни уговорки, бегло изказани забележки). Традицията не е проследена „в нейната историческа динамика“. В статиите няма голям и сериозен разговор за революционната традиция, която е характерна особеност и богатство на българската литература през XX в. Имаме предвид както произведенията например на Хр. Смирненски и Н. Вапцаров, така и произведенията на редица съвременни писатели от по-старото поколение. Мнозина от тях активно са участвували в антифашистката борба, минали са през затвори и концлагери, създали са немалко вълнуващи творби, получили широкото признание на народа. Затова опитът на най-добрите художници от по-старото поколение е за младите поети несъмнено сериозна школа за идейно-естетическо възпитание и трябва постоянно да се чувствува живата връзка с него. Това не пречи на новаторството, напротив, прави го по-значително, поставя го на реални основи, прави го звено от органически цялостния процес на развитие на социалистическия реализъм.

Липсата на последователен конкретно-исторически подход към явленията на обществения и литературния живот води до погрешни абстрактно-теоретически постановки. Други млади поети и критици оперират с понятието за „човека изобщо“ и в резултат губят критерия за истинската литературна приемственост, критерия за класовост и партийност на изкуството. Те говорят за изчезване на националното, за всеобщ модел на съвременното светоусещане, виждайки в това характерни черти на епохата на атома и кибернетиката. Тук несъмнено се забелязва влиянието на модната теория за „съвременен стил“ („стил на епохата“), разпространен в редица страни и вече неведнъж справедливо критикуван.

---

[1] В. „Литературен фронт“, от 22 ноември 1962 г. и от 17 януари 1963 г.
[2] В. „Литературен фронт“ от 22 ноември 1962 г.
[3] Сп. „Пламък“, 1963 г., кн. 1, стр. 112.

Против изказванията за някакво универсално-стандартно светоусещане се сбяги П. Данчев в статията „Свръхсъвременност“[1] и Минко Николов в споменатата по-горе статия. Техните доводи ми се виждат убедителни. Аз ще се спра върху други аспекти на въпроса.

М. Николов е прав, като защищава интелектуалното начало в поезията и свързва с това някои нови нейни особености. Но как да се характеризират тия особености?

В статията на М. Николов се говори за „нов тип поетическо мислене“ дори за „интелектуално направление в поезията“ и т. н. Ала съдържанието на тия понятия, първо, си остава в много отношения неясно, второ, понякога си с впечатлението, че те се абсолютизират[2], с което, разбира се, съвсем не можем да се съгласим. Минко Николов не разглежда ония изказвания, в които, според мене, е дадено погрешно тълкуване на интелектуализма в литературата.

В приведения по-горе цитат от статията на Ст. Цанев има пряко противопоставяне на интелектуалното и емоционалното начало в поезията. Тая позиция на младия поет е изразена и в друга негова статия. Говорейки за общия процес на развитието на изкуството, той вижда два главни етапа. В първия от тях, според думите му, „преобладава саможертвената емоционалност, активната мечтателност, но когато тази точка бъде достигната — необходимо е нейното осъзнаване. Тук се крият корените на нашия интелектуализъм“[3].

За същото по същество пишат и някои други участници в дискусията, които се стремят до край да разкрият своето разбиране за „интелектуалното направление в поезията“. Те смятат, че става дума „за интелектуалния стил, противопоставен на емоционалния. . . за разлика от емоционалния стил, в повечето случаи в рационалната поезия образните фигури са съчетани според абстрактната логика — логиката на мисълта, която авторът иска да сподели с читателите. При това елементарната жизнена логика обикновено се пренебрегва, което дразни традиционалностите. По този начин стигаме до по-голяма условност в поезията и това хармонира с модерния начин на мислене. Именно тук трябва да търсим причината за популярността на интелектуалната поезия“[4].

Спор няма: в съвременната поезия действително възникнаха нови стилови черти, свързани със засилване на интелектуално-философското начало в нея. Но, струва ми се, погрешно да се говори за някакъв чист интелектуализъм. Съвършено неправилен е принципът на противопоставяне на интелектуалното и емоционалното. Там, където емоционалният елемент е „изгонен“, там няма и не може да има поезия.

Интелектуализмът съвсем не е изключителна особеност само на съвременния етап на литературното развитие. Голямата литература в миналото винаги е била литература не само на чувството, но и на истински дълбоката мисъл. В нея не е трудно да се отдели литературата на художествено-публицистични размисли, на широки философски обобщения. Но никъде в тая литература няма разрив и противопоставяне на мисълта и чувството, на рационалното и емоционалното.

---

[1] В. „Литературен фронт“ от 14 февр. 1963 г.

[2] Виж. рецензията на М. Николов за стихосбирката на Л. Левчев „Позиция“ в сп. „Септември“, 1963 г., кн. 2, стр. 199—209.

[3] Сп. „Пламък“, 1963 г., кн. 1, стр. 116.

[4] В. „Литературен фронт“ от 28 февруари 1963 г.

Такъв разрив няма и в творчеството на най-добрите съвременни български поети, в това число в най-добрите произведения на младите, например на Л. Левчев, Ст. Цанев, въпреки отделни техни крайни увлечения и погрешни теоретически изказвания. Тия увлечения съвсем не съдействуват на новаторството, напротив, те отклоняват от него. Да се избавят от тях, да се преодолеят влиянията, които отклоняват от животворния принцип на комунистическата партийност — към това призовава Комунистическата партия. Тук е уместно да приведем думите на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на българската култура на 15 април 1963 г.: „Не бива по никакъв начин борбата против проявите на чуждото влияние в изкуството, литературата, театъра, киното и сатирата да води до сковаване на творчеството на нашите писатели, художници и кинодейци. Нужно е именно сега да се разкриват още по-широки простори за творчески търсения, дръзновения, за създаване на силни и оригинални творения".

Истинското новаторство възниква не на страна от живота, а в самия негов кипеж. Съвременните български писатели виждат своята главна задача в това, — да изобразят многостранно строителя на социализма — неговия интелектуален и нравствен мир, неговата психология. Те дирят нови форми. И, разбира се, никоя от тия форми не може да бъде обявена за единствена. Живият художествен опит неизменно потвърждава извода, че общността на идейните позиции на художниците на социалистическия реализъм се съчетава с удивително многообразие на форми и стилове в творчеството им.

*

Новаторството в литературата е преди всичко новаторство във виждането на света. По своята природа социалистическият реализъм е изкуство на най-големи новаторски възможности, защото комунистическият мироглед осигурява най-дълбоко, всестранно познание на действителността и следователно създава реални предпоставки за истински разцвет на художествената индивидуалност. Затова днес най-големият новаторски принос в литературата се прави именно от художниците на комунистическата партийност, разбрана не като гола идейност, а като виждане на живота и вътрешен патос на творчеството.

Формалистичните твърдения за абсолютна автономност на художествения прийом нямат никаква реална почва под себе си. Изразните средства се извикват на живот винаги от съдържанието. Но това не става, разбира се, автоматически. Именно в това е и талантът на художника, че той открива не само същината на явлението, но и формата на неговото битие, търси съответствие между тях. Оттук и постоянната необходимост от творчески дирения и открития както в областта на съдържанието, така и в областта на формата. Без такива дирения и открития няма движение в изкуството — те са така непрекъснати, както е непрекъснат самият живот.

За съжаление ние все още малко изучаваме положителния опит на съвременната социалистическа поезия — опит богат и извънредно интересен. При това той е убедителен аргумент против формализма и други несъстоятелни тенденции в литературата.

В съвременната българска поезия цари голямо оживление. Създадени са немалко значителни, действително новаторски произведения, чийто автори са поети от различни поколения. От най-старото поколение

поети може да се спомене напр. Ел. Багряна, Мл. Исаев, Н. Фурнаджиев; от средното — В. Ханчев, В. Петров, Б. Божилов, Г. Джагаров, от младите — П. Пенев, Л. Левчев и др.

Буржоазната критика, както е известно, се опитва да фалшифицира процесите, извършващи се в литературата на България и другите социалистически страни. Тя създаде версията за съществуващ конфликт между поколенията — между старото и младото, между бащи и деца. Смисълът на подобно противопоставяне е ясен — това е по същество една от формите на отричане на социалистическия реализъм като метод, насаден отгоре, чрез административни мерки в условията на култа към личността, който няма перспективи. За това тая критика се опитва да внуши мисълта за появата на „абсолютно нова" литература, съвсем противоположна на предшествуващия период. В качеството на нещо ново се предлагат различен род формалистични рецепти, които отклоняват от принципите на комунистическата партийност и народност.

Реалните факти опровергават предположенията на буржоазната критика. Ние вече казахме, че в плен на формализма са отделни литератори. Българската литература като цяло е здраво свързана с живота и именно по тоя път възникват истински новаторски произведения. В дейността на споменатите по-горе поети ясно се вижда, че новаторството е вътрешно присъщо на социалистическия реализъм във всички негови етапи — то представлява от себе си непрекъснато обогатяващ се процес. Борбата против последствията от култа към личността стимулира тоя процес, отстранява всичко онова, което пречи на неговото нормално течение. Тя играе огромна положителна роля, когато води не към отдръпване от основните принципи на социалистическия реализъм, а към задълбочаване и по-нататъшно развитие.

Аз няма да говоря за творчеството на всеки от тия поети. Ще приведа само отделни примери, които ще покажат, както ми се струва, реалните основи на истинското новаторство и ще потвърдят принципа за многообразието на индивидуалните пътища, на стиловите тенденции в съвременната българска поезия.

Много показателна е в тая връзка например поезията на Веселин Ханчев. Главното в неговото творчество е утвърждаването на новия човек, на новите социалистически отношения.

На В. Ханчев е присъщо остро чувство за художественото откритие, той говори за него като за безспорна необходимост за истинския поет:

Да бъдеш Колумб
всеки миг от живота си.
Да откриваш земи и звезди,
да откриваш пространства и хора.
В сърцето си малко да сложиш
големия свят
и далечните пътища.
Да търсиш
и все недоволен да бъдеш,
да имаш,
но все към незнайни земи
да отплуваш.

Но какво значи за В. Ханчев „да бъдеш Колумб"? Нему е чужда затворената сфера на формалните търсения. Той дълбоко и органично е възприел простата истина, че главното за художника е гражданската позиция, която идейно и естетически направлява творческия процес.

Всичко в поезията на В. Ханчев е озарено от светлината на комунистическата партийност, придаваща цялостност и яснота на възприемането на света. И именно на тая основа възникват най-широки възможности за истински новаторски търсения.

В. Ханчев ясно вижда, че поетическото откритие иде от познаването на живота и зорко се вглежда в него. Неговите стихове се отличават с пълнота на жизненото съдържание, с богатство на личния опит на техния създател. Поетът умее да проникне в самата сърцевина на изобразяваното явление, да почувствува удивително тънко неговия жив трепет и затова съвършено естествено, незабележимо, малко по-малко възниква и системата от изразни средства.

И именно с това е свързано многообразието на форми в поезията на В. Ханчев, нейния полифонизъм. В нея има различни жанрове, присъщи й са различни стилови оттенъци. Тук има и стихове с остро политически заряд, със силно гражданско звучене, и философска и интимна лирика, и сатира, и хумор. Трябва при това да се отбележи една обща, много характерна черта в творчеството на поета — умението му да надникне в глъбините на човешката душа, да изобрази духовното и нравствено богатство на човека в социалистическия свят. В предговора към руското издание на неговите стихове поетът образно разказва, че е пътувал в различни страни, в най-отдалечени краища, но най-голямата негова страст си остава пътуването във вътрешния свят на човека „по-необикновен, криещ по-големи чудеса, по-огромен от света на планетите“[1]. Веселин Ханчев е един от най-изтъкнатите представители на съвременната психологическа лирика в България.

Много стихове на В. Ханчев са истински патетични, проникнати от патоса на преданост към революционното дело. И в тоя патос няма нито йота фалш, помпозност. Той иде отвътре, органично, като дихание на творбите, без който те не могат да съществуват.

Характерни са стихотворенията за Отечествената война, която води българският народ против фашизма през 1944—45 г. Известно е, че Ханчев е участник във войната. В стиховете са отразени неговите непосредствени впечатления.

„Знамето на батальона“ — така се нарича едно от стихотворенията. В него поетът разказва за гибелта на командира в боя. В неговия бележник, пробит от куршуми, са намерили снимка на дете. Грижливото отношение на войниците към снимката, мислите им за света предават смисъла на освободителната война, нейната цел: „Като знаме посред здрача върви с бойците детския портрет“.

В стремежа към мирен труд, към тържество на истинската човечност е източникът на героизма на войниците; хуманистическото чувство се разкрива в своята действена, революционна същност:

Как любовта си, майчице, ще пазя,
с какво сърце, кажи,
ако ръката моя без омраза
приклада в бой държи?

Поетът не се стреми към описание на външния ход на събитията. В неговите военни стихове почти няма батални картини. Главното в тях е психологията на човека, най-силните негови преживявания, неговата мисъл и воля. В едно от стихотворенията е разказана проста история:

[1] Веселин Ханчев, Лирика, М., 1963, стр. 10.

войната е откъснала баща и син от мирния труд. Синът загива в боя. В центъра на стихотворението са преживяванията на бащата, вълнуваща и сурова човешка драма, предаваща и болката на тежката загуба, и накипялото чувство на ненавист към врага: старият селянин взема в ръка винтовката и отива да замени сина („Балада за бащата и сина“). Крайно вътрешно напрежение, душевна издръжливост са разкрити и в друго едно стихотворение: откъснати от своята армия воини, измъчени от жажда и глад са издържали в двубоя с фашистите („На Страцин под скалистия рът“).

В. Ханчев правдиво рисува драматизма на борбата, неизбежността от жертви в борбата, трагедията на смъртта. Но подвигът на героите винаги е озарен от идеала, от вярата в бъдещето, от светлината на историческата перспектива.

Стихотворението „Добрият ученик“ е дълбоко вълнуващ разказ за скромния юноша, който не мълчи, когато учителят го изпитва в клас, но не проронва нито дума, когато го разпитва фашисткият офицер, опитвайки се да узнае за нелегалните му връзки. И в това мълчание — пределно напрежение на душевните сили, е непокорността на духа, величието на безсмъртния подвиг на човека:

Лицето му
беше спокойно и ясно
под златните лунички.
Беше много добър ученик.
Най-добрият в класа.
Но нищо не каза.
На всички въпроси
отвърна с мълчание.
Мълчеше,
когато го питаха в класната стая.
мълчеше,
когато навън го поведоха.
Мълчеше,
когато го туриха прав
до стената на задния двор.
Мълчеше,
когато последен звънец
удариха пушките.

Когато четеш това стихотворение, неволно си мислиш за заблужденията на някои млади поети, които се чуждеят от патетиката, от високия граждански патос като от атрибути на периода на култа към личността.

В стиховете на В. Ханчев винаги поразява не толкова предметността на рисунъка, колкото задълбоченото психологическо течение — напрегнатият поток от душевни преживявания. Ето например неговият цикъл стихотворения „Созополски триптих“. Минаващият през целия цикъл образ на морето се слива със съдбите на хората. В едно стихотворение са предадени чувства на тревога и скръб: страшна буря е изхвърлила на брега празна рибарска лодка; и рибарите стоят над нея, като над гроб, свалили шапки, в безмълвна размисъл за загиналия другар и за себе си: те трябва да се отправят там, откъдето той не се е върнал („Пред пустата лодка“). Друго стихотворение („Изтегляне на мрежите“) предава надеждите на рибарите, техните мечти за щастие.

„Във всички книги, които съм написал досега, има един единствен герой — човекът, нашият съвременник. Не познавам нищо друго по-сложно, по-красиво, по-страшно, по-достойно за перото на писателя от него“ —

казва Веселин Ханчев[1]. Поетът умее да предаде най-тънките приливи на човешките настроения. За да постигне психологическата правда, той използува най-разнообразни изразни средства, нерядко прибягва до условна образност. Много сродно на народнопесенните мотиви има в алегоричния разказ за самотната ябълка, израсла на пустинния остров в морето и вечно стремяща се към сушата („Ябълка върху острова"). Разказът буди асоциации за несбъднати мечти, за тежката участ на самотата и за стремежа към хората. Голямата идея се разкрива в прост, уж незабележим факт, издигнат до значението на поетичен символ. Човешки трогателното обръщение на поета към печалните лози, които той е видял не по просторните полета, а зад оградата на Монмартр, говори за много неща — и за тягостната атмосфера на западния свят, и за благородния порив на честните хора към друг живот, и за светлото чувство на автора, гордеещ се със своята свободна родина („Лози в Монмартр"). В стихотворението „Парижкият дъжд, възпят от една шарманка" в причудливи шарки се сплитат баладична фантастика и символика. В старинната мелодия на шарманката е историята за бедния художник. Той рисувал на парижкия тротоар любимото момиче, което го напуснало, защото „няма вече обич, хляб, платна". Той се стреми да оживи скъпите черти, в очакване на „един тротоар, дето падат едри монети, щедри монети". В одухотворения образ на момичето, в пълния със сърдечна ласка разговор с нея е мечтата за несбъднатото щастие. Тъжно звучи краят:

Шегобиецът дъжд, който весело чука и свети,
черен и лъскав!
Той единствен се спря и започна да пръска
свойте едри монети,
свойте сребърни щедри монети.
— Спри — тихо каза художникът. — Тя ще замине.
А момичето тъжно заплака
със сълзи златни, червени и сини
и тръгна към Сена.

Това е история и за личната мъка, и за социалната трагедия на човека, разказана с изключително психологическо напрежение.

Индивидуалността на Ханчев-психолога се вижда в цялото негово творчество. В неговата интимна лирика е изразено силно и чисто чувство, понякога се долавя яворовска интонация на заклинание и сърдечна благодарност в обръщението към любимата („Пръстен"). Чувството на любов се преплита с чувството на дълг. Стихотворението „Не, не мога да спя", написано по време на Отечествената война, заставя да си спомним Христо Ботев („До моето първо либе") и Христо Смирненски („През бурята"). Сходния и за трите стихотворения мотив Ханчев е разработил по своему.

Както е известно, главното у Ботев и Смирненски — това е картината на предстоящата революционна буря, вдъхновено героико-романтично изобразяване на събитията — „пристъпа величествен на роба". Стихотворението на В. Ханчев е издържано в тонове на мек лиризъм, всичко в него е пречупено през призмата на интимното чувство на поета. В нощта преди боя поетът мисли за своята любов, той ни въвежда в света на своите преживявания. Разлъката, предизвикана от войната, поражда в душата му прилив на естествена тъга. Но други пътища няма: „За да има любов и мечти занапред за да има, аз отивам на бой призори". Личното щастие

[1] Веселин Ханчев. Лирика. М. 1963, стр. 9.

той вижда в сливането с общата радост от победата, която ще се извоюва в смъртоносен бой. Дълбоко вълнува обръщението към любимата, което е в унисон с последната строфа от стихотворението на Смирненски „През бурята“:

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

Лирическият герой на В. Ханчев е поразителен контраст на съвременния герой на буржоазно-модернистичната поезия с неговата затвореност в себе си, с раздвоената му психика, със съзнанието за безсилие и циничния отказ от нормите на човешкия морал. Ханчев разкрива духовното величие на човека, неговата нравствена красота; от лириката му вее душевна топлота; цялата тя е обърната към хората, към живия живот. Дори и в най-интимните му стихове се чувствува широтата на възгледа му върху света, биенето на пулса на времето.

На Веселин Ханчев е чуждо абстрактното човеколюбие. Неговият хуманизъм е сражаващ се хуманизъм в името на народа. И именно тая позиция му позволява да стане изразител на истинската общочовечност.

Стиховете на В. Ханчев са химн на преобразуващата творческа воля на човека, на неговия разум, на безграничната му устременост към доброто. С могъщ жизнеутвърждаващ патос, със съзнание за непрекъснатостта на битието е проникнато стихотворението „Не, не трябва!“ Човекът е роден за творчество и няма граница за неговите светли замисли. Поетичният образ на небето, на широкия хоризонт в стихотворението „Земя и небе“ великолепно предава възвишеността, окрилеността на човешката мисъл и мечта:

Върху земя човек роден е.
Но той на нея е роден
небе да вижда и да стене,
загуби ли го някой ден,
да чува в нежностите къси,
в делата, в болката дошла,
не ударите на кръвта си,
а ударите на крила.

Веселин Ханчев има цикъл стихотворения „Жив съм“, който не може да остави равнодушни дори най-коравите хора. В тия стихове са намерили израз чувството на слятост с народа, необикновената сила на човешкия дух. Болният, прикован към леглото поет чувствува като трагедия не толкова своя физически недъг, колкото това, че е принуден да излезе от строя на активните участници в живота. Неговата болка са „спрелите минути“, „загубените пътища“. Но той не скъсва със света и в болницата. Сърцето на поета е разтворено за хората, то търси контакт с тях: „Има ли стая за целия свят?“ („Постъпване в болница“). Животът на личността като че ли се прелива в живота на огромния колектив. Поетът не е надвит от самотата — неговите спомени му връщат картините на живото общуване с хората, на които той е готов да отдаде цялата си обич. И с каква особена сила чувствува той пулса на всеки час от трудовия ден на родината! Ето безшумно се отместват белите болнични стени, „Аз чувам стъпки като удари на множество сърца“, той вижда познатия сондьор Антон с неговите грижи и радости, дърварите, които се връщат от работа, кооператорите, бързащи от тютюневите хълмове, дъщеря си Румяна, навела се над книгата. . . („Часът за посетители“).

В стиховете се е изляло такова светоусещане на човек, такъв строй на мисли и чувства, такава хармония между човешка личност и общество, които може да породи само социалистическата действителност. Веселин Ханчев е един от ония прекрасни поети, които с дълбоко психологическо проникновение разкриха чертите на своя съвременник.

Формата на стиховете на В. Ханчев, както за това вече се каза, е многообразна и в нея няма нищо външно крещящо. Напротив, всичко в нея ни се струва естествено, просто необходимо, единствено възможно — така органично е слята тя със съдържанието. Поетът не се ограничава в избора на средствата, на жанра. Той смело, творчески свободно въвежда в действие различни видове поетическа изразност. Характерна е например формата на неговия стих. В един случай той е строго отмерен класически стих, в друг — свободен стих, нерядко без рими, свързан с художествените течения на XX в.

В. Ханчев се отнася към литературното наследство задълбочено — в него щастливо се съчетават зоркостта на ума и тактът на художника. Известно е отношението му към Аполинер, когото той смята за „един от великите откриватели“, и чието влияние е изпитал. Българският поет си дава сметка за това, че „поезията на Гийом Аполинер съдържа много увлечения, много противоречия, много заблуждения“[1]. Но той вижда в нея и онова, което трябва да се възприеме и творчески развие. Той е свързан с живи нишки с демократичната традиция на своята родна литература; опира се също така и на богатия опит на съветската поезия. И всичко това не е преграда, а мост към новаторството. Поетът синтезира най-добрите и индивидуално близки нему традиции, като съвсем не остава в техните рамки и нищо не превръща в канон. Главното за него е естетическата функция на прийома, определена от идейно-емоционалния патос на произведението. Оригиналността на поета иде преди всичко от богатството на неговите жизнени наблюдения, от дълбочината на мисълта, от силата на чувството и въображението, от особеностите на неговото индивидуално-художествено виждане на света, чието следствие е неповторимостта на образа, своеобразието на формата.

Проф. П. Зарев, публикувал статия за стихосбирката на поета „Лирика“, прави интересни наблюдения над формата на неговите стихове. Когато говори, че Ханчев има влечение към интелектуално-психологическата лирика, П. Зарев справедливо забелязва: „Тя няма допирни точки с оная „новаторска“ интелектуална лирика, която издава съчинителска мания, празна игра със словото, преднамерена оголеност на мисълта и маниерност“.[2] Действително поезията на В. Ханчев е пример за органична сплав на мисъл и чувство, която по принцип е характерна изобщо за всяка голяма поезия. Веселин Ханчев е несъмнено един от изтъкнатите и интересни представители на световната социалистическа лирика днес.

Чертите на новото умело е уловил и по своему е изразил Валери Петров. Критиците подчертават интелектуалността на неговата поезия, като свързват това с неговото възпитание, с интелигентската среда, с широкото образование и т. н. Съвременният критик Здравко Петров, който е написал жив и в много отношения интересен очерк за поета, се ползува дори от такива изрази: „културен талант“, „стара културна

---

[1] Сп. „Септември“, 1963, кн. 1, стр. 169.

[2] П. З а р е в. Веселин Ханчев — поет и мислител. (Сп. „Пламък“, 1963, кн. 3, стр. 106).

кръв“. В стремежа на критика да разгледа своеобразието на художника е главното достойнство на очерка. Но в него, струва ми се, има момент на ненужно противопоставяне на В. Петров, като „културен талант“ на други художници (вместо един разговор за разните таланти). За поета е казано: „Той няма вкус към преките идейни схватки. . . ,той има по-тънки духовни оръжия, нему е присъща „тънко-ажурна култура“[1]. Между впрочем, същината тук не е в това противопоставяне на уж обективните възможности на самата тематика (едва ли е вярно, че „преките идейни схватки“ не могат да бъдат изобразени с „по-тънки духовни оръжия“), същината тук е в индивидуалните склонности на поета, който още в избора на сферата на иозбразяване се отличава от другите.

На В. Петров е свойствена богата и остра, блестяща от изобилие на нюанси и оттенъци, аналитична мисъл, стремяща се към многостранно обхващане на явленията. С това е свързана разклонената система от поетически асоциации. Асоциативно-аналитичният начин на изобразяване на живота е стилова особеност на творчеството на поета.

Тия черти са присъщи и на най-крупното произведение на В. Петров през последните години — неговата голяма поема „В меката есен“, написана в 1960 г. В жанрово отношение тя е, както вярно според мен я определя В. Колевски, лирико-философска поема[2]. Поетът обхваща нашироко събитията, произнася свои съждения за тях; той е и повествовател и герой — художествено въплъщение на човешки характер. Всичко това обуславя структурата на поемата, нейното своеобразие изобщо.

В поемата всичко е дадено чрез образа на лирическия герой — човек, много видял и много преживял. Неговите размисли за живота са канавата на поетическия разказ. Те възникват в резултат на наблюденията на отделни картини от окръжаващата действителност, като дълга верига от спомени.

В лирическия герой ние виждаме чертите на нашия съвременник. Той се отличава с трезвост и широта на възгледа, кръвно е заинтересован за съдбините на народа. Героят е участник в антифашистката съпротива, усетил е радостната победа на 9 септември 1944 г. В неговата биография са намерили отражение важни моменти от неотдавнашната и пред очите ни минаваща история.

Поетическият разказ тече, като мени интонацията си в зависимост от съдържанието, изискващо различно емоционално отношение — той е ту радостно-патетичен, ту пък в него преобладават драматични ноти; възторгът се сменя от гняв, вълнението на обществения деец от любовна изповед. . .

Ето поетът слуша гласовете на играещите деца и той е обзет от светли мисли за мира и щастието на земята; той си спомня своето участие в освободителното движение, във военните походи, и тия спомени се изливат във вълнуващи разкази за суровите изпитания в неотдавнашното минало. Такъв е например поетичният разказ за Надка Памукчийска — за първата любов и трагичната гибел на героинята, за мъката на човека, изгубил другаря си. Поемата е пропита от чувството за революционна перспектива, авторът дълбоко вярва в бъдещето, в преодоляването на всички трудности; той с мъка говори за тежката атмосфера на недоверие между хората по времето на култа към личността и вижда изгрева на но-

---

[1] Сп. „Септември“, 1962 г. кн. 10. стр. 125,

[2] В. К о л е в с к и. Патосът на живота — патос на литературата. София, 1962, стр. 187.

вото: „Ала живота тръпне с нови сили и чувствам аз как те са възкресили стиха ми“. Нему са чужди равнодушието, раздвоеността. Това е целеустремен волев човек, съзнаващ, че е едно с народа, съзнаващ своята отговорност за хода на историята.

В поемата има чудесно обръщение към родината — вдъхновено, пълно с възвишена романтика, описанието на нейното величие се съчетава с гордото чувство, че е неразделен с нея: „Аз чувствам се така дълбоко твой и чувствам теб така дълбоко моя!“

Поетът вижда страната си в съзвездието на социалистическите страни. Създаденият от него образ на летящия съветски спътник се разкрива като символ на монолитната връзка между нашите народи:

И чувствам в този миг, че всички ние
на спътника сме спътници оттук,
че спътници сме и един на друг,
защото той ни свързва от звездите.

Съдържанието на поемата е многообразно. Това е като движеща се панорама от събития, епизоди, случки, свързани помежду си на принципа на асоциациите, възникващи от личния опит на поета. Асоциацията като прийом в поемата не е загадъчен намек, будещ произволни представи — тя се гради върху реалното усещане на връзката между фактите и събитията и допринася за художественото разкриване на явлението от различни страни.

Описаният строеж на поемата съвсем не е възникнал случайно, като самоцелен стремеж към оригиналничене. Той е „предписан“, обусловен от авторовия замисъл, изпъква като необходимата форма за неговата реализация, следователно слят е със самото съдържание. Та нали в центъра на поемата е лирическият герой, развълнуваният разказ на поета за своята епоха. И именно това служи като основен композиционен стълб. За поемата не е характерно изобразяването на непосредствени драматични сблъкновения, на външно действие изобщо. Цялата тя е разгърнато лирично повествование.

У други поети намираме други черти. Неприличащи си една на друга индивидуалности е обикновено явление в широките рамки на социалистическия реализъм.

В 1962 г. излезе второ издание на стихосбирката на безвреме загинал млад поет Пеньо Пенев. Неговите произведения се ползуват в България с широко признание и необикновена популярност. Те увличат преди всичко със съвременната си проблематика — с вълнуващото изображение на социалистическото строителство. Известно е, че в първите години след освобождението на страната тая тема се разработваше много декларативно и схематично. Издадената в 1956 г. стихосбирка на П.Пенев „Добро утро, хора!“ внесе нещо ново — светът на трудовите делници изпъкна в нея в удивително ярко художествено осветление.

Пенев беше на 14 години, когато в неговата страна се извърши народно-демократична революция. Той растеше, усещайки нейното бурно развитие. Освободеният народ под ръководството на своята Комунистическа партия започна да осъществява грандиозния план на революционните преобразования. Пред очите на жадния за знания, с тънка чувствителност юноша се откриваше нов свят — света на социализма. Пламваха, примамвайки към себе си, първите светлини на новие строежи, увличаше мощния поток на трудовия ентусиазъм.

П. Пенев живя и се формира като поет в тая атмосфера на подем и бе завладян от нея. От ученическата скамейка, направо от гимназията, той се отправи на строежа на младия социалистически град Димитровград, където работи десет години. Там той се сближи с колектива на строителите и им посвети своите стихове. В тях се изляха изпълнилите душата на поета чувства и настроения — възторженото усещане на полета, размаха на борбата и осъществяването на високите идеали.

Така се оформяше най-характерната стилова особеност на творчеството на Пеньо Пенев — героико-романтично изобразяване на труда, приповдигнатост и мащабност в утвърждаването на новото, на социалистическия свят. За разлика от сдържано-аналитичното повествование, което наблюдаваме у В. Петров, произведенията на П. Пенев се отличават със страстна публицистичност, с ораторска интонация. Ненапразно поетът е наричал себе си „барабанчик в поход".

Да обърнем внимание върху заглавията на стихосбирките на поета: „Добро утро, хора!", „Когато се наливаха основите"; на заглавията на отделни стихотворения: „Димитровградско утро", „Строителна пролет" и др. Всичко тук говори за началото на велик градеж. Образите на светлото утро и пукващата се зора, много често срещащи се у Пенев, са символ на раждащата се социалистическа родина. Стиховете му са изпълнени с патоса на стремителното движение, с подема, с романтиката на трудовия подвиг, с гордото чувство на първооткривателите, които поставят основите на новото общество, с горещата влюбеност в новия живот, който за поета е като „на мечтите човешки цъфтежа богат".

Характерна е картината: народът върви по открит широк път, който води нагоре. Той е пълен с трудово напрежение и прекрасни са плодовете на неговите усилия: „припнала като девойка щастлива, разляла се е нашата пролет небивала", високо в небето струите дим на новопостроените заводи „ден подир ден чертаят възходящата диаграма на човешкия труд освободен" („Хора, на път!").

Поетът пише за новия човек, за своя съвременник, рисува го в бита, в труда. Ние узнаваме и за подвизите на героя, за неговите мечти и за неговите трудности; виждаме не само как той преобразява живота, но и как самият той се изгражда, израства духовно, как все по-пълно и по-пълно се разкриват богатствата на неговата душа.

Много е интересен в стиховете на П. Пенев запечатващият се образ на новите пътища, на светлите пътечки. Те преминават не само в материалния свят на хората,но и в тяхното съзнание, в тяхната психика. В новия жилищен квартал от дом до дом белеят пътеки и всяка от тях е „протегната братска ръка към приятеля мил — към човека" не разединяваща вражда, а другарство между хората е белега на новото общество: „тук човекът човека намери" („Пътеки белеят"). Поетът забелязава нарасналия стремеж у обикновените труженици към знания: на строителната площадка никога не се заличава пътеката до библиотеката („Другата пътека"). За новото в човешката психология става дума в стихотворението „30 стотинки". В него отделен битов факт служи като мост към обобщението. Поетът вижда раждането на новото във всекидневния живот, извлича поезия от обикновеното. Той разказва за бюфета без продавач, който обслужва строителите: „едната ръка е продавач, а другата твоя ръка — клиент купувач. . . А съвестта ти е контрольор там". В простия битов факт са зафиксирани черти на новия морал.

Разбира се, животът не е непрекъсната песен, не всичко в него е гладко. Стихът преминава в гневна интонация, когато поетът пише за отцепниците — „не тръгва към нас пътека от техния праг, отприщен е само на злото потокът зловонен, коварен и чужд като смърт, като враг!“ („И добри ще са хората“).

Но Пенев ясно вижда главната тенденция на общественото развитие — победното движение на страната към социализма, нему е присъщо остро чувство за историческата перспектива и затова главното в неговите стихове е патосът на утвърждаване на новото. Поетът слави „свободните хора на свободния труд. . . Негово Величество Човекът“.

Много от стихотворенията на П. Пенев са на обществено-политически теми, понякога във връзка с юбилейни дати. Тук е лесно да се изпадне в декларативност. В стихотворения от подобен род поезията нерядко се погубва от безличността на изложението, от отвлечената натруфена фразеология. Не може да се каже, че Пенев е успял изцяло да избегне всичко това — той има и слаби стихотворения. Но тук ми се иска да подчертая, че в повечето стихотворения на посочената тематика той е постигнал живост и емоционална заразителност на поетическото изложение.

Ето например неговото юбилейно стихотворение „Тринайсет години на поход вървим!“. То започва с обръщение към съратниците по труд: чули ли са те, как ранното светло утро по „вашите сънни стъкла раззвъни“. Мащабно-широки понятия се конкретизират с помощта на битов детайл: раждащият се нов ден „като бузите на моя син малък — зад скелята той руменей“. Тоя ден е символ на устремената в бъдещето родина. При цялата си широта и многозначност, предаващи размаха на строителството, символът-ден не се разлива в абстракции, неговото разкриване е вътрешно заздравено от личното преживяване, от дълбокото вълнение на поета, който възторжено възприема новия, индустриалния пейзаж, все по-разкрасяващия се облик на страната. Широкото символично изобразяване нерядко се редува с описание на делнично-конкретното. Тогава образът, излъчващ радостното чувство на любуване на всеки кът на новия живот, става физически осезаем: „Ухаят стените с мазилка прясна. От покрива нов дъждът се стича и ръкопляска“. И никакви залпове от гръмки думи за героизъм не ще заменят картината: поетът низко и благовейно скланя глава пред хората, извършили трудов подвиг. . .

П. Пенев не се задоволява от наблюдението на външния плъзгащ се по повърхността поглед. Той възприема света с цялото си същество, като нещо близко, лично от него преживяно. Тая енергия на лиризма, високото напрежение на субективното преживяване създават атмосфер на дълбоко човешко доверие между поета и читателя правят поезията му истински народна.

Но поетът се е развивал неравно. В неговия живот и в творчеството му има период на депресия (1957 г.). Високият тревожно-тържествен глас внезапно заглъхна. Появиха се стихотворения, сякаш написани от съвсем друг поет — така далечни са те по идейно-емоционален строй от онова, което бе писал Пенев до тогава. Тия стихове са проникнати от мотиви на униние, умора. В тях се долавя ехото на лична драма („На дните залъкът не се услажда без нежна ласка и без топъл скут“).

В момент на душевна депресия П. Пенев попада под влияние на бохемата, която задълбочава мрачното му настроение. Всичко това намира отражение и в неговите стихове.

Ала Пенев превъзмогна в своето творчество кризисното състояние, скъса с бохемата. Той сам разказва за всичко това в поемата „Дни на проверка“, която е една изповед на човек, „излязъл от редицата за малко — аз посоката сверих, Сверих я на сърцето си по точния компас“.

„Дни на проверка“ е сурово отрицание на песимистичните стихотворения от периода на депресията и същевременно — възраждане и развитие на предишните идейно-художествени позиции на Пенев — на поета трибун, певец на социалистическите победи. Поемата е изпълнена с остротата и напрежението на безпощадно-честния самоанализ. Рязко изразената динамична интонация подчертава всички поврати на нахлулия поток от чувства.

Поетът с болка говори за неотдавнашното минало: „Върху сърцето ми лежи на спомен камъка студен“; „Неоплакан гроб е вчерашния ден“; „И днес тъгувам за неспастрените дни“. Пенев се стреми да обясни причините за своите постъпки. Гласът му става гневен, когато разказва за ония, които „с ласкателство коварно“ го завлякоха в своя кръг. . . „Те залъкът на дните ми вгорчиха“. Като изстрадана изповед звучат думите му за скъсването с миналото и за завръщането му в редиците на строителите на социализма. Пенев развълнувано се обръща към партията, която му е помогнала да се измъкне от тресавището и да заеме мястото си „в бойното седло на дните бързолетни“. С неподправена патетика, така позната ни от предишните стихотворения, са обагрени стиховете на поемата за величието на комунистическия идеал. Поетът е пълен с вяра в бъдещето и няма граници любовта му към живота:

С протегнати ръце,
с отворени очи ще си умра.
И след смъртта ми, към зорилата зора,
ще гледат моите очи. . .

От примера с поемата „Дни на проверка“, която предава извънредно бурното душевно състояние на поета, драматизма на неговите преживявания, ясно се вижда как преходът от една експресивна сфера в друга води до промяна на тона на поетическото изложение, на неговия ритмичен строй. Повествователната интонация на многостъпния стих се редува с кратък стих-възглас, със стих-въпрос, със стих-призив, отделени графично в отделни стихове. Ритъмът действително изпъква като неразривна част от съдържанието. В областта на ритмиката П. Пенев не върви по някаква единствена, „чиста“ линия, за неговото творчество е характерен синтеза на силаботониката и свободния стих.

Днес има немалко „новатори“, които се занимават с главоломно формално експериментаторство и се утешават с илюзиите, че представляват съвременното младо поколение, от което всъщност са много далече. Пенев повече от мнозина други е истинският поетичен глас на това поколение.

Ще назова още един поет — Любомир Левчев. Той принадлежи към групата талантливи млади автори и е интересен с това, че в неговите стихотворения се появиха някои нови черти на съвременната българска поезия. Неговото творчество е ярко свидетелство за това, че източник на новаторството е живота, непрекъснато обогатяващия се личен опит на поета, че оскъдицата от такъв опит неизменно се съпътствува от неуспех.

Л. Левчев пише свободен стих, без строго редуващи се римувания, нерядко без всякаква рима; в неговото творчество се забелязва тенденция към

своеобразна „прозаизация“ на стиха, характерна впрочем и за редица други млади поети. Други от тях, както видяхме по-горе, са склонни да виждат в това едва ли не главния признак на новаторството. По-вярно е обаче да се говори за една от формите на стиха, която може да бъде напълно законна, ако не води към разпадане, ако не подменя стиха просто с лоша проза. Самата тая форма на стиха изобщо не е нещо абсолютно ново и опитът ни говори, че тя с успех е използувана от действително талантливите поети.

В стихосбирката на Л. Левчев „Позиция“, излязла от печат в 1962 г. има свръхинтелектуални стихове — очевидно дан на формалистично експериментиране. Но има и стихотворения с дълбоко съдържание и интересна оригинална образност.

Л. Левчев е работил известно време на строежа на Кремиковския металургичен завод. В стихотворението „Крадец на огън“ поетът задушевно и просто разказва как за пръв път е отишъл при строителите. Ето той вижда копачите, които работят в зимния мраз; от време на време те отиват при запаления огън, за да сгреят отрудените си длани. По асоциация изниква образа-метафора:

Аз огън подир огън обикалях,
долавях гласове.
Посягах жадно.
И изведнаж
самият се запалих.

Пламнал и в душата на поета „кремиковския прост и нужен огън“ е символ на сливането с трудовия колектив. От тоя огън именно се раждат най-хубавите стихове на Л. Левчев. В тях искрено е предаден завладяващият патос от изграждане на новото, напрегнатата устременост на хората в бъдещето, техните вълнения, техните мечти. В стихотворението „Халюцинация от умора“ поетът осъжда равнодушните, заклеймява отцепниците, еснафите, той се стреми неговото сърце да бие в унисон с общия ритъм на епохата. Поетическата идея на стихотворението „Портрет на добрия бетонджия“ е идея за възвеличаване на вътрешната красота на човека, разкриващ своите душевни болки в труда.

Когато четеш стиховете на Л. Левчев, забелязваш, че почти липсва външно-описателен елемент. Главното в тях е движението на мисълта, анализа, водещ към логическия извод. Самият извод не е философска или публицистична абстракция, а образно обобщение. В най-хубавите стихотворения на Левчев няма противопоставяне на рационалото и емоционално начало. В центъра на тия стихотворения е съдбата на живия човек. Затова мисълта в тях се развива не разсъдъчно-оголено, а като мисъл-преживяване.

„Колко струва билетът за Кремиковци?“ — така прозаично е озаглавено едно стихотворение. В отговор авторът дири, разбира се, не аритметическа величина, а други душевни измерения. И отговорът е даден в конкретното преживяване на лирическия герой. Срещата с хората му открива цената на „билетите за бъдеще“. Той възприема строежа като дело и славно, и трудно, като изпитание на чувствата. И именно в това поетът вижда романтично притегателната му сила:

И аз събирам всичко свое скъпо
за да платя един билет.

Л. Левчев постоянно се стреми да освободи изцяло поетическия разказ от описания, несвързани пряко с динамиката на мисълта-преживяване. Много стихотворения са сюжетни, те представляват своеобразни поетически новели. Такива са всички споменати по-горе стихотворения. Такъв е всъщност и простичкият разказ за светлия юношески порив — за красивото момиче и петолъчната звезда („Стенвестник с момиче и звезда"). Художественото обобщение се разкрива в малкия, в отделния жизнен случай или епизод. Развитието на художествената мисъл си има своя специфика: пластичното, предметно-видимото изображение играе подчинена роля, централният образ най-често възниква от смисловото сближаване на явленията и понятията, като асоциативно-метафоричен образ, обагрящ цялото произведение (такъв е например образът на „кремиковския огън" в стихотворението „Крадец на огън").

Стихосбирката „Позиция" ни представя Л. Левчев като оригинален поет, близък на много широк кръг читатели. Но в неговото творчество ние се сблъскваме с несполуки, със сериозни провали.

В първа книжка на списание „Септември "от 1936 г. е обнародвана „Интелигентска поема" на Л. Левчев, която свидетелствува, че поетът очевидно е загубил ориентировка: той съвсем не може да примири призива „да пазим великото единство" със своите „интелигентски сенки". Левчев искрено протестира против грубите нивелировчици на човешките индивидуалности, против ония, чийто действия ни са добре известни от периода на култа към личността. Но въпросът е там, че в поемата му няма ясно разбиране на диалектиката между общото и личното, на непреодолимата водеща тенденция на социалистическото развитие; авторът неправилно е сгъстил черните краски. Оттук и раздвоеността, унинието, бохемско-индивидуалистичните ноти. Именно в това се е проявила идейната незрялост на поета, която, надяваме се, той ще преодолее, и може би „Интелигентска поема" ще остане само епизод в неговото творчество. . .

*

Съвременната българска поезия се характеризира с изумително богатство и многообразие на таланти. Тя се стреми към все по-задълбочено разкриване на облика на строителя на социализма. И именно в това се проявява нейната действително новаторска същност.

В настоящата статия са разгледани отделни примери от творчеството на съвременни български поети. Картината, разбира се, далеч не е пълна, а всъщност статията не е и преследвала такива цели. Но приведените факти все пак са твърде характерни. Те говорят за това, че новото възниква като резултат от виждането на света, като откритие на нови черти в живота и труда на човека в наши дни.

Границите на тия особености както по отношение творчеството на отделни поети, така още повече по отношение на българската поезия като цяло, са, разбира се, много подвижни. У всеки от споменатите поети могат да бъдат отбелязани и други черти, в анализа бяха фиксирани само най-характерните. И, разбира се, с тия особености съвсем не се ограничава стиловият диапазон на съвременната българска поезия, в която има така много ярки имена. В това именно се състои и най-голямото предимство на социалистическия реализъм пред всички други художествени методи, че неговите възможности са наистина неизчерпаеми.

ПРОИЗХОД И СЪЩНОСТ НА ТЕОРИЯТА „ИЗКУСТВО ЗА ИЗКУСТВОТО“

Димитър Аврамов

Теорията „Изкуство за изкуството“ има повече от стогодишно съществувание, но въпросите, които тя повдига и борбите, които се водят около нея, може би никога не са имали толкова решително значение за развитието на изкуството, колкото днес. Каква е същността на изкуството? Трябва ли то да служи на нещо друго извън себе си? Не е ли „чистата красота“ негова единствена цел или, за да придобие обществена значимост то е длъжно да се подчини на големите морални задачи, които му поставя обществото? Каква е ролята на художника: да стане създател на автономни художествени ценности, на които ще се наслаждава един малък елит от духовни аристократи, или пък да бъде в авангарда на голямата битка за обществена обнова? На тези съдбоносни въпроси теорията „Изкуство за изкуството“ има своите отговори и тези отговори лежат в основата на формалистичното изкуство на буржоазния свят, тъй както то се е развило от миналия век до днес. Ето защо, да се опише обществено-психологическата атмосфера, в която се оформи тази естетическа концепция, да се разкрие нейната социална и теоретическа същност, да се посочат проблемите, които тя си постави и реши, и да се преценят те както в контекста на съответната историческа ситуация, така и с оглед на съвременните изисквания, е несъмнено една актуална задача, която нашата естетика и изкуствознание не може и не бива да отмине. Опит в това отношение представлява настоящата статия. Тя си поставя ограничени изисквания: да разгледа теорията „Изкуство за изкуството“, тъй както тя се разви във Франция — нейната истинска родина — и то само в рамките на онова поколение писатели и художници, което първо ѝ даде облика на конкретна естетическа доктрина и първо я използува като оръжие или по-точно като прикритие на своята ненавист към буржоазното общество и култура. Представителите на това поколение не образуваха единна школа. Това бяха художници, различни по темперамент, склонности и вкусове, различни по характера на своето творчество и следователно различни по своето място в историята на новото изкуство. Онова, което ги обединяваше, беше тяхното общо схващане за иззкуството и неговите задачи, за неговото отношение към морала, политиката, религията, науката, природата, към действителността изобщо. Това схващане не бе резултат на една строго промислена теоретическа работа. По-скоро то представляваше спонтанна реакция на самозащита срещу

АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

обществото, в което те живееха; едно общество, което искаше от тях повече, отколкото те можеха да му дадат.

Някои читатели, които са свикнали да отъждествяват теорията „изкуство за изкуството“ с нейното днешно състояние, с функцията, която тя днес има в идеологичните борби на нашето време, може би ще бъдат шокирани от начина, по който тя е представена тук. За тяхно успокоение краят на това изследване съдържа едно ясно указание за нейната бъдеща еволюция. Тази еволюция ще бъде специално проследена в друга статия, която авторът се надява да публикува в скоро време. Там ще бъде разгледана съдбата и фаталният край на всяко изкуство, което се стреми да бъде „само“ изкуство. Тук даваме началото на този сложен процес.

I

След революцията от 1830 г. капитализмът навлезе в една от бурните фази на своето развитие. Създаването на многобройни индустриални, търговски и финансови предприятия произведе непознат дотогава материален прогрес. Необузданият стремеж към трупане на пари вървеше ръка за ръка със студеното безразличие към духовните ценности. Богатството бе издигнато в степен на истинска добродетел. Една от героините на Балзак тъй съветва своята дъщеря: „Дете мое, не е възможно никакво щастие в бедността, няма нещастие, което богатството да не може да успокои“. Върху основата на тази етика се изгражда образът на новата буржоазна класа, чиито добродетели стават критерий на официалния морал. Този образ ние виждаме не само в романите на Балзак, които представляват изключително богата хроника на френското общество от този период, но и в карикатурите и литографиите на Домие. Под различни имена: Майо, Робер, Макер или Прюдон той ни дава все образа на буржоазното парвеню: циничен, амбициозен, безскрупулен мошеник, който лови риба в мътните води на търговските сделки; дете на финансовите афери и индустриалните предприятия. Така се създава една класа, която братя Гонкур са обрисували като „генерация от заинтересовани сметкаджии, със студената амбиция да трупат скандални богатства, скептична към всичко, освен към аферите, нетърпелива в своето желание да се издигне“[1], една класа, която се намира икономически в бърз и непрекъснат възход, но политически е станала консервативна, а морално — лишена от идеали, ако не се смята идеалът на собственото ѝ благополучие.

Този дух на утилитаризъм и меркантилизъм, който след 30-те години на миналия век бързо обхваща буржоазното общество, прониква и в изкуството. Човекът на изкуството, оставен сам на себе си, всред водовъртежа на всеобщата конкуренция, започва истинска борба за съществуване. Той се бори за своето място в обществото. И понеже това място е толкова по-добро, колкото е по-голямо спечеленото богатство, той се устремява към печалби. Изкуството става професия, търговия, подчинена на закона за търсенето и предлагането, а художникът — търговец, който, подобно на всички други, иска на неговата стока (художественото произведение) да бъде призната търговска цена (сиреч, авторско право). Той придобива, според израза на Балзак, „une surface commerciale“,

---

[1] Вж. прекрасния труд на Albert Cassagne: La théorie de l'art pour l'art en France, Paris, 1959, II ed., p. 7, на който авторът дължи голяма част от развитите тук мисли.

едно търговски лице, стреми се да влезе в крак с времето, да култивира в себе си качествата: пестеливост, икономия, прилежен труд, житейска и трудова дисциплина, сиреч, да се оформи като буржоазен тип. Когато младият Флобер е поискал съвет от Теофил Готие дали трябва да публикува своя роман „Изкушението на св. Антоний“ и е изразил своето убеждение в достойнството и високото призвание на писателя, за негово голямо учудване Готие му отговорил:

„Аз познавам тези скрупули; това е болестта на началото, както шарката е детска болест... Ти вярваш в мисията на писателя, в жречеството на поета, в божествеността на изкуството. О, Флобер, ти си наивник! Писателят продава своите ръкописи, както търговецът на бельо продава носни кърпички... Да се пазят в резерва ръкописи е безумие; щом една книга е завършена, тя трябва да бъде публикувана, като се продаде колкото се може по-скъпо.“[1]

Но влиянието на новото буржоазно общество не се свежда само до тази, така да се каже, икономическа страна, която променя характера и нравите на твореца, но и чрез прякото влияние на господствуващия морал върху неговото творчество. Това е лесно обяснимо, като се има предвид, че амбицията на художника да се утвърди и забогатее може да се осъществи само, ако в своите творби той „поласкае ония, на разносните на които живее“ (Бодлер). Във всички видове изкуства „добрите нрави“ на буржоазията намират своите апологети. На сцената се възраждат старите класически драми и трагедии, в чиито образи буржоазията, станала вече пасифистична, преживява платонически героичното си минало от епохата на първата революция. В своите пиеси писатели от рода на Пол дьо Кок или Скриб пеят дитирамби на забогателия еснаф. По това време Гюстав Планш пише:

„Целта на комедията е само непрекъсната възхвала на богатството и убийствения присмех към хората, които не знаят да станат богати. Такава е темата, развивана от 20 години... прославянето на богатството и презрението към бедността.“[2]

Писатели като Ожие, Сандо и Понзар прославят принципите на регулярния живот на буржоазията: благоразумие, мъдрост, съпружеска вярност срещу разюздания морал на романтиците, а тя им се отплаща, като ги обявява за „възстановители на здравото и благородно изкуство“. През 1857 г. д-р Верон в своя труд „Quatre ans de regne“, като очертава състоянието на изкуството след революцията от 1848 г., предлага да се състави една голяма правителствена комисия от членове на академията и от политици, които да раздават награди за „най-моралните творби на изкуството“, което ще рече за „най-казионните творби“.

Изобразителните изкуства също не изостават в желанието си да се приспособят към вкуса на буржоазията. Чрез сантиментални жанрови сцени, чрез батални изображения на „славното“ минало, чрез прикрито зад маската на древността или митологията изображение на голотата, чрез сладникави пейзажи, правени по определена формула и особено чрез тривиалната анекдотична жанрова живопис буржоазията задоволява своя вкус и развива своята естетическа култура. За чистотата на този вкус е предназначен да се грижи и специален държавен институт — Академията, която през целия XIX век е била истинска крепост на ретроградността. Всеки начинаващ художник е започвал школовката си в един подчинен на конвенционалната естетика институт — École d'État.

---

[1] Вж. Max. Ducamp: Souvenirs litter., II, 17.
[2] Revue des deux Mondes, 1837, t. I, цит. по труда на Gassagne, p. 32.

Този институт е раздавал наградите. Наградените са се изпращали на специализация в Рим. След завръщането си във Франция те са излагали в Салона, тържествено откриван от държавния глава, получавали са медали и награди, според степента, в която са угодили на комисията, след това са били приемани в Академията и. . . кръгът се заключва. Останалите, които не са имали щастието да минат през иглените уши на неумолимото жури, не са били допускани в Салона, картините им са били щампосвани с едно „R“, Refusé — отхвърлен, което всъщност означавало свидетелство за професионална негодност. Художник, който се опитва да продава картини, неминали през Салона, е приличал на търговец, който се опитва да продава стока, върху която предварително е лепнал етикета „дефектна“. В едно писмо до Дюран-Рюел (март 1881 г.) Огюст Реноар тъжно отбелязва:

„Едва ли има в Париж петнадесет любители на изкуството, които са способни да оценят един художник без Салона. Съществуват обаче 80.000, които не ще купят и най-нищожната дребулия, ако художникът не е бил в Салона.“[1]

Всред тази атмосфера на груб практицизъм и угодничество какво е било поведението на ония художници, които не са вярвали в принципите на казионния морал, които са били достатъчно честни, за да се отвратят от всеобщата корупция и достатъчно смели, за да не се подчинят на академичната диктатура, а изкуството си — на една недостойна апология? — Ония от тях, които са били свързани с прогресивните движения на социалистите, сен-симонистите или републиканците, сиреч, които са се въодушевлявали от идеята за едно ново общество, основано върху хуманни етични начала, са виждали в своето изкуство оръжие в борбата за това общество. Те са отстоявали социалната роля на художника като активен борец за обществена обнова.

Освен тях обаче имало е и такива хора на изкуството, произлезли главно от средите на дребнобуржоазната интелигенция, които не са могли да намерят достоен заместител на своята разколебана социална вяра. Доблестни личности и честни творци, те не са искали да се впуснат в мътните води на меркантилизма и да станат трубадури на господствуващия морал. И как собствено да се възпява буржоазията, когато в своята ненаситна алчност за материални блага тя е загубила ония духовни ценности, които са украшение за човека! Как да се възпява нейният еснафски морал, когато той е параван на лицемерието! Как да се прославя държавната власт, когато политиката на Франция от Луи Филип насам е непрекъснато пораженство! Не е ли само името Наполеон, което качи на императорския трон неговия бездарен внук? Не са ли затънали в непоправима корупция държавните чиновници и духовенството? Колко убийствена бе иронията на Сен-Симон, когато сравни загубата, която би претърпяла Франция от 3.000 учени и художници със загубата на също толкова държавни чиновници и кардинали! Всъщност има ли още наивници, които да вярват в свещения авторитет на държавния глава или в хитрите комбинации на политиците, които спекулират с възвишени идеали за лично обогатяване? Възможно ли е днес в епохата на победоносния устрем на науката към овладяване на природните тайни, да се вярва в религиозните догми или пред лицето на моралната поквара всред духовенството да се вярва на неговите проповеди?

---

[1] Вж Künstlerbriefe über Kunst, Dresden, 1957, S. 778.

Този скептицизъм, който обхваща все по-големи кръгове от интелигенцията, неизбежно се разпространи и в средите на художниците, като проникна и в техните произведения. В своите „Салони“ от 1852, 1857 и 1863 г. братя Гонкур и Кастаняри обявяват, че религиозното изкуство е мъртво, защото вярата не съществува и обясняват големия успех на пейзажната живопис, която официално е била считана за малоценен жанр, за бягство в лоното на природата, поради отвращение от политическата корупция. Кастаняри открито се застъпва за отделянето на изкуството от държавната опека. Художникът трябва да бъде свободен да твори това, което иска и както го иска! Дори Дьолакроа в своя „Дневник“ (4. II. 1857) отбелязва, че в обществото, в което той живее „с грубите нрави, с дребните, жалки развлечения, прекрасното може да възникне само случайно“ и той съветва художника да не се приспособява към идеите на времето, защото „това е свойствено на посредствените хора“.

Но да не се приспособяваш към идеите на времето, да отхвърлиш като недостойни господствуващия морал, господствуващата политика и религия, без да можеш да ги замениш с друг морал и други идеи; да отхвърлиш действителността, в която живееш, без надеждата, че тя може да се измени, това означава да потънеш в безнадежден песимизъм, от който има само един изход: да се затвориш в света на изкуството, да го превърнеш в автономен източник на най-чисти радости, щом такива е трудно да бъдат почерпани от действителността; да превърнеш неговата собствена красота в единствена красота; да издигнеш неговите принципи до степента на етични норми, които да заместят угасналия блясък на старите ценности. По този път се стига до изкуство, което не иска да служи нито на религията, нито на държавата, нито на политиката, нито на морала, нито на каквито и да било други извън него лежащи цели, а иска да бъде цел само на себе си. Изкуство за самото изкуство. L'art pour l'art.

II

Това асоциално разбиране на изкуството има своите корени в естетическото учение на немския философ Имануел Кант. В своето съчинение „Критика на съдната способност“ (1790) Кант се опитва между другото да определи същността на красивото, като го отдели от една страна от приятното и полезното, а от друга — от доброто, сиреч, от двете противоположности, между които популярната по това време естетическа школа на Кристиян Волф е поставяла красивото като постепенен преход от едната към другата. Кант намира, че както приятното и полезното, така и доброто се основават върху удовлетворението на някаква потребност, сиреч, върху интереса, като в първия случай (при приятното и полезното) това са сетивните интереси на индивида, а при втория случай (при доброто) — интересите на нравствения разум, интересите на рода; и в двата случая обаче, според Кант, интересът предшествува удоволствието като негово условие. За разлика от тях, удоволствието, което произтича от красивото е безкористно, то не удовлетворява нито сетивни, нито нравствени потребности. Всичко, което ни харесва като красиво, трябва да бъде свободно от отношение към нашите желания. Специфичното удоволствие, което наричаме естетическо, е удоволствие без интерес и понятие, а вътрешното състояние на човека при възприемането на красивото е чиста съзерцателна дейност, свободна от всякакъв интерес и напълно независима от емпиричното битие на съзерцавания

обект, сиреч, тя му се наслаждава, без да се пита, съществува ли той в действителност или не.[1]

Върху тия схващания Кант гради и своето учение за изкуството и художествената дейност. Както естетическото удоволствие има самостоен източник, а естетическият вкус е автономна способност, така и изкуството е специфична и несводима към другите явления дейност. То се различава от природата, от науката и от морала. То е автономен свят със свои закони и принципи.

Ето, тази теория на изкуството, която при своето създаване имаше безусловно напредничав характер, доколкото си поставяше за задача да определи спецификата на естетичното и върху него да изгради естетиката като самостоятелна наука, независима от етиката или гносеологията, тази теория, няколко десетилетия след нейното обосноваване, спечели особена популярност всред хората на изкуството във Франция, и то всред ония от тях, които не са искали да превърнат своята муза в покорна слугиня на официалния морал. В учението за пълната автономия на изкуството те са намерили средство, за да се освободят от веригите на социалната зависимост.

Разбира се, трудно е да се предположи, че тези художници са изучавали философията на Кант. Със своята абстрактна и твърде тромава философска проза този виден представител на класическия немски идеализъм едва ли е можел да влияе непосредствено върху френските артистични среди. По-скоро неговото влияние се е пречупило през творчеството на първата генерация романтици, на които художниците на „l'art pour l'art" са преки приемници, или през естетическите съчинения на френския философ Виктор Кузен, който в средата на миналия век, когато се формират идейните предпоставки на модерното изкуство, е бил несъмнено най-крупната фигура в областта на теорията на изкуството. Още в своето съчинение „За истината, красотата и доброто", написано след престоя му в Германия през 1817 година (и претърпяло 23 издания до 1881 г.) той развива тезата, че чувството за красота е чуждо на желанието и страстта, че то намира своето оправдание в самото себе си, че то е незаинтересовано и напълно противоположно на ползата, че дори и да е свързано с морала, тази връзка е косвена.[2] През 1845 година Кузен пише в „Revue des Deux Mondes": „Трябва да се разбере и да се обича морала заради самия морал, религията заради самата религия, изкуството заради самото изкуство (l'art pour l'art). Десет години по-късно друг виден представител на френската естетика от XIX век — Иполит Тен в едно свое писмо до Гизо (25. X. 1855 г.) ще изрази същата мисъл, но вече несравнимо по-ясно от еклектика Кузен.

„Всеки при себе си — пише Тен — това е моята голяма теза. В практическия живот нравствеността е царица..., но ако аз я виждам и ако аз я обичам в нейната област, аз я отхвърлям от другите области. Изкуството и науката са независими. Моралът не трябва да има никаква власт върху тях: никога скулпторът, преди да направи една статуя, никога философът, преди да установи един закон, не трябва да се питат, дали тази статуя ще бъде полезна за нравите, дали този закон ще направи хората добродетелни. Художникът има за цел само да твори красотата, ученът има за цел само да намира истината. Да ги направим проповедници, означава да ги унищожим. Не съществува повече ни изкуство, ни наука, там където изкуството и науката стават инструменти за педагогия и управление."[3]

---

[1] Вж подр. у Paul Menzer: Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung, Berlin, 1952, S. 131 и следв.

[2] вж. T. M. Mustoxidi: Histoire de l'esthétique française, Paris, 1920, p. 105.

[3] I. Taine: Correspondance, Paris, 1902, 1905.

Тези идеи допадат много добре на умонастроението на художниците, които искат да запазят своето изкуство незасегнато от вълните на обществения живот и морал. Трябва обаче да се подчертае, че има голяма разлика в мотивите на ония, които създадоха този възглед за изкуството и на художниците, които през миналия век го използуваха. Ние видяхме, че целта на Кант бе да обоснове естетиката като самостоятелна наука. От своя страна Виктор Кузен го поддържа, защото той е в съгласие с неговата класицистична теория за „идеалната красота". Ако задачата на художника не е да имитира природната и обществената действителност, а чрез своето „вътрешно око, чрез въображението, чувството и разума" да отразява универсалната и вечна красота, която виждаме блестящо манифестирана в шедьоврите на древната гръцка скулптура, то тогава изкуството се превръща в една сфера, независима от реалния живот. „L'art pour l'art" се съдържа имплицитно в такава концепция. От съвсем друг характер са мотивите, които движат Иполит Тен към тази теория. Тя се свързва много добре с неговата описателна естетика, създадена под очевидното влияние на позитивното научно изследване, която има амбицията да класифицира проявите на духовния живот на обществото тъй безстрастно, както ботаникът класифицира растенията.

III

Родена от различни подбуди, теорията „изкуство за изкуството" се разпространи бързо всред скептично настроените художници на миналия век. Още в 1832 г., през времето когато романтизмът бе в бърз подем, Теофил Готие в предговора към своите „Първи стихотворения" пише:

„Авторът (на тези стихотворения Д. А.) е видял от света само онова, което се вижда от прозореца и той не се стреми да види повече. Той не притежава никаква политическа окраска; той не е ни червен, ни бял, нито дори трицветен; той не е нищо... Той забелязва революциите само когато куршумите му строшат прозорците... Той не прави нищо под претекст, че прави стихове. . . Що се касае до утилитаристите, утопистите, икономистите, сен-симонистите и др., които му задават въпроса: С какво се римува това? Той ще отговори: първият стих се римува с втория, когато римата не е лоша и т. н. На какво служи това? То служи на красотата. Не е ли достатъчно? Както цветята, както благоуханията, както птичките, както всичко онова, което човекът не е можал да изопачи и поквари в своя полза. Изобщо щом едно нещо стане полезно, то престава да бъде красиво. . . Изкуството, това е свободата. . ."[1]

Изобщо, според теорията „изкуство за изкуството" позорно е художникът да постави изкуството си в услуга на ползата, безразлично дали тази полза е егоистична или морална, защото възвишеният смисъл на изкуството е да издигне реалното до чистия естетически идеал, а ползата пародира идеалното, като го принуждава да се снижи до равнището на баналното. Истински красиво е само онова, което не служи на нищо. Всичко, което е полезно, е грозно. Поради това, за художниците на „l'art pour l'art" буржоазията с нейния груб практицизъм, с нейния стремеж да сведе всичко до ползата, да го превърне в стока, която може лесно да се оцени, да се купи или продаде, е пълно отрицание на духа на изкуството. Тя е непрекъснато активна, но нейната активност не я издига духовно, а я приковава към света на материалните, сиреч, преходни неща. Тя мери всичко според своите ограничени мащаби и оценява положително само онова, което не надхвърля нейните меркантилни разбирания. Тя не е в състояние да проумее безкористието на един морален подвиг, жер-

[1] Théophile Gautier: Poésies complètes, Paris, 1905, tome I, pp. 3—4.

твоготовното отдаване на едно духовно дело. Науката, моралът, религията, изкуството тя се стреми да подчини на своите непосредствени интереси, принизявайки ги по този начин до оная елементарна плоскост, на която самата е застанала. Поради това, да ѝ станеш адвокат, да възпяваш нейните мизерни добродетели, да служиш на нейната кауза, това е да правиш не изкуство, а пропаганда (l'art n'est plus qu'une question de propagande — пише Бодлер).

Ето защо, последователите на теорията „Изкуство за изкуството", макар и в голямата си част произлезли от средите на буржоазията, са се смятали за пълна противоположност на конвенционалния буржоазен тип. Духовно извисени над своите съвременници и с остро съзнание за своето превъзходство, подобно на Жулиен Сорел на Стендал, те са се смятали за „много различни" от онова, което са наблюдавали около себе си. Противопоставяйки се на буржоазията обаче, те много добре са знаели, че макар и духовно бедна, тя е икономически силна. А нейната икономическа сила държи в подчинение не само Академията, Института, Салона, но и издателствата, пресата и художествената критика, следователно всички ефективни средства за утвърждаване на нейния морал, предразсъдъци и вкусове. Това е изпълвало младите бунтари с още по-голяма, макар и безплодна омраза към буржоазията. Тя става обект на непрекъснати подигравки и сарказми. Готие и Флобер дори смятат, че да се критикува буржоазията е абсолютно необходимо за поддържането на душевната хигиена. Всяка филипика срещу нея и нейните слуги изостря перото, тъй както утринната гимнастика повишава трудоспособността. Оттук и любовта на тия творци към такива художници като Оноре Домие, които чрез своите произведения изобличават най-представителните фигури на буржоазното общество. Бодлер дори му посвещава стихотворение в своите „Цветя на злото", в което след като го нарича „мъдрец", казва:

C'est un satirique, un moqueur;
mais l'érergie avec laquelle
il peint le Mal et sa séquelle
prouve la beauté de son coeur.[1]

След всичко това, читателят може да разбере причината, поради която художниците на „l'art pour l'art" държат своето творчество настрана от морала и преди всичко от политиката. Това е нежеланието им да подчинят своето вдъхновение на едно дело, в основата на което стои грубият материален интерес; това е индивидуалистичният бунт срещу пошлостта, която ги обкръжава. Ето как изразява това Мюсе (един от представителите на теорията за „чистото изкуство" от първата романтична генерация) в едно свое стихотворение:

La politique, hélas, voilà notre misère.
Mes meilleurs ennemis me conseillent d'en faire.
Être rouge le soir, blanc demain, ma foi non!
Je veux quand on m'a lu qu'on puisse me relire.[2]

Истинският творец, оня, който иска да бъде четен много пъти както казва Мюсе, не бива да служи на политиката, защото поради своето про-

[1] Това е един сатирик, един присмехулко, но енергията, с която той рисува злото и неговите последици, доказва красотата на неговото сърце (своб. превод, Д. А.).

[2] „Политиката, уви, ето нашето нещастие. Моите най-добри неприятели ме съветват да я правя. Да бъда червен вечер, бял сутрин. за бога, не! Аз искам когато човек ме е чел веднъж, да може да ме прочете отново".

менливо естество, тя ще го принуди да бъде непостоянен („да бъде червен вечер, бял сутрин"). Да илюстрира политическите лозунги на деня, да постави своето вдъхновение в услуга на котерийните разправии, да става послушно ехо на нашумялите събития, е може би съблазнително от гледище на актуалния успех, но то е гибелно за бъдещето на художествената творба. Нейният живот не ще надхвърли скоропреходната трайност на обстоятелствата, които са я родили. „Бъдещето — пише Флобер — не закъснява да изостави жестоко ония, които са искали да бъдат полезни и които са възпявали една кауза".[1]

Ето защо, защитниците на теорията „изкуство за изкуството", загрижени за „вечните" ценности на изкуството, презират политиката и всички ония, които се занимават с нея. Те демонстрират преднамерено безразличие към всичко, което става около тях, преструвайки се, че не забелязват дори големите обществени сътресения на своето време. Ние чухме гордата декларация на Теофил Готие, че той е забелязвал революциите едва тогава, когато куршумите са му строшавали прозорците. . .

За проникване в психологическите мотиви на тази теория необходимо е да се изтъкне, че у някои творци това пренебрежение към политиката бе следствие на отчаянието, което ги бе обхванало след неуспеха на революциите от 1830 и 1848 година. Рухването на надеждите, че тази нерадостна действителност може да бъде заменена с нещо по-добро, брутална разправа с демократичните сили, задълбочаването на всеобщата корупция, всичко това бе достатъчна причина, за да отвърне колебливите от политиката и бавно, но сигурно да ги затвори в „кулата от слонова кост". Независимото изкуство стана прибежище и подслон за обезверените. То им връща онова, което действителността им бе отнела. Бодлер, който през февруарските дни на 1848 година застана на страната на революцията и заедно с Шамфльори издаваше революционния вестник „Le Salut public", Бодлер, който в своя предговор към „Песните" на пролетарския поет Пиер Дюпон нарече школата на „l'art pour l'art" „детинска утопия" и поддържаше неразделната връзка на изкуството с морала и политиката, Бодлер, който в своето есе „Езическата школа" обяви френетическата страст към изкуството за болест (un chancre), която унищожава човека и изкуството, същият този Бодлер, след революцията стана проповедник на теорията за чистото изкуство, сиреч, заболя, или по-точно, се отдаде на болестта, която бе тъй точно диагностирал. Сега той пише:

„Една тълпа от хора си представя, че целта на поезията е някаква поука, че тя трябва или да укрепва съзнанието или да усъвършенствува нравите, или най-после, да доказва нещо полезно. Поезията. . . няма друга цел освен себе си; тя не може да има друга, и никоя поема не ще бъде толкова велика, толкова благородна и истински достойна за името поема, колкото оная, която би била написана единствено за удоволствието да се напише поема. . . Когато поетът преследва морална цел, той намаля своята поетична сила. . . Поезията не може, под страх от унищожение или упадък, да се асимилира от науката или от морала; тя няма за обект истината, тя има само себе си."[2]

От ревностен защитник на идеята за неразделната връзка между изкуството и морала, а следователно и между изкуството и политиката, обезвереният Бодлер става фанатичен проповедник на теорията „изкуство за изкуството". Той се връща към отречения по-рано от него духовен

---

[1] Gustave Flaubert: Correspondance, v. II, Paris, 1893, p. 212
[2] Ch. Baudelaire: Oenvres complètes, L'art romantique, Paris, 1889, pp. 151—152.

сепаратизъм, за да утвърди с толкова по-голяма сила тезата на Иполит Тен: chacun chez soi, всеки при себе си: ученият трябва да се стреми към истината, моралистът към дълга, а художникът само към красотата. Тези три автономни сфери се постигат от човека чрез три, също така автономни способности, които той притежава: истината чрез интелекта, дългът чрез нравственото чувство, а красотата чрез вкуса. Никой творец не може да ги смеси, без да разруши тяхното суверенно битие и без да изневери на себе си. Следователно изкуството трябва да пази своята кристална чистота от всевъзможните посегателства на „практическия разум". Всяко чуждо тяло, попаднало в него, разрушава неговата деликатна тъкан.

От своя страна Льоконт дьо Лил, който преди революцията развиваше активна политическа дейност като делегат на парижките клубове, сега се оттегля в своята духовна изолация и се стреми да убеди своя приятел Луи Менар, че последният би доказал много по-добре своята любов към истината и справедливостта, ако напише една хубава художествена творба, отколкото ако съчини двадесет тома политическа икономия. „Аз искам да вярвам — пише Л. дьо Лил — че делото на Омир ще има много по-висока цена в съкровищницата на моралните действия на човечеството, отколкото онова на Бланки."[1]

Един по един довчерашните моралисти и мъжествени борци за социален прогрес, напускат своите позиции и, обхванати от невидимите пипала на резигнацията, търсят успокоение в царството на изкуството. И може ли да бъде иначе за тези, които мразят настоящето и не вярват в бъдещето? За Флобер волята на човека има толкова влияние върху прогреса или упадъка на цивилизацията, колкото и „върху растежа на дърветата или върху състава на атмосферата"[2]; Теофил Готие говори за „неизменната природа или за фаталното устройство на обществата"[3]; Бодлер счита, че „идеята за прогреса" е гротескна, една модна заблуда, от която всеки трябва да се пази като от ада.[4] Тъкмо неверието в бъдещето, песимистичното убеждение, че този свят е непоправимо прогнил и че намесата на човека е безрезултатна, е една от психологическите предпоставки за възприемането на теорията „изкуство за изкуството".

IV

Омразата към политиката и нейната намеса в изкуството, естествено, трябваше да се насочи и към онзи, които я правят. Най-непримирима бе тя към онзи писатели, поети и художници, които, продали своя талант, угодно служеха на буржоазията, за да утвърждават нейните интереси и да проповядват нейния морал. С нескрит сарказъм Бодлер пише: „Има едно нещо, което е хиляди пъти по-опасно от буржоазията, това е буржоазният художник (l'artiste bourgeois)". Писатели като Понзар, Ожие, Скриб, Сю и Беранже, художници като Орас Верне, Кутюр, Мейсонние и Бугро, прославени от Академията и раболепната критика като върхове на изкуството, бяха смъртно презирани от представителите на „l'art pour l'art". Но не само те. Всеки, който отстояваше социалната и моралната мисия на изкуството бе жлъчно атакуван. Всяка идея за демократизиране

---

[1] Цит. по труда на A. Cassagne, p. 84.
[2] Flaubert: Corresp., II, p. 153.
[3] Th. Gautier: Ch. Baudelaire Oeuvres complètes de Baudelaire, I, p. 23.
[4] Baudelaire: Curiosités esthétiques, p. 204.

на изкуството бе осмивана като безнадежден опит да се направи общодостъпно онова, което е по своята същност привилегия на един духовен елит. „Клетниците“ на Виктор Юго бе квалифицирана от Флобер като „un livre enfantin“, една детинска книга, Жорж Санд бе отречена от Бодлер като художничка, само защото „винаги е била моралистка“, белгийският художник Вирц обявен за „претенциозен подлец, шарлатан, кретен и крадец“ затова, че е правил „идейна живопис“; Курбе, който бе адмириран за неговите новаторски творби и безкомпромисна борба срещу официалното изкуство,бе сурово критикуван за неговите социалистически убеждения, зад които всеки виждаше сянката на Прудон. „О бедни, скъпи майсторе! — се провиква Зола, явно повлиян от новите веяния — книгата на Прудон[1] Ви причини едно демократично разстройство. . . За бога, останете първия художник на епохата! Не ставайте ни моралист, ни социалист!“. „Какво голямо заблуждение!“ — възклицават братя Гонкур срещу идеята на Курбе и Прудон, че изкуството се прави за народа. От своя страна Кастаняри утвърждава: „Картините, които са правени за тълпата, не са имали никога власт върху нея. Курбе и Прудон са извършили една естетическа грешка. Изкуството няма за цел да налага идеи.“[2]

Тук е необходимо да се изтъкне, че тъй както нашият Пенчо Славейков отричаше на „фасулковците“ правото да преценяват авторитетно изкуството, като под думата „фасулковци“ разбираше не обикновения прост народ, на когото той посвети вълнуващи произведения, а буржоазния полуинтелигент, така и теоретиците на „l'art pour l'art“ във Франция, без, разбира се, да са били свързани с народа и народното творчество както Славейков, разбираха под думата „тълпа“ не отрудените народни слоеве, които не са се занимавали с изкуство и следователно са били ирелевантен фактор за тях, а самодоволния буржоазен парвеню, който, одързостен от своята финансова мощ, е имал претенции, че може да дава съвети и да критикува под претекст, че плаща. Този именно парвеню те са срещали на всяка крачка. Той получава покани за вернисажите, на които неизбежно присъствува, не толкова за да види, колкото за да го видят, той изпълва салоните и художествените галерии, за да похвали онова, което императорът е похвалил и за да отрече онова, което надхвърля неговия посредствен вкус. Той се прехласва от „потайностите“ на Евгени Сю, от блудкавите сантименталности на Пол дьо Кок или на Беранже („този мръсен буржоа“— според Флобер). Той се възхищава от скритата еротика, но е готов да обругае всеки художник, който се осмели да покаже правдоподобно и следователно напълно непреднамерено човешката голота. Един пример: през 1863 г. в „Салона на отхвърлените“ „Закуската“ на Мане бе оценена от императора като „непристойна“, поради това че Мане е изобразил една гола жена между двама французи в съвременно облекло. Същевременно обаче същият този император е купил от официалния Салон една Венера от Кабанел, чиято вулгарност трудно може да бъде прикрита от заглавието, което иска да внуши на зрителя, че той се намира пред една митологична сцена. И ето, буржоазната публика съвсем чистосърдечно анатемосва едната и превъзнася другата. Но само тя ли е виновна за това? Само тя ли е отговорна за своето безвкусие? А раболепната художествена критика, а

---

[1] Става дума за теоретическия труд на Прудон „За принципите на изкуството“, от който Курбе се е влияел.

[2] Цит. по Louis Hautecoeur: Littérature et peinture en France du XVII an XX siècles, Paris, 1942, pp. 137—138.

пресата, които в голямата си част са готови за пари да й угодят всеки миг, не усилват ли нейната естествена инерция към псевдоизкуството? Нали те са звеното между художника и публиката и трябва да считат като свой дълг да правят достъпни и понятни богатствата на изкуството! Тъкмо поради своето угодничество те са били презирани от последователите на чистото изкуство. Флобер, Бодлер, Л. дю Лил, братя Гонкур не на едно място изразяват своето възмущение от индиферентността, невежеството или несправедливостта на критиците, в които те са виждали послушни слуги и несполучили поети и художници, сиреч, хора неспособни да творят. Бодлер нарича вестникарската критика „проста шка, бясна и никога независима“. Братя Гонкур обявяват литературния вестник за „инструмент за интелектуален упадък“, а Флобер счита, че омразата към него е „началото на любовта към изкуството“. Той е — казва Флобер — по самата си същност враждебен към всяка личност, която се издига духовно над другите. Оригиналността, под каквато и форма да се показва, го дразни.— И наистина не бе ли същата тази критика и преса, която води клеветническата кампания срещу Флобер, Бодлер и братя Гонкур, за да ги постави в крайна сметка на подсъдимата скамейка? Не отрече ли тя романите на Зола заради тяхната сурова правдивост? Не подложи ли тя на унизителни подигравки творчество на Мане, на импресионистите, на техните последователи, за да доведе едни от тях до лудост, други до самоубийството и почти всички до крайна бедност?

Тази именно публика, невежа, но дръзка, жадна да разбере изкуството, но безсилна, поради своите предразсъдъци, възпитание и дух, да се издигне до неговата възвишена същност, не е достойна за него. Истинският художник не трябва да твори за нея. Но за кого тогава? Широките народни маси, поради своето тежко социално положение, са изключени от културния живот и те изобщо не влизат в състава на категорията „публика“. Вън от тях, на кого ще довери художникът плодовете на своя труд и вдъхновение? — Тук ние се намираме пред една от най-тъжните страници в трагичната история на ония творци, които считат, че изкуството се прави заради самото изкуство. Изпълнени с презрение към буржоазната публика, без вяра в силите на народа, те се изправят пред фаталната неизбежност да творят за себе си. И някои от тях не се страхуват да го кажат. След смъртта на Буйе Флобер изповядва: „Аз не чувствувам повече нужда да пиша, защото аз пишех само за едно същество, което вече не съществува“, и на друго място: „Аз правя литературата за себе си. . .“. Същото индивидуалистично съзнание обхваща и художниците. Буден казва: „Художникът трябва да рисува за самия себе си, да се задоволява сам, да се остави да бъде носен от своето вдъхновение“. По-късно Макс Лийберман ще пише писмо до Франц Серве (24 октомври 1900): „. . . Аз се забавлявам и това трябва да бъде единственият принцип, съгласно който работи художникът. . . да работи за собствено удоволствие“. Ние видяхме по-горе, че и Бодлер нарече истински достойна за своето име оная поема, която поетът е написал за собствено удоволствие.

Разбира се, някои произведения художникът сигурно прави за собствено удоволствие, но схванат в целостта на неговото творчество и намерения, той не би могъл да съществува сам със своята творба. В края на краищата нали той не печати и не излага своите произведения за себе си! Всеки творец, пък бил той и най-големия индивидуалист, се нуждае от една, макар и малобройна публика, на която да довери своите

вълнения, с която да сподели своите мисли и у която се стреми да извика съчувствие и одобрение. Защото художественото творчество, взето в неговата дълбока социална и психологическа същност, е своеобразен език, чрез който художникът говори на своите съвременници, или поточно на онния, до които е адресирал своите произведения. Както казва Дьолакроа, творбата на изкуството е „мост между душите". И когато художникът говори чрез своите произведения, той не може да бъде спокоен без убеждението, че неговото „слово" ще намери отзвук в една сродна душа, нещо, което го кара да се стреми непрекъснато да разширява кръга на това съчувствие.

Ето защо самонадеяните декларации на Флобер (и подобните нему), че пише само за себе си трябва да се възприемат по-скоро като израз на едно засегнато от индиферентността или несправедливостта на публиката творческо честолюбие, отколкото като проява на искрено и дълбоко убеждение. Самият Флобер, на друго място, обхванат от едно по-спокойно чувство, признава:

„Знаем ли ние дали няма в този час на някое ъгълче на Пиринеите или на Долна Бретания едно бедно същество, което ни разбира! Човек публикува за непознати приятели. Печатането има това хубаво, че представлява едно средство за съчувствие, което действува от разстояние".[1]

Но как да се достигнат тези „непознати приятели", чийто души да трептят в едно с тази на твореца? Може ли той да бъде убеден, че неговите произведения ще бъдат правилно разбрани? Тяхното ново съдържание, тяхната нова форма няма ли да смутят душите дори на онния, които все още не са разядени от отровата на господствуващите морални и естетически предразсъдъци?

V

За да изяснят своите творчески намерения и да утвърдят своята нова естетика, представителите на „l'art pour l'art", както вече стана ясно, не могат да разчитат на официалната критика, която ги игнорира. Те са принудени сами да правят това било в предговори към своите съчинения, било чрез взаимна критика, било като са използували етюдите, които те са посвещавали на сродни тем автори. Художниците-живописци, които са влизали в конфликт с господствуващото изкуство, са използували за тази цел каталозите на изложбите, а по-късно онния от тях, които са притежавали писателска дарба, са изяснявали своите концепции в отделни теоретически трудове. В края на XIX и през XX век като най-общодостъпна и ефикасна форма за утвърждаване и пропагандиране на авангардизма се използуват манифестите, в които, в един агресивен стил, се напада официалното изкуство и дръзко се прокламират новите художествени форми.

Разбира се, тези средства за самоизяз са правили още по-подозрителна и без това враждебно настроената публика, Да използуваш допълнителни средства, за да кажеш онова, което творбата ти не е успяла сама да стори, не е най-убедителното доказателство за нейната висока естетическа стойност! Ето защо художниците на „Part pour l'art", обхванати от пламъците на месиански възторг, възлагат надеждите си за бъдещето на своите творби преди всичко върху техните собствени качества, които

[1] Flaubert: Corresp., II, 357.

(те са били убедени в това) рано или късно ще се наложат над вкуса на идните поколения. Ван Гог, който приживе не е продал ни една от своите картини, пророчески пише: „Ще дойде ден, когато ще се разбере, че те струват повече от цената, впрочем твърде ниска, която влагам за боите и за моя живот.“ Братя Гонкур, Флобер, Бодлер, Л. дьо Лил, презрели непризнателността на своите съвременници, непоколебимо вярват в бъдещето на своите произведения. Оттук и тяхното убеждение, че „една книга не е никога шедьовър, тя става такъв“, че „геният е талантът на един мъртав човек“ и че, както казват братя Гонкур, „за да бъдеш прочут, необходимо е да бъдат погребани две поколения: на професорите и на приятелите от колежа, сиреч, твоето и онова, което те е предшествувало“, оттук и тяхното безразличие към актуалния успех и непримирима омраза към всевъзможните почести, с които буржоазията е награждавала онния художници, които са ѝ служили най-добре. „Белег на подчертана интелектуална малоценност е — пише Л. дьо Лил — да възбудиш непосредствени и единодушни симпатии“. От своя страна Бодлер пише:

„Наградите носят нещастия. Академични награди, почетни награди, медали, всички тези открития на дявола поощряват лицемерието и смразяват спонтанните пориви на едно свободно сърце. Когато аз виждам някой да иска Кръста[1] струва ми се, че го чувам да казва на своя господар: „аз изпълних моя дълг, наистина; но ако вие не го кажете на всички, кълна се, че не ще започна отново“. . . „В една официална награда има нещо, което оскърбява човека и човечеството и обижда целомъдрието на добродетелта , защото — пише на друго място Бодлер — „да се съгласиш да бъдеш награден, означава да признаеш на държавата или на принца правото да те преценява .[2]

Същото пренебрежение към шумния успех и официалните почести проявяват и художниците, които се противопоставят на господствуващото буржоазно изкуство. От импресионистите насам всяко новаторско отклонение от каноните, които е утвърдила Академията, се е наказвало с отлъчване от Салона и следователно с официална публична присъда. В Салоните е господствувала една безлична живопис — епигонско подражателство на ренесансовите образци — без душа и без вдъхновение. Безспорно е, пише Бодлер в своя „Салон“ от 1859 г., че през всяко време посредствеността е доминирала, но никога нейното господство не е било тъй пълно, никога тя не е тъй абсолютно триумфирала както сега. Вместо талантът, тук самодоволно манифестира скудоумието на „разглезеното дете“. „L'enfant gâté“, тъй Бодлер нарича официалния художник, обсипан от буржоазията с почести и пари, заради неговата вярна служба. Той получава държавните награди, докато истинският творец, новаторът, умира от глад в своето мизерно ателие. Няма нищо неестествено следователно, че последният го е ненавиждал.

„Човек може да твори хубави картини, без да следва точно законите на хармонията или да бъде колорист — пише Сезан на Е. Бернар (25. VII. 1904 г.). Достатъчно е да притежава художествено чувство (un sens d'art), а тъкмо това художествено чувство, без съмнение е ужаса за буржоата. Институтите, пенсиите, почестите са създадени само за кретените, шутовете и глупците. Оставете художествената критика и рисувайте. Там е спасението.“[3]

В тези горчиви думи на Сезан се е събрала цялата мъка на непризнатия творец, презрян и презиращ, отхвърлен от обществото, в което живее и доброволно приемащ своята духовна емиграция в света на из-

[1] Кръста на почетния легион (Д. А.)
[2] Ch. Baudelaire: L'art romantique, p. 269.
[3] Künstlerbriefe über Kunst, S. 764.

куството. Остави всичко и твори, там е спасението! Но къде е гаранцията, че си тръгнал по верен път? Ако ти презираш художествената критика и органите на господствуващия вкус, ако ти не зачиташ публичното мнение и не виждаш в държавните награди израз на обществено признание, тогава, коя е онази инстанция, която ще потвърди ценността на твоето усилие? — Художникът на „l'art pour l'art" е индивидуалист. Той отхвърля меродавността на общественото мнение, но за сметка на това повишава неимоверно много собствената си взискателност. Неговото съвремие би се затруднило, ако пожелае да му противопостави един по-висок пример на толкова съвестно, бих казал, педантично творчество. Носен от гордото съзнание, че дейността, на която се е посветил, стои над прозата на заобикалящата го действителност, че създава не какво да е, а тъкмо произведения на изкуството, в които майсторството, талантът е всичко, той си налага волята на ювелира. Един прозаик като Флобер неуморно се стреми към звуковата хармония на фразите, които той рецитира десетки пъти на висок глас. Той смята, че фразата е художествено завършена само тогава, когато съвпада с равномерния ритъм на дишането. Затова Флобер балансира тънко ефектите, грижливо избягва асонансите, които замъгляват звуците и осуетяват ясната артикулация, за да се домогне до една кристална проза, в която няма нищо случайно. Същата взискателност характеризира творческия процес на Теофил Готие, който кове своя стил чрез ярки метафори, неочаквани епитети, с „думи, които пръскат лъчи, думи, които светят, с ритъм и музика". Той е убеден, че „думите имат сами по себе си и вън от смисъла, който те изразяват, една красота и собствена стойност, както скъпоценните камъни, които още не са шлифовани и монтирани върху гривните, колиетата и пръстените".[1] Бодлер се стреми да придаде на думите една „сюгжестивна магия", да ги принуди „да изразят неизразимото". Към същото се домогват по-късно и Рембо, Верлен и Метерлинк.

Тази строгост при изпълнението, този страх от баналното, това трескаво търсене на най-експресивната форма води до забавяне на творческия процес, до болезненото свръхнапрежение на родилния акт, след който идва умората. Много често авторът се оплаква от безплодно дирене, от тъпчене на едно място. По цели дни Флобер търси един подходящ епитет. Той не е в състояние да напише повече от осем страници на седмица. Едмон Гонкур е убеден, че неговият брат — Жул е умрял „от работата по формата", „от мъката по стила". Бодлер, според спомените на неговия другар Аселино, е работил много бавно и неравномерно, препрочитайки по двадесет пъти едно и също място, блъскайки се с часове върху една дума.

Техните съмишленици в областта на изобразителното изкуство не им отстъпват по самокритично усърдие относно тайните на занаята. Моне е стигал до истинско отчаяние в стремежа си да улови и скрепи на платното „мига". Не случайно са го сравнявали с трагичния герой на Балзак — художника Френхофер. Сюра е умрял едва на 31 година, според неговите приятели, от преумора. Изграждането на грамадни платна (по 2—3 м. едното), според метода на поантилизма, сиреч, само с цветни точки и запетаи, при което разложената на своите съставки багра е математически пресметната в нейния светлинен и колоритен ефект, нещо което е принуждавало Сюра да работи буквално денонощно, е съсипало

[1] T. Gautier: Ch. Baudelaire, pp. 54 u 55.

неговия и без това слаб организъм. Прословута е бавността в работата на Сезан. Обзет от жаждата към съвършенство, откъснат за цели 30 години от света в своя Екс ан Прованс, той не просто работи, а изгражда, строи с педантичната точност на архитект своите композиции, без никога да е напълно доволен от постигнатото. Той принуждава Амброаз Волар да му позира в 116 сеанса от по 4 часа единия, за да остави, разстроен и нещастен, портрета недовършен, доволен само от изпълнението на... жилетката. Емил Зола, който му е бил приятел от детинство, е въплътил неговата горчива творческа участ в трагедията на своя герой Клод Лан тие (от романа „Творбата"), когото накарва да се самоубие. Винсент Ван Гог, съсипан и душевно и физически от прекомерна работа, няколко часа преди самоубийството си, ще пише на своя брат покъртителните думи: „. . . В моята работа аз пожертвувах целия си живот и половината от разсъдъка си".[1]

Всъщност това важи едва ли не за всички представители на теорията „l'art pour l'art". Разочаровани от действителността, невиждащи нищо достойно в нея, изпълнени с неверие в бъдещето, непризнати от публиката и, поради прекомерна взискателност, недоволни от себе си, увлечени в непрестанни и тежки борби със силните на деня: с всемогъщите държавни институти, с невежеството на буржоазията, с нахалството на критиката, потънали в безнадежден индивидуализъм, търсещи самотата и страдащи от нея, те намират единствено успокоение в пълното отдаване на изкуството. Те не вярват в нищо друго, освен в него. То е техния култ, тяхната религия, която те поставят над природата и над живота, автономен свят със собствени закони и своя логика. Изкуството издига човешката душа над прозата на всекидневието, до висини, от които се виждат невидени неща, на които се слушат нечути мелодии. Кой иска да го унизи, като го превърне в обикновена интелектуална наслада, в повърхностна игра на човешките способности или, о падение! — в платен адвокат на котерийните ежби, в проста слугиня на морала и на фикцията за човешкия прогрес! Изкуството е много сериозно дело и човек трябва да му се отдаде напълно, защото то е „ревниво", l'art jaloux, казва Теодор дьо Банвил (по-късно нашият Пенчо Славейков също ще го сравни с ревнива жена, която не допуска нейния любовник да флиртува с други). И художниците на „l'art pour l'art" действително изпяло му се отдават. Флобер казва, че писането за него е „изпълнение на един дълг", а Бодлер пише за Теофил Готие:

„Теофил Готие е писателят par excellence: защото той е роб на своя дълг, защото той се подчинява непрекъснато на необходимостите на своята функция, защото влечението към красотата е за него съдба, защото той е превърнал своя дълг във фикс идея".[2]

Дълг, съдба, фикс идея — това са думи, които изразяват идеята за всеотдайно служене. В името на този дълг художникът на „l'art pour l'art" си налага едно житейско поведение, което у някои стига до истински аскетизъм. Заради изкуството той е готов да се откаже от много неща, които правят живота на човека лек и приятен. Преди всичко той презира онова, което му липсва най-много: парите и славата. Жаждата за богатство и скъперничеството — тези типично буржоазни качества — го отвращават. Обикновено беден и при това разточителен, той не е в състояние да забогатее, дори когато обстоятелствата му помагат. Той

[1] Вж. John Rewald: Le postimpressionnisme, Paris, 1961, p. 245.
[2] Ch. Baudelaire: L'Art romantique, p. 157.

е убеден, че изкуството не може да се продава, че е недостойно то да се използува като средство за препитание и ако все пак е принуден да го прави, то е защото не намира друг начин да му се посвети напълно. За да може художникът да живее човешки и да твори независимо, най-добре е, според израза на Готие, да бъде благоразумен да се роди с някаква рента. Но колцина са били обезпечените като Флобер или Дьога? Болшинството от тия творци, произлезли от средите на дребната буржоазия, са били наистина бедни и техният начин на живот е правил тази бедност често пъти отчайваща. Мане е правил опит за самоубийство, след като мизерията погребала жена му и детето му. Ван Гог, издържан цял живот от брат си, се е самоубил, за да не отнема онова, което по право принадлежи на неговия племеник. Опит за самоубийство прави и Гоген, който заради изкуството изоставя кариерата на банков чиновник, когато тя му е обещавала богатство и сигурност, и напуска семейството си, за да умре в крайна мизерия на един от островите на Тихия океан. Преди своя край той пише на Андре Фонтена, че не са превратностите на материалния живот, които го плашат, а това, че те му пречат да работи. „Колко много време се губи в борбата за всекидневния хляб!“[1] Но Гоген е доволен, защото с цената на тези страдания е изкупил „своя път в изкуството“. „Ако не беше така, щях да се считам за разбойник“ — признава той.

Това гордо съзнание за изпълнен дълг, за вярно служене на изкуството е, което поддържа тези художници в борбата им срещу житейските несгоди. То ги прави непоколебимо твърди и безкомпромисни. И те отстояват честта на своето призвание и чистотата на своето изкуство с едно достойнство, което е толкова по-благородно, поради своето безкористие. Никой от тях не изневери на себе си, никоя съблазън не бе достатъчно силна, за да ги отклони от трънливия път, по който те вървяха. Те притежаваха талант и при желание можеха да постигнат материалното охолство, на което се радваха благоразумните хора на тяхното време. Но любовта им към изкуството ги издигаше над еснафската сигурност с нейните многобройни компромиси. Когато Наполеон III е предложил на Л. дьо Лил пенсия от 300 франка на месец, ако последният посвети своите преводи на императорския принц, поетът му е отговорил: „Ще бъде истинско кощунство да посветя тези антични шедьоври на едно дете, което е още много малко, за да ги разбира“.

VI

Художникът на „l'art pour l'art“ поставя изкуството над морала и над политиката. Той го пази ревниво от досега с обществените стълкновения на своето време. Той не иска да бъде ни проповедник, ни борец. Неговата амбиция е да бъде само художник. Но как би успял да бъде такъв? Какво ще изобразява в своите произведения? Какво ще описва в тях? — Старият художник изобразяваше онова, което обичаше, онова, на което служеше: религията, кралския двор, аристократичното безделие, буржоазното всекидневие, гражданските добродетели, конвенционалния морал. Художникът на „l'art pour l'art“ обича само своето изкуство и е решил само нему да служи. Той мрази действителността, която заобикаля. Но можеше ли да я изхвърли от своите произведения? Ние сме още далеч от времето, когато неговите последователи — наши съ-

[1] Künstlerbriefe über Kunst, S. 809.

ременници — ще си позволят тази дързост. През средата на миналия век, когато теорията „изкуство за изкуството“ завладяваше съзнанието на скептично настроените художници, условията за това не бяха назрели. Много фактори противодействуваха на подобен радикален прелом. Един от тези фактори бе силното влияние на науката. Стимулирана от бурното развитие на производителните сили, тя триумфално завоюваше една след друга природните тайни. Нейните велики открития безцеремонно отнемаха „свещения“ авторитет на много догми. Тя сваляше булото на вековните загадки и смело проникваше в области, които изглеждаха недостъпни. Генезисът на звездните формации, историята на нашата земя, еволюцията на органическия свят, строежът на живото и мъртвото — нищо не можеше да остане скрито за нейния проницателен поглед. Тя не се уплаши и от отчайващото безредие в човешките отношения, и от тайнствения лабиринт на човешката душа, и от деликатния свят на красотата. Във всичко тя търсеше единство, порядък, закономерности; всичко се домогваше да изрази в точна и еднозначна формула. Нейният напредък събуждаше надеждите за светло бъдеще, за свободно, просветено и охолно човечество. Социалистите, сен-симонистите и републиканците ѝ пееха дитрамби. Чрез теориите на Иполит Тен, чрез позитивизма на Огюст Конт, чрез публикациите на Клод Бернар, с ехото на шумните спорове около учението на Дарвин, с бляскавите открития на археологията, нейният дух проникваше в средите на художниците, увличаше ги и ги правеше нейни поклонници. Изглеждаше, че след залеза на религията, при неизбежното девалоризиране на етичните ценности в това меркантилно общество, науката става единствена светиня, в която можеше да се вярва.

Интересно е сега как се отнасяха представителите на теорията „изкуство за изкуството“ към науката. В началото заклетите поклонници на „чистата красота“ не можеха да не гледат с недоверие и враждебност на тази опасна съперница, която не само откланяше обществения интерес от онова, което те считаха за единствена цел на своя живот, но и нещо по-страшно — беше в основата си утилитарна. Те бяха категорични в своето убеждение, че изкуството и ползата са несъвместими. Скоро обаче, победени от всеобщия възторг, или, може би, поради своята проницателност, те разбраха, че науката и изкуството съвсем не се взаимоизключват, както изглежда на пръв поглед. Нещо повече, те имат доста и то съществени допирни точки. Преди всичко, макар че в крайна сметка науката е тясно свързана с ползата, редица нейни представители ѝ са се посветили с такава любов и безкористна преданост, с каквато „чистите“ художници се отдават на изкуството. Освен това, в своята независимост към морала и политиката, тя може да служи за образец на онова, към което се стремяха представителите на „l'art pour l'art“. На трето място, тя е толкова недостъпна за буржоазията, колкото и „чистото“ изкуство. И накрая, при внимателно боравене, науката може да обслужва изкуството, като усъвършенствува неговите методи, като обогатява неговите средства и като му доставя огромен, разнообразен, документално установен материал. И тъй като идеалът на науката бе пълното и точно опознаване на действителността, идеалът на художника стана нейното вярно изобразяване, без разлика дали се касае до настоящата или до миналата действителност.

На пръв поглед тук като че ли има някакво парадоксално противоречие: художникът, който бе обхванат от презрение към заобикалящата

го действителност и който поради това, бягайки от нея, търсеше убежище в света на „чистото“ изкуство, същият този художник, под влияние на науката превръща сега максимално точното изобразяване на тази действителност в своя първостепенна задача. Така е поне в творчеството на един Флобер, Готие, братя Гонкур, отчасти Бодлер, импресионистите. Всъщност това противоречие е привидно, защото изобразявайки, по негово убеждение точно действителността, художникът на „l'art pour l'art“ същевременно се въздържа да оцени, да вземе отношение към рисуваните събития, а това вече представлява едно своеобразно бягство от живота. Той предава хубавото и лошото, прекрасното и грозното, възвишеното и вулгарното с едно методично контролирано безстрастие, което като че ли иска да съперничи на дагеротипа. Тъй както човекът на науката не съди, а с хладно спокойствие анализира и изследва един факт, без да се пита, дали това ще се окаже полезно или вредно за нравите, така също и истинският творец трябва да изобразява своя предмет такъв, какъвто го вижда, без предубеждения (sans parti pris), без превзети гледища, с всичко светло и тъмно в него, в пълна слънчева светлина, en plein air, би казал художникът. Всяка предустановена теза компрометира художественото произведение, което се стреми да я докаже, като го прави зависимо от преходни обстоятелства. Защото нейната съдба непрекъснато се колебае между две опасни крайности: тя или ще бъде доказана и следователно неизбежно ще мине в разреда на баналните истини или ще бъде опровергана и отхвърлена от бъдещето. И в двата случая обаче художественото произведение рискува своята естетическа стойност. Следователно художникът не трябва нищо да доказва, той не бива да заключава и убеждава. Неговата единствена цел е просто да изобразява. „Да виждаш, да усещаш, да изразяваш, в това е цялото изкуство“ — пишат братя Гонкур. Теофил Готие, който на младини е принадлежал към школата на романтиците, ще пише по-късно на Сент-Бьоф: „Наричат ме често фантаст. Въпреки това, през целия си живот аз съм се стремял само към това: да виждам добре, да наблюдавам добре природата, да я рисувам, да я предавам, да я живописвам, ако можех, такава, каквато съм я видял.“[1]

Да „рисуват“, да „живописват“ — това става идеал на цяла редица писатели, а това вече говори красноречиво за особеното влияние, което започва да упражнява върху тях живописта. Но не просто живописта, а оная живопис, която, родена при същите социални условия, бе обхваната от същото желание да скъса с морализаторството и дидактичната проповед, и поради това, вместо да „разказва“ чрез образи евангелски притчи, митологични сцени или съвременни анекдоти, предпочиташе да изобразява просто онова, което стоеше пред нея, сиреч, една живопис, която, може би, водена от спонтанен творчески инстинкт, бе тръгнала по пътя на чистото изкуство, тъй както Молиеровия Журден е говорил в проза, без да съзнава това. Пейзажите на Коро, спокойната живопис на барбизонците, пластичния свят на Дьолакроа, в който баграта празнува своя триумф или оня на Енгр, населен с чистите форми на красотата — не е ли това изкуството в неговия най-висш израз! И ето, докато художниците-романтици търсеха вдъхновение и сюжети в литературата, сега започва да се извършва обратният процес — писателите на „l'art pour l'art“ намират своя идеал в живописта. Всеки един от тях — и Флобер,

---

[1] Goncourt: Journal, 1865.

и Бодлер, и Готие, и братя Гонкур, и Теодор дьо Банвил, и Луи Менар — изучават изобразителните изкуства в тяхната история и техника, опитват се да рисуват, някои започват своята писателска дейност като художници критици (известни са „Салоните“ на Теофил Готие и Бодлер), всички другаруват с художници и скулптори и, като се възхищават от тяхното изкуство, стремят се да му подражават. Така се създава един своеобразен живописен стил в литературата, в който живописното и пластичното изобразяване чрез думи измества израза на идеи и чувства, или, ако си послужим с класификацията на Балзак, la littérature à idées отстъпва свосто господство на la littérature à images. Главната грижа на писателя става сега да се научи да „рисува“ и „живописва“ със своето перо, да внуши усещането за пластичност, да постигне максимално колоритно богатство на стила. За най-голям измежду тях се счита оня, който в това съревнование с живописта се е доближил най-плътно до изразните средства на художника, който според израза на Готие „е поставил върху палитрата на своя стил всички тонове на зората и всички нюанси на залеза“. И наистина, не напомня ли на цветна илюстрация следното описание, което Готие е направил на маймуната Вермийон в „Манет Саломон“:

„Върху нейната кафява на рамнете и гърдите козина имаше синкави космици, напомнящи сини жилчици. Едно бяло петно оставяше своята следа под брадичката. . .“ и Готие предава със сетивната непосредственост на живописец „нейните големи кафяви очи с черни зеници, в които блестеше една златно-кестенява прозрачност. . . и жълтеникавото и синкаво-розово на кожата на нейното лице, нейните оранжеви уши, нейните виолетови ръце. . .“

От своя страна Флобер като че ли ни кара да видим една типично импресионистична картина от Моне и то 17 години преди първата изложба на импресионистите, когато описва Мадам Бовари пред прага на чифлика Берто: „. . . Чадърчето от сиво-синкава коприна, през която минаваха слънчевите лъчи, осветяваше с менливи отражения бялата кожа на лицето ѝ.“

Както вече споменахме, към този живописен стил се прибавя и волята на художника на „l'art pour l'art“ да остане безучастен към изобразяваните събития. Той неуморно анализира, описва, „живописва“, но заедно с това неговото намерение е да остане скрит за окото на читателя, да не издаде собственото си присъствие. Той изправя пред нашия поглед едно огромно платно, което ни обсебва със своето предметно богатство, със своята непосредствена материалност, ние неусетно заживяваме в него и създаденото от художника се превръща в една отдавна позната нам сетивна реалност, в която не се чувствува или по-точно трябва да не се чувствува дишането на твореца.

„Според мен — пише Флобер — един романист няма правото да казва своето мнение върху явленията на този свят. В своето творение той е длъжен на имитира бог в неговото, сиреч, да създава и мълчи.“[1]

Флобер неведнъж използува този пантеистичен образ, несъмнено повлиян от „Етиката“ на Спиноза, която той страстно препрочита, за да изрази чрез него идеята за творческата същност на писателя и за границите на неговата намеса в хода на описваните събития. Писателят създава художественото произведение, но след него то зажизнява свой обективен живот. Неговите герои имат своя логика на поведение, своя съдба, която те трябва да изживеят, без да се превръщат в марионетки на куклен теа-

[1] Цит. по Marianne Bouwit: G. Flaubert et le principe d'impassibilité Univ. of California Press, 1950, p. 278.

тър. Той трябва да се пренесе в тях, а не да ги тегли към себе си. Неговата мисия е само да ги извиква на живот. Никакъв морал, никакво налагане на идеи, никакво излияние на чувства, никакви лирически занесии. Сантиментализмът е гибел за изкуството.

Този антисантиментализъм на представителите на „l'art pour l'art" не бе само резултат от влиянието на позитивните науки. Той се появи като плод на съвокупното действие на цяла редица фактори: социологически и естетически. Преди всичко той бе една сурова реакция срещу сантиментализма на романтиците, който чрез съчиненията на некадърните подражатели на Юго, Ламартин и Мюсе бе станал толкова мил на буржоазната публика. Практична и безчувствена в сделките, тя бе започнала да се разнежва в интимните часове на своето ежедневие и да обича ония писатели, които я разплакват. Тя предпочиташе произведения на изкуството, изпълнени с любовни истории, галантни сцени, необикновени преживявания, с безконечни сърдечни излияния — една литература, фалшива и антихудожествена. На този блудкав лиризъм художникът на „l'art pour l'art" противопоставя своята безстрастна дескриптивна проза, в която липсата на разточителни емоции бе изкупена от грижата за правдивост, стил и форма.

Разбира се, това съвсем не означава, че тези художници не изживяват дълбоко онова, което изобразяват. Напротив, почти всички те са свръхчувствителни, дори болезнено чувствителни натури, но те знаят, че това не бива да се разкрива пред публиката. Достойна ли е собствено тя да стане довереница на техните чувства? Една аристократична гордост ги принуждава да се издигат над нея, „да се крият зад облаците" подобно на някакви богове и да оставят да говорят само предметите, които те са създали. Публиката не бива да чувствува дори тяхното безстрастие. Тя трябва да бъде „смазана" от сетивната непосредственост на едно творение, чийто творец не се вижда, на тази „втора" действителност, която съществува сама за себе си подобно natura naturata на Спиноза.

А за да се създаде такова творение, необходимо е художникът да го обмисля дума по дума, стъпка по стъпка, с едно хладно съзнание, което изключва не само всяко разнежване от изобразявания обект, но и действието на някакво „мистериозно" въображение, на някакъв „подсъзнателен творчески инстинкт", за какъвто охотно говореха романтиците, и който уж подчинявал волята на твореца. Художественото творчество не е спонтанна екзалтация, а разумно контролирана, методична дейност. Подобно на човека на науката художникът трябва да наблюдава внимателно, да анализира света, който го заобикаля, да отбелязва всяко движение, всеки нюанс в него. Неговата концепция трябва да бъде строго обмислена, а съзерцанието — съсредоточено. Всяка идея, която му хрумва, трябва да бъде критически преценена, всеки ненужен детайл — отстранен. По този начин готовата творба на изкуството ще бъде дело на педантичен, често пъти мъчителен труд. Както казва Флобер „Пегас по-скоро върви, отколкото галопира". Дори един такъв лиричен поет като Бодлер в своите „Съвети до младите литератори" пише, че „вдъхновението е несъмнено сестрата на всекидневната работа".[1] От своя страна Дьога, чиито композиции изглеждат случайно организирани, но който очевидно споделя разглежданото естестическо разбиране, признава: „Никое изкуство не е било по-малко спонтанно от моето. Това, което правя, е резултат на раз-

[1] Baudelaire: L'Art romantique, p. 258.

мисъл и на изучаването на големите майстори. За вдъхновението, спо
танността, темперамента аз не зная нищо.“[1]

Разбира се, тук е уместно да се попитаме: успяваха ли тези автори да ни дадат едно толкова безстрастно описание на действителността, колкото желаеха? Успяваха ли те да скрият в художествените си произведения своето отрицателно отношение към заобикалящата ги среда, което нескрито изразяваха в своите дневници, писма и частни разговори? Достатъчно е човек да погледне по-внимателно образите, които те създаваха, за да отговори отрицателно на тези въпроси. Начинът, по който те предават образа на един адвокат, нотариус, свещеник или банкер, на самодоволния буржоа изобщо, бе твърде различен от осветлението, в което предаваха образите на един художник-бохем, на дребен цирков артист или проститутка, сиреч, на ония, които бяха вън от буржоазната класа и бяха презирани от нея. Те имаха амбицията да нарисуват една безстрастна картина на своето време, като изобразят всичко делнично, което се изплъзваше от погледа на стария художник, потънал в съзерцанието на „вечната красота“. И те действително успяха първи да открият красота в ежедневните сцени на градския живот, който те познаваха добре: живота по булевардите, театрите, кафенетата, музик-холовете, гарите, хиподрумите, цирковете, публичните домове, по плажовете на Сена. . . Но при това разнолико творчество техните симпатии бяха на страната на отхвърлените и презрените, на жертвите на буржоазната действителност. Естествено при цялата им проницателност, с която наблюдаваха действителността, тяхната класова ограниченост не им позволи да видят новата пролетарска класа, която в решителни стълкновения с буржоазията бе показала, че е единственият спасител на обществото, но те видяха и изобразиха жалкото съществуване на хора, които се трудят непосилно, без да смогнат да се освободят от мизерията, която ги подтиска цял живот: перачки и гладачки, смазани от крайно изтощение; анемични балерини с деформирани тела и крайници; тъжни комедианти, странствуващи от град в град, от село на село, развличащи публиката за къшей хляб; непризнати художници, безумно влюбени в изкуството и умиращи в мизерия; остаряващи проститутки, преглъщащи своето отчаяние с чаша абсент. Ние виждаме тези образи в произведенията на Готие, Флобер, братя Гонкур, Бодлер, Дьога, Тулуз-Лотрек, Ван Гог, чак до творбите на младия Пикасо. И няма никакво съмнение, че те произнасяха сурова присъда срещу обществото, което ги създаваше. Буржоазията виждаше това и не им прощаваше. Тя ги презираше, осмиваше ги, отхвърляше техните произведения, обричаше ги на глад и гладна смърт, а когато и това не бе достатъчно, поставяше ги на подсъдимата скамейка. Братя Гонкур, Флобер, Бодлер един след друг бяха изправяни пред съда като нарушители на „добрите нрави“. Това свидетелствува повече от всичко друго за критичния характер на техните творби. И когато братя Гонкур наивно се учудваха, че „четирите най-пълно отдадени на изкуството пера“ бяха призовани от полицията, с това те потвърждаваха един от добре известните факти на историята: резултатът на едно действие не винаги съответствува на намерението, което го мотивира.

Художникът на „l'art pour l'art“ мразеше действителността, която го обгражда, и смяташе, че ще избяга от нея в света на изкуството, но неусетно и за самия него тя се промъкваше в тази толкова ревниво па-

[1] Цит. по Bernard S. Myers: Modern Art in the Making.

зена „кула от слонова кост“; той бе взел решение да я изобразява безстрастно, а начинът, по който я интерпретираше, издаваше неговото отношение; той искаше да бъде само художник, без да успее да си попречи да бъде човек и гражданин. Неговото бягство от живота беше невъзможно, докато изобразяваше живота.

VII

Тъкмо обстоятелството, че изобразяването на съвременната действителност принуждава художника да каже своето мнение и така или иначе да заеме известна позиция, го кара да търси друг източник на вдъхновение, да търси сюжети, които са не само подходящи за художествена интерпретация, но които — и това е много важно — гарантират чистотата на неговото изкуство. Това трябва да бъдат сюжети, които ще осигурят по един радикален начин неговото бягство от съвременната му действителност. И ако тя волю-неволю го въвлича в едно parti pris, защо да не се използуват сюжети, които принадлежат на друга действителност, отдалечена от нас в пространството и времето!

Това води художника на „l'art pour l'art“ към един своеобразен екзотизъм; бягството от действителността го кара да търси убежище в страни, които не са заразени от пороците на западната цивилизация, страни, в които примитивната енергия на човека и природата избухва в бляскави контрасти. За разлика обаче от реторичния и малко повърхностен екзотизъм на романтиците, той предпочита да види страните, за които мечтае, за да си осигури и по-голяма правдоподобност при тяхното изобразяване. Флобер посещава Гърция, Цариград, Сирия, Египет, Алжир, Тунис; братя Гонкур пътуват из Африка; Теофил Готие е видял Испания, Венеция и Цариград; Бодлер, макар и по принуда на своите родители, запазва за цял живот очарователен спомен от своето пътешествие из брегoвете на Тихия океан; Льоконт дьо Лил посещава остров Бурбон, където е роден.

Всички тези художници са влюбени в Ориента (защото екзотизмът е преди всичко Ориента), в спокойния и равномерен ритъм, с който протича там животът, в първичната искреност на човешкото поведение, в ослепителната светлина на южното слънце, което прониква навсякъде, в бляскавата разточителност на багрите, в интензивността и контраста на тоновете, които са невъзможни под мътните небеса на големия град. Там те могат да открият необикновени типове, непознати ситуации, нови впечатления, една неизползувана досега от изкуството област, която ще задоволи тяхната страст към оригиналното. Невъзможността да се постави това „ново“ в една добре проучена мрежа от каузални зависимости го издига над баналното, обвива го в тайнствен воал и дава по този начин необикновен тласък на въображението.

Но тези художници не пътуват из Ориента с любопитството на обикновени туристи. Тяхната амбиция е да се вживеят в неговата екзотика, да се освободят от условностите на западноевропейското светоусещане и да погледнат света с погледа на ония народи, които го обитават. „Японизмът“, който заля европейското изкуство през втората половина на миналия век, не бе обикновено средство за задоволяване на интереса към новото, а начин да се преодолее конвенционалната оптика, да се види светът с очите на японеца. Художникът започва да изобразява света в стила на цветните японски гравюри. Той си налага едно по-пло-

скостно и декоративно виждане, което се стреми да изостави триизмерната перспектива на Ренесанса, като си служи с линейни арабески, заключващи широки хомогенни повърхности от немодулирани багри. Това влияние се чувствува в творчеството на почти всички модерни художници от края на миналия век, като се почне от Мане и се свърши с Гоген. Всички те са страстни колекционери на японските гравюри и в различна степен използуват елементите на японския стил. В стремежа си към автентично японско виждане някои дори стигат до там, че започват да си служат със специфични за японската техника средства. Ван Гог например в Арл прибягва до употребата на тръстикови пера с различни размери за своите тушови рисунки. В литературара един Буйе изучава китайски език, за да възсъздаде правдоподобно екзотичната атмосфера на една китайска приказка, която той е замислил.

Безспорно е обаче, че екзотизмът на „l'art pour l'art" се изявява най-релефно във фигурата на Пол Гоген — един художник, който със своя живот и творчество трагично илюстрира съдбата на талантливия и честен творец в условията на меркантилното буржоазно общество. Отвратен от корупцията на европейската цивилизация, презрял удобствата на дребнобуржоазното съществуване, той заминава за островите на Тихия океан, където вярва, че ще спаси себе си и своето изкуство.

„Аз заминавам за Таити — пише той — един малък остров във Великия океан, гдето човек все още може да живее без пари. В Европа се подготвя за идващото поколение едно страшно време: господството на златото. Всичко е загнило, човекът и изкуството."[1]

И Гоген бяга от тази поквара, за да се потопи в девствената жизнена сила на примитивните народи. Тук, в жива връзка с дивото, варварското, той се „подмладява", той усеща отново пулса на битието и възстановява разкъсаната от механизираната цивилизация връзка между човека и природата. Той живее сред туземците, изучава техния език, нрави, обичаи и проникнал в тази първична духовна субстанция, стреми се да погледне на света с нейните очи. Както творбите от Бретанския период, така и ония от Таити възсъздават духовния свят на простите селяни и на туземците, като разкриват техните религиозни видения, суеверия и надежди, и то в една форма, която духовно ги сродява с пластичния израз на примитивното изкуство, без да бъде тяхно външно подражание.

За да не наруши тази екзотична атмосфера, Гоген озаглавява своите картини с езика на туземците от Таити: Папе Мое (Свещената вода), Нафеа фоа ипоипо? (Кога се ожени ти?), Нина те фатоу (Луната и земята), Манао тупапау (Духът на мъртвите е буден), Та матете (Пазарът) и пр. Внушението за екзотичното трябва да се търси не само чрез пластичния образ, но и чрез словото. Защото словото има също така свой специфичен колорит, свой ритъм, своя мистериозна звучност. Това кара поетите да въвеждат в своя речник думи на хора, реки, планини, които сами по себе си носят атмосферата на оная страна, която те се стремят да възсъздадат. Достатъчно е след всичко това да се сравни екзотизмът на Гоген с този на по-късните „примитивисти", за да се види колко дълбоко бе мотивиран у първия, и колко музеен и следователно повърхностен характер има той у модерните любители на примитивното изкуство.

Но художникът на „l'art pour l'art се стреми да избяга от действителността, в която живее, не само през пространството, сиреч, в страни,

[1] Paul Gauguin: Noa Noa, Berlin, 1962, S. 113.

отдалечени от буржоазната цивилизация, но и във времето. Според думите на Теофил Готие, има екзотизъм както на пространството, така и на времето и последният допада повече на рафинирания вкус. И тъй като художниците, за които става дума, не вярват в бъдещето, екзотизмът на времето у тях се проявява в едно съзнателно бягство в миналото. Това много добре е изразено от Луи Менар в неговите „Писма на един мъртвец".

„Когато бъдещето няма повече обещания — тъжно пише той — духът се храни със спомени; за уморените раси обществото на мъртвите струва повече от онова на живите. [1]

Луи Менар, който е вярвал в бъдещето и се е борил за него, след разгрома на революцията от 1848 г. подобно на Льоконт дьо Лил и Бодлер, и на Рембо през 1871 г., изпада в отчаяние и безверие. Той не вижда нищо добро в действителността, в която живее, и тъй като не вярва вече, че тя може да бъде променена, сиреч, не вярва в бъдещето, той заживява с миналото. Обществото на мъртвите му се струва по-привлекателно от онова на неговите съвременници. И всъщност каква безкрайна наслада за въображението е да извикаш пред себе си едно същество, което е било живо като теб, което е носило цял свят от мисли и чувства, което се е борило за своето място под слънцето, но което от хилядолетия спи в нищото! Да се разхождаш с него покрай бреговете на Нил, под ведрия шепот на палмите, да беседваш с него из многолюдните площади на древна Атина или по улиците на изчезналия Картаген! Човек има чувството, че винаги е живял, през всяко време на историята и то в една действителност, която въображението превръща в приказка. Потапянето в миналото е духовно освобождаване от оковите на настоящето. Затова много добре говори Флобер, когато обяснява мотивите за своето обръщане от съвременната тематика (в „Мадам Бовари") към изобразяването на миналото (в „Саламбо"). „Нашият век — пише той — е толкова жалък, че аз се потапям с радост в древността. Това ме освобождава от модерните времена".[2] И другаде: „От омраза към всичко, за да се отърва от всички мръсотии, които се вършат, за които говорят и мислят, аз в отчаяние се скривам в дъното на вековете, опивам се от античността, както други се опиват с вино."

VIII

Но тази античност, в която художникът на „l'art pour l'art" търси убежище, не бе античността на класицизма, на която буржоазията бе вече навикнала да се наслаждава. Това не бе мраморно-студената и неподвижна античност на Давидовата школа, в която естетическият идеал бе органично съчетан с логиката и здравия разум, а една античност, подобна на Ориента, преизпълнена със светлина, блясък, колорит и страсти. Тук живата красота на мъжа и жената, голи под слънцето, се проявява без никакъв свян, в своето разкошно великолепие, непознато за модерните времена. В едно свое стихотворение Бодлер призовава спомена за „тези голи епохи", в които красивата плът се наслаждава невинно и ги противопоставя на изродената западна цивилизация, в която „богът на ползата", le dieu de l'Utile, е обезобразил хората и ги е направил „достойни за маски".

[1] L. Menard: Lettres d'un mort, Paris, 1895, p. 116.
[2] G. Flaubert: Corresp., III, p. 169.

Естествено буржоазията, която именно бе превърнала „ползата" в свой кумир, е бивала скандализирана от тази дръзко изявена „реабилитация на плътта"; тя е била неспособна да разбере подобна античност, нещо, което, разбира се, е допадало на представителите на „l'art pour l'art". Когато „Молитвата към Минерва" на Ренан излиза от печат, Флобер пише на автора:

„Не зная дали съществува на френски по-красива страница в проза! Аз си я декламирам високо, без да се уморявам. Вашите периоди се разгръщат като процесия на Панатенеите и вибрират като големи цитри. Това е очарователно! И аз съм сигурен, че буржоазията не разбира нищо от това. Толкова по-добре."[1]

Буржоазията е неспособна да разбере тази античност, защото последната е изчистена от праха на модерните коментатори, защото тя е лишена от морализаторството и проповедта, с каквито са пълни творбите на съвременните епигони на Ренесанса. Изправен пред такава творба, читателят или зрителят вижда една автономна действителност, без да види обстоятелствата, които я пораждат или унищожават. Тя се явява пред него като „свят в себе си", свят на „чисти" форми, независим от институциите, нравите, политиката, от всяка преходна актуалност.[2] Това е свят на идеална хармония, на чиста красота, каквато виждаме в шедьоврите на един Енгр. Разбира се, Енгр бе ученик на Давид и уважаван академик, но неговото безразличие към въпросите на политиката, морала и религията, неговата страст към красивите форми на античността, която той бе обявил в една своя композиция за „златен век", го превърнаха в очите на казионните морализатори в типичен представител на „изкуство за изкуството", когото те яростно критикуваха. А античните сюжети на Шасерио, които той очистваше от всякаква литература, за да ги остави да говорят само чрез своя пластичен език! А мистериозните видения на Пюви дьо Шаван, в окоито древността е превърната чрез магията на изкуството в красив блян! Ето, тази „чиста" красота е абсолютно недостъпна за буржоазията. Тази красота художникът на „l'art pour l'art" превръща в идол. Той се стреми към нея , защото тя му разкрива дверите на един свят на хармония, единство и чистота, какъвто той не намира около себе си. Тя се ражда от копнежа му към идеалното.

Но какво по-точно представлява тази красота? Где е нейното лоно? Може ли тя да бъде ясно определена? Художниците на „l'art pour l'art" не са теоретици и те не се стремят да я формулират в една категорична дефиниция, нещо което те едва ли считат за възможно. Нали още Кант бе казал, че „красотата се харесва без понятие"! Но всъщност има ли някакво значение какво е тя? Важното е, че красотата прави света помалко отвратителен и миговете на живота по-малко тежки, че тя е неизчерпаем извор на най-чисти радости. В своя „Химн на красотата" Бодлер пише:

De Satan on de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, — fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! —
L'unives moins hideux et les instants moius lourds?[3]

---

[1] Flaubert: Corresp., IV, p. 259,
[2] вж. цит. труд на A. Cassagne, pp. 395—396.
[3] „Дали си от Сатаната или от Бога, има ли значение? Има ли значение дали си Ангел или Сирена, щом ти, о моя единствена царице, фея с кадифени очи, ритъм, благоухание, светлина, правиш света по-малко грозен и миговете по-малко тежки?" (св. пр. Д. А.).

Все пак, едно по-внимателно вглеждане в творчеството на тези художници ще ни разкрие, че за тях красотата в голяма степен се покрива със самото изкуство и, което е по-важно, с „чистите форми“ в изкуството. Ако под влияние на условията, в които живее, един художник откаже да предаде по-дълбоко идейно или морално значение на своите творби, ясно е, че съответно на това неговото внимание ще се насочи към „чистата форма“. Паралелно с охлаждането към обществената проблематика, представителите на „l'art pour l'art“ издигат значението на пластичната красота и насочват изкуството към формализма. Флобер, който пред Готие е изразил идеята, че „висшата формула на школата“ е, че „идеята се ражда от формата“ в едно свое писмо пише:

„Това, което обичам над всичко, е формата, стига тя да е красива, нищо повече“.[1]

От своя страна Готие, чийто естетически идеал бе да „живописва“ със своето перо, бе също възторжен поклонник на „чистата“ форма. В своите „Emaux et camées“ той издига „Одалиската“ на Енгр като въплъщение на красотата и когато в благодарност Енгр му подарява един етюд към „Апотеоз на Омир“, Готие му посвещава сонет, в който пише:

Merci, maître invaincu, prêtre fervent du beau,
Qui de la forme pure a conservé le moule,
Et seul, resté debout, dans ce siècle qui croule,
De l'antique idéal tient toujours le flambeau![2]

В края на своя живот Готие се питаше дали отвъд красотата съществува върховно добро и неговото заключение бе, че истински красивото — това е любовта; любовта, която не е само възхищение, но и завоюване, притежаване на красотата.[3]

За да се види доколко духовната атмосфера във Франция е била обща, заслужава да се спомене, че подобни мисли са развивали и естетиците, но, разбира се, в една методично промислена и философски-теоретична форма. Още Виктор Кузен в своето главно съчинение върху „Истината, красотата и доброто“ излага редица мисли, които създават солидна основа за „автономното“ изкуство и за неговия култ към красотата. Той пише:

„Философът, който изследва действията и причините, знае какъв е последният принцип на красотата и неговите известни, макар и отдалечени действия. Но художникът е преди всичко художник; онова, което го въодушевява, е чувството за красота; онова, което той се стреми да влее в душата на зрителя, е същото чувство, което изпълва неговата. . . Това чисто и незаинтересовано чувство е един благороден съюзник на моралното и религиозното чувство; то ги събужда, поддържа и развива, но то е различно и специфично чувство.“[4]

Същите възгледи развиват и такива изтъкнати по онова време теоретици като Жуфроа, Пикте, Шарл Льовек. Не изразява ли последният мислите на художниците на „l'art pour l'art“, когато пише:

„Тъй като обектът на изкуството е красотата и нищо друго освен красотата, изкуството трябва да произвежда върху нас, чрез изобажението на красотата, действията, които произвежда самата красота. Интерпретираната чрез изкуството красота не би могла да има друг резултат и друга цел, освен резултата и целта на самата красота.“[5]

---

[1] Flaubert: Corresp., I, p. 113.

[2] „Благодаря, непобедими майсторе, ревностен жрец на красотата, съхранил отливката на чистата форма и единствен, останал прав в този век, който рухва, държи винаги факела на античния идеал“ (св. пр. Д. А.).

[3] вж. L. Hautecoeur: Littérature et peinture en France, p. 93.

[4] Пак там, p. 88.

[5] Пак там, pp. 96, 97.

Тази именно красота художниците на „l'art pour l'art“ я възпяват, те я наричат „la sainte Beauté“, светата красота; сравняват я с „мечта, издялана от камък“, вечна и няма като материята, със „загадъчен сфинкс“, с „богиня“, която притежава „снежно сърце и ослепителната белота на лебед“. В този свят на грозота, в който всички ценности са обезценени и всичко се купува и продава с пари, тя единствена сияе с непреходна светлина. Льоконт дьо Лил ѝ посвещава един химн, в който естетическият възторг от красотата граничи с мистичната екзалтация:

Elle seule survit, immuable, éternelle,
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie et tout renait en elle,
Et les mondes encor roulent sous ses pieds blancs.[1]

Обезверени и отчаяни, тези художници се устремяват към красотата. Тя единствена е в състояние все още да запали възторг в сърцата им. Те я търсят навсякъде с всепоглъщаща страст: в шедьоврите на гениите, в творенията на природата, в своите блянове. Тя им доставя емоции, недостъпни за обикновените хора и едно щастие възвишено и чисто. Но миговете на това щастие са кратки. Те се редуват неумолимо с миговете на баналното и грозно ежедневие, което при всичките им усилия не им позволява да избягат напълно от него. Всеки ден от техния живот представлява едно мъчително качване и слизане, едно непоносимо раздвоение, едно трагично разпятие между сладката химера и грозната действителност. Собствено казано, те не живеят един живот. Те живеят два напълно различни живота: единият в света на красотата, на изкуството, на въображението, другият — в света на бруталната реалност. Но тъкмо в призрачния свят на измислицата те чувствуват, че живеят цялостно и хармонично; там те чувствуват, че реализират себе си; в другия — тяхната индивидуалност се разпада. Затова всеки един от тях би могъл да каже заедно с Дьолакроа: най-реалното за мене — това е измислицата, която аз въплъщавам в своето изкуство! Останалото е ронлив пясък.[2] Но ако за Дьолакроа, това „останало“ не му попречи да бъде признат от държавата, да получава богати поръчки и в края на живота си да стане редовен и уважаван член на френската Академия, за нашите художници това „останало“ бе всекидневна тирания. Това бяха яростните атаки или тъпото безразличие на пресата, невежествения присмех на буржоазната публика, вечните обвинения в аморалност, систематичното отхвърляне от Академията, Института и Салона и като неизбежен резултат от това мизерията и глада. То тежеше като окови върху техния дух и неговият гнет бе толкова по-непоносим, колкото по-изострени бяха техните сетива за красотата. След всеки полет в света на изкуството, след всяка изживяна радост от творенията на красотата, всяко слизане в ежедневието изглеждаше по-отблъскващо, всеки допир със сетивната реалност — по-болезнен.

„Чувство на самота, от моето детство — пише Бодлер — Въпреки семейството, и преди всичко в средата на другари, — чувство за вечно самотна съдба“.[3]

---

[1] „Тя единствена надживява, неподвижна, вечна. Смъртта може да разпръсне разтърсените вселени, но красотата пламти и всичко се възражда в нея, а световете още шествуват под нейните бели крака.“ (св. пр. Д. А.)

[2] Дневник Делакруа, Москва, 1961, т. I, стр. 30

[3] Oeuvres complètes de Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 1210.

Всеки от тях изживява самотата като някакво фатално предопределение. Вместо да ги успокои, тя изостря още повече тяхната впечатлителност, прави ги още по-нервни и болезнено чувствителни. А когато изкуството не е в състояние да осъществи напълно откъсването им от обкръжаващата ги действителност, те прибягват до други, по-малко възвишени, но затова пък по-радикални средства: ефористичните отрови. Може би виното, хашишът и опиумът не ще им върнат „загубения рай“, но те ще ги освободят от ада на буржоазната пошлост. Те ще ги приспят, ще ги накарат да забравят ужасите, които ги погубват. „J'ai demandé souvent à des vins captieux d'endormir pour un jour la terreur, qui me mine „Аз съм искал често от коварните вина да приспят за един ден ужаса, който ме разяжда“ — пише Бодлер. Мнозина от тях се отдават на едно безпътно съществувание, което удавя тихия труд на кабинетите и ателиетата в шума на кръчмите, кафенетата, вариететата. Това постоянно и изкуствено засилвано състояние на свръхвъзбудимост разрушава тяхното здраве. Флобер страда от тежка неврастения, Готие има държане на халюциниращ, братя Гонкур се оплакват — единият от мигрена, другият — от постоянни болки в стомаха, Бодлер е хистеричен, известна е трагедията на Верлен и Рембо. Ван Гог има епилептични припадъци и завършва със самоубийство, опит за самоубийство прави и Гоген. Тулуз-Лотрек умира като алкохолик. Алкохолици са по-късно Модиляни, Сутин и Утрило. . . Тяхното поведение скандализира буржоазията и тя намира в него още едно основание, за да отхвърли с презрение произведенията на своите жертви, които тя по най-циничен начин обявява за декласирани типове.

Следователно в това общество на дребнав практицизъм, в което грубият материален интерес разрушава духовните ценности, художникът, който отказва да се подчини на буржоазните условности, доброволно избира съдбата на мъченика, на отхвърления, на презрения. Неспособен да трансформира своето разочарование от съществуващата действителност в активно действие за нейното преобразуване, той се стреми да избяга от нея с надеждата, че по този начин придобива свободата, която тя му е отнела. Но тъй като въпреки своята „духовна емиграция“ той остава да живее физически в това общество, неговото съществувание става едно непрекъснато страдание, страдание, което от време на време се успокоява от морфина на сладката илюзия, че изкуството „не е от този свят“, че то няма нищо общо с всекидневните интереси на хората.

Като предостави на всеки творец възможността да прави това, което иска, сиреч, да създава своите произведения според собствените си желания, да работи „за собствено удоволствие“, без да се грижи за удоволствието на другите, буржоазното общество си запази правото да остави художника да живее при невъзможни условия и дори да умре от глад, то си запази позорната привилегия да създава „прокълнати художници“.

IX

Днес ние разполагаме с достатъчно историческа дистанция, за да оценим спокойно доколко тази теория е представлявала кохерентна естетическа концепция, в каква степен е била осъществена в художествените произведения на нейните първи представители и как се разви в творчеството на техните следовници.

На първо място трябва още веднъж да се подчертае, че въпреки явната почит към научния дух, никой от тук разглежданите автори не почувствува нуждата да съгласува своите идеи, да ги избистри чрез едно интелектуално усилие и да ги приведе в убедителна систематична форма, която изключва противоречията. Защото никой от тях не бе теоретик в строгия смисъл на думата. Това бяха преди всичко художници, които любиха изкуството толкова страстно, колкото мразеха буржоазната пошлост. Тази любов и омраза ги доведе до едно естетическо разбиране, което им обещаваше пълна свобода от връзките, които ги свързваха с обществото, но същевременно тъкмо тази любов и омраза осуетиха подобно разкрепостяване. Тук именно се корени голяма част от противоречията между теоретическите им намерения и тяхната практическа художествена реализация.

На теория всички тези творци се стремяха да стоят далеч от морала, от политиката, от страстите на деня. На практика обаче те изразиха едни от най-сложните социални тенденции на века. Тяхното съзнателно решение да избягат от действителността чрез безстрастното изображение или посредством екзотизма на пространството и времето бе резултат на една определена обществена позиция, която макар и с обратен знак, не бе по-малко ясна в своя политически смисъл, отколкото позицията на един Понзар или Курбе. Дори когато тяхната фантазия призоваваше миналото, за да скрие отношението им към настоящето, това минало носеше със себе си, въпреки тяхната воля, целия протест срещу съвременната им действителност.

На теория те призоваваха към бягство от действителността. На практика обаче това бяха едни от първите художници, които презрително захвърлиха мухлясалия сюжетен реквизит на класицизма и на залязващия романтизъм, за да направят от най-прозаичните страни на социалния живот достойни извори на творческо вдъхновение. Всички те притежаваха изострено чувство за съвременност, всеки един от тях се стремеше да бъде „модерен“, като под това разбираше способността „да извлича вечното от преходното“, според израза на Бодлер. Това чувство към съвременността направи някои от техните произведения (например „Мадам Бовари“) шедьоври на критическия реализъм, то ги предпази в голяма степен от безплодието на формализма, който се съдържаше имплицитно в тяхната теория. Въпреки редица изказвания за доминиращата роля на формата, никой от тях не бе формалист в днешния смисъл на тази дума. Онова, което безспорно личеше в техните произведения, бе особената грижа за израза, изключително засиления интерес към формата, без да се отрича, поради това значението на идейно-емоционалния свят, който те заключваха в нея. Нито Флобер, нито Бодлер, нито Льоконт дьо Лил, нито братя Гонкур, нито Теофил Готие се осмелиха да изгонят съдържанието от своите творби, за да превърнат „чистата форма“ в самоцел, както направиха техните последователи. Въпреки презрението им към заобикалящата ги действителност или, може би, поради него, те можаха да открият неоткрити до тогава сюжети. Но при това те не забравяха своята последна и най-висша цел — изкуството. Художникът може всичко да изобразява, каквото си поиска, но само при условие, че от него прави изкуство. Тефил Готие пише:

„Един артист е преди всичко човек; той може да отразява в своето творчество, било като ги споделя или отхвърля, любовта, омразата, страстите, вярванията и пред-

разсъдъците на своето време, но само при условие, че свещеното изкуство ще бъде за него винаги цел, а не средство.“[1]

Тази прекомерна любов към изкуството доведе художниците на l'art pour l'art до култа към красотата. (А може би за тях това бяха две страни на едно и също нещо!) И тук обаче, въпреки квазимистичната екзалтация, с която те я възпяваха, въпреки свръхестествените качества, които ѝ приписваха, никъде в техните произведения тази красота не прие абстрактен характер. Тя менеше своите превъплъщения, според вкуса и разбиранията на всеки един от тях, без да приеме при никого дефинитивните очертания, които налага една теория.

Тези неясноти, тези противоречия между теорията и практиката на първите представители на „l'art pour l'art“, това спиране насред пътя бе преодоляно в следващата фаза от развитието на тази концепция и то посредством праволинейната художествена реализация на принципите, които тя бе провъзгласила, сиреч, по посока на все по-голямото засилване на антисоциалната инерция, субективизма и формализма. Едва последвалото развитие на изкуството в буржоазния свят, което се основаваше върху идеите на тази теория, можа да покаже нагледно всички опасности, които тя криеше за неговата съдба и оттук да разкрие нейната истинска същност. Защото, тъй както стойността на всяка теория се проверява в практиката, чрез действията, които нейното осъществяване би произвело в дадена област, така и стойността на теорията „изкуство за изкуството“ може да се прецени чрез резултатите от последователното провеждане на нейните принципи в художествената практика. Тези резултати са добре известни. Историята на модерното изкуство на буржоазния свят, от края на миналия век до днес, ни ги показа в една категорична форма. Най-общо те се свеждат до един: унищожение на изкуството. Това е един факт, който днес не е трудно да се установи във всички сфери на модерното изкуство на запад. А как се стигна до него е въпрос на конкретно проучване, на конкретно проследяване на етапите, през които то мина, водено от теорията „изкуство за изкуство“. Такова проучване би ни разкрило как социалният скептицизъм, който лежеше в основата на тази теория, под влияние на общата обществено-икономическа еволюция в буржоазния свят, се превърна в пълен нихилизъм, който не само освободи художника от връзките му с морала и политиката, но и прогони природата и човека от неговите творби; то би ни разкрило как индивидуализмът на първите представители на „l'art pour l'art, който бе обуздаван от строгия контрол на творческата воля, се превърна в субективистичен произвол, за който всичко е позволено; то би ни разкрило как любовта към изкуството и грижата към формата се превърнаха във формализъм, в една повърхностна игра на линии, форми и багри, в едно безсмислено съчетание на думи, в едно скандално натрупване на вехтории, които, макар че манифестират за изложбените зали или се отпечатват в стихотворен ред, откровено отказват да принадлежат към изкуството. Едно а н т и — антиживопис, антискулптура, антипоезия, антироман, антитеатър, антимузика — стои като логически финал в историята на всяко изкуство, което иска да бъде свободно от проблемите които вълнуват цялостния човек.

---

[1] Цит. по труда на A. Cassagne, p. 459.

X

Накрая още един въпрос: как можа изкуството на „l'art pour l'art" да се превърне в официално изкуство на буржоазния свят? Как стана тъй, че изкуството, което бе резултат на една отчаяна реакция срещу фалшивите кумири на буржоазията, днес се обявява за истинско изкуство от същата тази буржоазия? Как се случи, че децата и внуците на ония, които презираха, осмиваха и обричаха на жалко съществуване пионерите на модерното изкуство, днес ги прославят като първожреци в „храма на Аполон"? Произведенията, които тя четеше или поглеждаше само за да обругае, сега тя ги прославя и купува на баснословни суми, за да ги изложи като непреходни художествени ценности в официалните музеи и галерии, където някога имаха честта да бъдат излагани само класиците и техните фаворизирани от държавата епигони.

Главната причина е тази, че протестът на тези художници срещу буржоазната пошлост, не надхвърли тесните рамки на чисто естетическите преобразувания; бунтът на първите представители на „l'art pour l'art" бе формален, социално безсъдържателен и поради това неефикасен. Той не засегна с нищо съществуването на буржоазията и поради това, тя скоро разбра, че няма от какво да се страхува. Както пише Албер Касан:

„Буржоазията изпитва към изкуството инстинктивно недоверие. Тя се страхува, ако то е срещу нея, но тя не държи много да е с нея. То е един опасен, компрометиращ съюзник. Най-добре е да бъде неутрално."[1]

Изкуството, което отразява действителността, което иска да бъде социално отзивчиво не е много удобно, когато тази действителност му предлага изобилен материал за обществен критицизъм. Ето защо още през миналия век буржоазията, която атакуваше теорията „изкуство за изкуството" постепенно започна да се приспособява към нея и да хвали ония художници, които са останали индиферентни към социалните движения. В това я улесниха не само възгледите на такива буржоазни теоретици като Катрмер дьо Кенси и Виктор Кузен, но и нейният собствен скептицизъм. Тя продължаваше своите морални проповеди и то толкова по-горещо, колкото й налагаха интересите, но тя бе престанала да вярва в тях. Прогресът на точните науки, трезвият дух на емпиричното изследване, хладният практицизъм в обществените отношения и над всичко анархистичният индивидуализъм, който закономерно се ражда от структурата на буржоазното общество, антиквираха добродетелите на стария морал, а липсата на социална перспектива, на колективен обществен идеал бяха благоприятна почва, за да се възприеме едно изкуство, чиято същност бяха индивидуализмът и асоциалността.

Днес вече художникът на „l'art pour l'art" не е оня „прокълнат" творец, който, носен от най-чист идеализъм, води неравна борба с „призраците" на враждебно настроеното общество, а негов лоялен и уважаван представител. Неговите произведения се печатат в реномирани издателства, те се поставят на сцената, изложбите и галериите широко отварят вратите си за тях. Пресата е на негова страна. Той получава награди и се стреми към тях. Веднъж спечелил признание, той започва да получава многобройни и богато платени поръчки. А това вече го заплита в мрежите на неумолимата конкуренция, в която може да победи само оня,

---

[1] Albert Cassagne: La théorie de l'art pour l'art en France, p. 38.

който е угодил най-добре на този, за когото работи. Той вече не прилича на своите духовни бащи. Те се бориха и умираха за своето изкуство, решени да му служат с цената на всичко, презирайки богатството и славата, а съвременният художник на „l'art pour l'art", покровителствуван от официалните институти, се стреми преди всичко към богатство и слава. Някога Ван Гог в своята трогателна бедност, бе писал на своя брат, че сам си прави бои, сам си кове рамките за своите картини и би бил най-щастливия човек на земята, ако можеше сам да купува картините си; днес тези, които се считат за продължители на неговото дело, жадно следят движенията на борсата, за която предназначават произведенията си.

При такава атмосфера първоначалната насоченост на модерното изкуство към субективизма придоби още по-голяма инертна сила, което колкото допадаше на търговците на художествени куриози и на развратителите на здравия естетически вкус, толкова повече го отдалечаваше от широката публика. Днес тази публика стои озадачена пред произведенията на „чистото" изкуство, които нищо не ѝ говорят. Получава се нещо парадоксално: тъкмо сега, когато невероятно нарасналите възможности на техниката и на съобщителните средства са в състояние, както никога по-рано, да популяризират художествените ценности; когато най-новите прояви на модерното изкуство се разпространяват и рекламират с една непозната по своите мащаби настойчивост, широката публика проявява все по-голяма подозрителност. И нейната подозрителност расте пропорционално на кресливата пропаганда, която се стреми с всички средства да я убеди в мнимите достойнства на новите „звезди".

След 100 години историята се повтаря, но с разменени роли: диктатурата на Академията и Салона е заменена от диктатурата на „чистото" изкуство, което все повече заплита съвременния художник на буржоазния свят в мрежите на субективизма. И ако индивидуализмът на първите представители на „l'art pour l'art" съдържаше в себе си нещо борческо и прогресивно, доколкото отказваше да се подчини на изискванията на буржоазния конвенционализъм, субективизмът на неговите днешни представители е ярка упадъчна проява, която стана интегрална част от кризата, която изживява съвременната буржоазна култура. Някогашната „чистота" на изкуството беше проява на мощен съпротивителен дух, днес тя е проява на опортюнизъм. И ако преди един век беше истински подвиг да се бориш срещу каноните на академизма, днес в буржоазния свят подобна смелост се иска от оня, който е решил да се бори срещу каноните на безпредметното, сиреч, напълно „чисто" изкуство. Неотомистът Етиен Жилсон пише:

„Победата на абстракционизма е станала тъй пълна, че сега се изисква много повече смелост и независимост от художника да бъде повече или по-малко фигуративен, отколкото да следва тълпата на ония, които намират за по-изгодно да използуват за собствена облага леснотите на безформието."[1]

Единственият изход от печалното състояние, в което е изпаднало съвременното „чисто изкуство", е да се променят обществените условия, които превръщат художника в отчаян индивидуалист. Само тогава той ще престане да бъде един чудовищен израстък върху снагата на обществото и ще се върне към своята възвишена социална мисия: чрез своето изкуство да бъде ферме нт за неговата обнова и стимул за неговия напредък.

[1] E. Gilson: Painting and Reality, London, 1955, p. 257.

КУПРИН И ТОЛСТОЙ В РАЗКАЗА „АНАТЕМА“

(ПО СЛУЧАЙ 25 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА НА А. И. КУПРИН И 135 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА Л. Н ТОЛСТОЙ)

Ефрем Каранфилов

Най-значителното в творческото дело на Куприн е свързано с живота на руската армия от края на миналия век. Той видя и художествено разкри непреодолимата тежест на тогавашната военна дисциплина, която смачква чувствата и мислите, за да направи душите на хората сухи и равни като казармените плацове. Той показа на хиляди читатели вековната сила на тогавашната военна йерархия, която постепенно превръща командирите в тирани, а подчинените в автоматизирани изпълнители. Той надникна зад позлатените щампи на така наречените офицерски добродетели и зърна как хитро пълзят лицемерието, кариеризмът, завистта.

Този тих, скромен човек, руски царски офицер, беше изкован от същия благороден метал, може би, само не така бляскав като декабристите, „железни мъже, закърмени от вълчица“, както се изразява Херцен за тях. И Куприн съумя да вдигне на слабите си плещи цялата тежест на кадетското, на юнкерското възпитание, на гарнизонния живот в затънтената провинция, на уставите и дисциплината и да се разбунтува.

Има един тежък, повратен момент в живота на писателя: през 1893 г., когато пропада на изпита за постъпване в генерал-щабна академия в Петербург, той решава да напусне армията. Младият човек не притежава нито рента, нито професия. Цял живот той е бил в сиропиталища и казарми, цял живот е бил учен на дисциплина и послушание. И изведнъж офицерът чувствува, че не може повече, че уставните корици са станали тежки като олово, че въздух не му достига в просторните казармени помещения. И въпреки спокойния живот, осигуреното бъдеще, красивите мундири, гарнизонните балове той трябва да изостави всичко това, за да намери своята истинска същност.

Ние виждаме как това руско „грозно пате“ тръгва по безконечните пътища на родината си, страда, бори се, гладува, но усеща, че в душата му проплесват лебедовите криле. И се зареждат една след друга белетристични творби, някои от които ще останат завинаги в руската литература.

А. И. Куприн не е между великите руски писатели. Неговото име не може да се постави наред с имената на Чехов и Горки, с които е другарувал. Но това е голям писател, един от онези творци, които очертават линията на руския реализъм от края на XIX и началото на XX век. Той въздействува върху огромен кръг от читатели, а неговата повест „Дуел“ след руско-японската война става най-популярната творба в Русия.

Жизненият и творчески път на Куприн, както е известно, е твърде противоречив. Той често криволичи. Добросъвестните литературни историци ще му намерят грехове от либерализма до шовинизма и от абстрактния хуманизъм до контрареволюционерството. И все пак творчеството на Куприн в основната си най-хубава част е смело свързано с живота на народа. Това е един честен творец, хубав, интересен и сложен писател.

На този скромен човек, който беше войник, но не изгуби творческия си облик, на този царски офицер, в жилите на когото течеше бунтовната кръв на Лермонтов, на този лиричен разказвач и нашата литература дължи твърде много. Той не само писа за Освободителната война и Скобелев, но вдъхнови военните разкази на Г. П. Стаматов. (Много общо има в жизнената, пък и в творческата съдба на двамата писатели.) Творбите на Куприн бързо проникваха и у нас и разкриваха частица от онова, което ставаше зад красивите фасади на военните клубове.

И преди Куприн писатели дори като Лев Толстой смело разобличаваха пошлото и бруталното в тогавашната армия. Но Куприн показа как в тази армия, сред тези „храбри офицери и войници“ се ражда един нов героизъм. Не героизмът на „страшното“ „ура“, на „вихрените щикови удари“, а от по-друго естество. Това беше духовният героизъм на преодоляване вековните навици за послушание и покорство, стремежът да се мисли самостоятелно. С познание и вътрешна страст, с вълнение и лиризъм този офицер разказваше за проникването на новия революционен дух в старите сиви казармени постройки, за силата на руската литература, която като пролетна зеленина размества тежките каменни блокове на дисциплинарния устав, за да разцъфти с пищна неопреодолимост.

Тук е истинската сила на А. И. Куприн. Той е поетът на този нов героизъм, който се разгаряше все по-буйно, макар и невидимо зад тържествените звуци на военните музики и разветите бойни знамена.

И все пак има един герой на писателя, който е сред най-интересните негови образи и цялостно изразява гражданската му и литературна същност. Но този герой не е военен, не е облечен в мундир. Той е наметнат с... расо. Това е дяконът Олимпий от малкия разказ „Анатема“.

*

Разказът е поместен за първи път в списанието „Аргус“ през 1913 г. Той е свързан с известната анатема, която руската църква налага на Толстоя заради „еретическите му писания“. Разказът се възприема като сатира над църквата и затова бива забранен, а броят на „Аргус“ унищожен.

Но „Анатема“ не е само обикновена сатира, свързана с едно нашумяло събитие. Напротив — както често става с големите творци, конкретният повод е дал възможност на писателя да създаде силна творба с обществено звучене и с философски и поетичен подтекст.

В какво се състои разказът? Неговата фабула е проста: дяконът Олимпий трябва да произнесе на тържествена служба църковната анатема над „богохулника“ Толстой. Но той е чел преди това „Казаци“. Творбата така му е подействувала, че вместо анатема, дяконът изпява „многая лета“. А след това се разпопва.

Ето такъв е разказът. Кои са героите в него? Двама главни: дяконът и Лев Толстой. Наред с тях има и няколко второстепенни: дяконицата, архиереят, детският хор.

Нека да разгледаме тези герои. Първият от тях е Лев Толстой. В разказа той се явява в две лица. Едното — това е благородникът, боляринът Толстой, който е станал еретик и се е разбунтувал срещу бога. И другото лице — това е писателят Лев Толстой, чиято слава гърми из целия свят. Куприн както и всички негови колеги и приятели от Чехов до Короленко и от Горки до Бунин са обожавали Толстоя. За тях той е бил олицетворение не само на истинската литература, но и на най-хубавото в руския дух. Те са чувствували Толстоя като един богатир, който смело разтърсва старата и прогнила Русия. Сякаш руската литература, благородната и велика литература, изпълнена с най-голямата нравствена красота, до която се е домогвал човешкият дух, се е съсредоточила в образа на този могъщ старец, излязъл на двубой с държавната власт и с другите враждебни сили, които я съпътствуват. Трябва да прочетем с какъв възторг пишат тогава всички прогресивни писатели за Толстоя. Да си припомним например есето на Куприн: „Как видях Толстоя в парахода „Свети Николай“. Дори в самото име на парахода писателят е подирил някакъв символ: „Свети Николай“. Няма други светии там, където е Лев Николаевич.

Но естествено срещу Толстоя се възправя цялата „тъмна Русия“. И на първо място светият синод с неговия „знаменит“ прокурор Победоносцев. (Духът му властвува в синода дълго след неговата смърт.) Догматиката и църковното доктринерство раждат една изострена, неспокойна и жестока мнителност. Дълго е търпяла руската православна църква бунтовното слово на писателя. Той си е позволявал да се меси дори в обредите, да отрича „светите тайнства“. Ние няма да проследяваме отношенията между Толстой и църквата. За нас е важна анатемата. След като е воювала с писания, с проповеди, с речи, със заплашване, църквата се е оказала безсилна. На нея ѝ е останало едно средство, последното — анатемата. С него църквата си е служила или срещу онези, на които друго не е била в състояние да направи, срещу които се е оказвала безсилна и е могла само да ги прокълне, или пък срещу най-големите, най-опасните „еретици, бунтовници, разколници и изменници“. Тук са такива имена като Тимошка Акудинов, Стенка Разин, Ивашка Мазепа, Емьолка Пугачов и др. Думите на анатемата не са изпълнени с обиди, със заплашвания. Те са само едно проклятие. Но в това се крие и тяхната сила.

За да разберем и почувствуваме разказа, трябва да разберем и почувствуваме обряда на анатемата. Авторът го е описал правдиво и силно. В своите безконечни странствувания из Русия, сред множество занятия, с които се е занимавал, Куприн е бил и помощник-клисар в селска черква. И е изучил не само духа на руската вяра, но и тънкостите на църковните обреди.

Ние знаем за силата на обредите и за тяхното влияние върху човешкото въображение. Писателят е имал възможност да наблюдава в армията разжалвания и особено боя с пръчки, който е описал в разказа „Дознание“. (Това описание, заедно с описанието на Толстоя в разказа „След бала“ са едни от най-хубавите в руската литература.) Голямото количество хора, които наблюдават зрелището, мрачната сериозност на „действуващите лица“, тържествената обстановка, сложният ритуал на церемонията, звуковите и цветни ефекти, обречеността на осъдените — всичко това прави незабравимо впечатление.

Но обредите на църквата са още по-пищни и по-внушителни. Тези блеснали полилеи и кандила, проточеното монотонно пеене на свещениците, възгласите на хора, владиците със златни корони и жезли, цялата небесна и земна йерархия, която внимателно следи процедурата, всичко това ужасява зрителите. Обикновено анатемосването става на края на службата, за да расте напрежението на богомолците, които с трепет и ужас го очакват. И когато най-после настъпи този момент и свещенослужителят в сияние и злато, с обърната надолу свещ започва да реди думите на проклятието, за да извика мощно и пронизително това „анатема-а-а“, богомолците го чувствуват като нещо страшно, като афоресване, което ще продължи не само до смъртта, а и след смъртта.

Тук се намесва и силата на традицията, на вековния навик на хората да слушат и да вярват. Векове са били анатемосвани най-големите „размирници и нечестивци“. И при всяка нова анатема се изброяват техните имена. Защото църквата не се шегува. Нейните ритуали са свързани с миналото и с бъдещето, с вечността. Името на прокълнатия ще остане на вечни времена да се споменува, осенено с мрачно сияние. Той ще бъде завинаги роднина на нечестивия, еретик и безбожник, ще влезе в церемониала на църквата заедно с това древно проклятие, изпято на старославянски.

Действително в края на XIX и началото на XX век анатемата си е изживяла вече времето. Има нещо комично в опита на светия синод да прокълне Толстоя. Но така е на пръв поглед. Силата на черквата е все още голяма. Влиянието ѝ е могъщо. Тя трябва да удари с тоя старинен чук върху главата на писателя. Тук има една тънкост, която Куприн добре е схванал. Анатемата е отправена не към писателя Лев Толстой. С писатели черквата не обича да се занимава. Анатемата е отправена към „господина болярина Льва Толстого“. Този болярин, този аристократ и граф, издънка от древен род, е изменил на своите и се е наредил сред Ивашка Мазепа, Емьолка Пугачов. Него бие църквата. Той я е разгневил, този еретик. За пръв път руският свети синод анатемосва човек, който се е разбунтувал не с оръжие в ръка като Пугачов, не с фанатични догми на уста като поп Авакум, а е въстанал с живото слово.

С тази анатема, с това последно и най-страшно оръжие църквата сякаш повиква на смъртен двубой за спечелване съзнанието на православните, за спечелване сърцата на руските хора, за спасяването на своя авторитет, най-големия си враг — Лев Николаевич Толстой.

И виждаме ние величественото зрелище: стоят изправени един срещу друг православната църква с цялата своя сила и вековна мощ — и писателят.

Думите на древното проклятие като някаква вълна ще се понесат от църква на църква навред из необятната Русия. Под звъна на Кремълските камбани, под купола на Исакиевския събор, в Киевската лавра, край големите реки, из малките селски църквички, в манастирите, кацнали сред уралските вериги, навред ще се произнася анатемата срещу еретика-болярин. С хиляди гласове проклятието ще ехти.

Срещу цялото това църковно войнство стои един едничък стар вече човек. Но заедно с него са „Война и мир“ и „Ана Каренина“, „Севастополските разкази“ и „Казаци“, безчислените герои, които бродят сред хората. Срещу позлатените катедрали са се вдигнали на поход малките схлупени библиотеки, покрили като мрежа Русия. Срещу тържествените древни църковно-славянски думи блика силно като Волга живото слово.

Ето за тази борба се разказва в подтекста на Куприновия разказ „Анатема“. Да се дири в него само сатиричен смисъл, както правят мнозина литератори, значи да се обеднява творбата, да не се чувствува нейната драматична сила и вътрешна сложност.

Този разказ е възхвала на литературата, добила реална мощ по онова време, възхвала на Толстоя. Заедно с есето на Горки и със статиите на Ленин — Куприн е усяпл най-добре да изрази истинското значение на великия писател.

*

Главният герой на „Анатема“ е дяконът Олимпий. Всъщност той движи действието. Много тънко и правдиво е изобразил писателят характера на своя герой.

Нека да видим какъв е този човек. Преди всичко той е изпълнен с енергия, жизненост: висок, едър, надарен с голяма физическа сила. Той не знае къде да дене тази сила и обича да цепи дърва, да извършва физическа работа.

Но както често се случва с истински силните мъже, дяконът е добродушен, мек човек. Той притежава онази нежна снизходителност, която понякога е присъща на силните към слабите. Добрината на слабите е законна, защото е по принуда. Но добрината на силните разкрива техния характер. Истински добри могат да бъдат богатирите, а не джуджетата дори в приказките. Писателят подчертава съзнателно както жизнеността, физическата сила на своя герой, така и неговото добродушие.

Този човек обича живота, природата. Той може и да си пийне, и да се повесели, и да се радва. В него няма нищо аскетично. В същото време той е простодушен, наивен. Това не е учен поп, не е интелигент. Душата му не е разядена нито от доктринерство, нито от философствуване. В него не се крият стремежи към героизъм, нито пък е склонен към фанатизъм. Дяконът е един напълно обикновен руски човек.

Но в него има нещо, което все пак го отличава от другите: той се е прочул вече със своя хубав глас при богослужението и е обкичен със слава в градеца. Дяконът обича да пее и като истински артист се вълнува при всяко излизане пред публиката. Гласът му, както и цялата му физика, е мощен. Когато запее, може да накара пламъците на свещите да затрептят и да изпълни огромната катедрала със звънките вълни на своите „алилуйя“.

И тази особеност на дякона не е случайна, както ще видим по-нататък. И тя е логически свързана с характера му. Природата на този човек е артистична. Той спокойно би могъл да пропусне някоя от безбройните подробности на църковната служба, но не би могъл да живее без своите песни, без това волно разливане на гласа над притихналата тишина, без възторжените възклицания на слушателите.

Авторът съвсем пестеливо и без задълбочен анализ е очертал контурите на характера, но те са поставени със сигурна и знаеща ръка. И дълбоко са свързани с основния замисъл на творбата.

Дяконът Олимпий е женен за бездетна, суха и зла женица, която се е превърнала в тиранин над добродушния гигант. Бивша възпитаница на манастирско училище, алчна и амбициозна, тя е просмукана с еснафщина и не може да разбере нито добродушието, нито артистичната страст на мъжа си.

Пряк началник на дякона е архиереят, изсушен от дългата служба старец, намерил приложение на своята неудовлетворена амбиция в педантичното спазване и дребнаво тълкуване подробностите на църковната процедура. Доктринерството и формализмът и в този човек взаимно се обуславят и преливат.

Между такива хора е принуден да живее дяконът Олимпий.

Спокойно, тихо и безбурно си живее този добродушен дякон. Но веднъж случайно му попадат произведения на Толстой. И то „Казаци". В разказа е подчертано, че случайно му попада творбата. И това е така. Защото хората с раса и униформи по онова време малко четат, а, от друга страна, професиите, при които обрядността играе голяма роля като че са по-чужди на творчеството. Но зад конкретния случай веднага се появява обобщението: навред вече проникват творбите на великия писател и нищо не може да спре техния победоносен ход.

Защо именно „Казаци" попада в ръцете на дякона. Тази творба, която и Куприн е обичал много, както е известно, е изпълнена с поетична красота, с описания на природата, на онези незабравими степни нощи, с описанието на прости, силни, но човечни хора, храбри и великодушни.

Един човек, който е имал досега работа само с църковни книги, с „наука", превърнала се в догматика, замряла в схоластично тълкувателство, изведнъж се среща с живото слово. Този дякон, силен и правдив, открива частица от себе си, от онова, което смътно го е вълнувало, в героите на повестта. Точно тази повест отговаря най-добре на характера на героя.

Куприн не е пожелал да покаже подробно какво става в душата на Олимпий. Но ние можем да си представим как чувствено, с всичките си сетива простодушният правдив човек усеща красотата на лятната нощ и полъха на зефира и ужаса на литналата към пламъка пеперуда. Зад простите, сякаш обикновени думи той долавя поетичното дихание и огромната любов към човека.

Обърнете внимание: авторът не е взел за герой някой учен теолог, който изживява дълбоки морални терзания, за да възприеме нравствената същност на Толстоевото учение. Авторът не е взел за герой някой интелигент-толстоист, който желае да извърши подвиг за своя учител. Авторът изобщо не говори за силата на учението на Толстой, а за силата на неговото художествено слово.

Това е дълбоко и добре замислено. Толстоевото учение само по себе си не е способно да роди героизъм. Дори самият Толстой, въпреки непрекъснатите си опити през втората половина на своя живот, не успява да стане герой.

От друга страна, философствуващите толстоисти, интелигенти и либерали, които изразходват нравствената си енергия в безчислени спорове, трудно се поддават на истинска себежертва и героично дело. Дори и ако дойдеха до него, те повече мислеха за себе си, за впечатлението, което правят, отколкото за другите.

Такива силни, правдиви и жизнени хора като дякона най-непосредствено и искрено чувствуват литературата. Когато се срещнат с нея, а обикновено това става късно, те я възприемат като откровение и за цял живот ѝ остават почитатели. И почитта на такива хора понякога е по-непосредствена и искрена от дестилираната себепоказна почит на литературствуващите.

При дякона Олимпий положението е още по-сложно. Цял живот той е расъл сред църковната софистика. Тук той е упражнявал и силната като тялото си памет. И изведнъж в ледената гора на догмите, църковните правила и техните безконечни тълкувания, превърнали се в „наука“, като пролетен дъх нахлуват думите от повестта „Казаци“. И ето че ледовете започват да се топят, гората оживява, изпълва се с аромат, потоците се втурват към равнината и всичко става свежо и весело.

Стихийната душа на дякона не е отровена от църковната догматика. Софистиката не е проникнала дълбоко в нея. Успяла е да я обвие само с една мрежа, която силните образи леко разкъсват. Дяконът не се съпротивлява. Напротив — той искрено се радва на творбата, както умее искрено да се радва и на живота.

Не всеки писател може да върши такива „чудеса“. И не всеки читател може дълбоко и силно да чувствува литературата. Дяконът Олимпий и Лев Толстой щастливо се срещат.

*

Пестеливо е описал авторът въведението в атмосферата на събитието. Но самата църковна служба е проследена подробно и внимателно. Сякаш виждаме чинно наредените богомолци, придирчивия и зъл архиерей, който следи за точното изпълнение на процедурата, жената на дякона, която суетливо присъствува на всяка служба и най-после огромния и величествен Олимпий.

Той се вълнува като всеки артист преди пеенето. Той не мисли за нищо друго, а как ще прозвучи неговият глас и как ще се съгласува с хора. Защото видимо има съперничество между дякона-певец и професионалния музикант-диригент на хора, който се чувствува засенчен от славата на този „дилетант“. Но както става в такива случаи, мощта на таланта покорява и повлича след себе си придирчивия бездарен професионалист. Дяконът е убеден, че и този път ще победи. Той е изпълнен с радостен трепет от чувството на своята сила. Сега ще прозвучи неговият глас и свободен и волен ще завладее слушателите.

Но ето идва бележката на владиката за анатемата. Тук е повратният момент, драматичният възел на творбата. Какво става в наивната, пряма и открита душа на дякона Олимпий? Писателят рисува само външните факти: дяконът изброява едно след друго имената на еретици и богохулници, бунтари и царски врагове. И след всяко име прозвучават думите на проклятието. Но тези хора отдавна са мъртви. Църквата е свикнала да ги анатемосва. И дяконът е свикнал да ги проклина.

Постепенно идва редът на новия богохулник и еретик: „Протодяконство твое да благословит господ бог наш, анафемосвати богохулника и отступника о вери Христовой блядословно отвергающего святые тайны господин болярина Лева Толстого. Во имя отца и сина и святого духа“.

Тези думи трябва да произнесе над затихналата черква възкаченият на амвона протодякон. В този миг Куприн е показал външно ужаса на своя герой: „Изведнъж Олимпий почувствува, че косите на главата му настръхват на разни страни и стават тежки и твърди като стоманена тел. И в същия миг с необикновена яснота изплуваха прекрасните думи на вчерашната повест. . .“

И дяконът си припомня за политналата към пламъка пеперуда, която грижливите пръсти нежно и внимателно отстраняват.

А през това време устните гръмливо и мощно изговарят думите на проклятие, свързани с имената на „бивший поп Никита и чернцы Сергий, Саватий да Саватий же, Дорофей и Гаврил, които всички хулят светите тайнства и не желаят да се покорят. . . да бъдат проклети!“

И пак в сърцето на дякона прошумяват думите на повестта за самотната люлка, плувнала по голямата река, за убитото дете, за отвлечените чеченки и за дълбоката милост на автора към тези непознати хора.

С това редуване на гръмливо изпятите думи на проклятието и звънтящите в сърцето радостни думи на милост и любов към човека, към всяка животинка Куприн постига голямо художествено въздействие. Без да психологизира, той разкрива пестеливо и внушително борбата, която става в душата на дякона. Олимпий е запомнил думите на повестта непринудено и естествено така, както се помни хубаво стихотворение. Защото те са го дълбоко развълнували. Паметта на сърцето е най-силна. Тези думи, превърнали се в образи, изпълват съзнанието му.

Но не само дяконът се вълнува. И ние читателите също се вълнуваме. Злите думи са произнесени гръмливо, подхванати от хора те странно прозвучават в детските уста и странно политат към разпнатия за хората Христос. А думита на Толстоя не се чуват, но се чувствуват в трепета на гласа на дякона, в блясъка на очите му, във вълнението, което го разтърсва. И ние също чувствуваме, че те са по-силните.

Куприн е успял да покаже как в душата на един обикновен руски човек драматично се борят догмата и живият творчески дух. И къде става това? На един църковен амвон. Къде чак е проникнала литературата, къде е проникнал Толстой? Това, което не можаха да сторят нито поп Авакум, нито Симон Вълхва, Анани и Сапфир, които „пожелаха да изкусят духа господен“, нито бунтовниците Ивашка Мазепа и Емьолка Пугачов, го постига „господина болярина Льва Толстого“. Той разтърсва душата на този, който трябва да го прокълне. Както в средновековните чудеса ръката на палача му изсъхва.

Нека да надникнем още по-дълбоко в съзнанието на дякона Олимпий: той би могъл да произнесе думите на проклятието. И това ще бъде най-лесното. Той е духовно лице и щом църквата го изисква грях ще бъде пред бога и хората да не го изпълни. Дяконът е свикнал от ранна младост да се подчинява на църковните догми. За него те са святи. Върху тях не трябва да се размишлява.

От друга страна, той е получил вече записката на архиерея. И в църквата, както в армията, йерархията има страшна сила. Заповедта на началника е закон за подчинения. Над тази анатема, в края на краищата, са мислили най-високостоящите йерарси, целият свети синод. Те са по-умни и по-знаещи от простодушния дякон. Той трябва да изпълни заповедта. И ние виждаме как църквата с цялата си тежест натиска едното блюдо на везните. На другото стоят само простите думи на повестта.

Но тук има още нещо, може би, по-важно: дяконът знае добре, че ако не произнесе думите на проклятието, очакват го понижение, заточение в затънтен манастир. Целият така добре устроен живот ще рухне. А не трябва да се забравя и гневът на дяконицата, която ще полудее от ужас. Олимпий ще трябва да се откаже от всичко хубаво: и от сутришната ракийца, и от спокойния живот, и от нещо по-важно: от песните в катедралата, от възторга на хората, от славата. Нали така той се изявява, нали това осмисля неговото съществувание. Колко обича той да

чува ахването на почуда, когато вълните на могъщия му глас раздвижват кристалите на полилеите и те разчупват светлината на свещите!

И от всичко това трябва да се откаже. Има ли нещо по-трудно за артиста да се отрече от себе си? Та нали много и различни артисти са оправдавали политическата си невярност с вярност към изкуството?

А колко лесно е да се произнесат думите на анатемата!

И най-после дяконът Олимпий знае много добре, че всички слушатели: и владиката, и омразният му диригент, и хорът — всички чакат момента на проклятието. Сила се крие в смелостта да изненадаш „множеството“, да направиш нещо, което ще го разтърси и обърка. Най-трудно е да се бунтуваш публично пред враждебна среда. Дяконът би могъл да си представи учудените очи на богомолците, гнева на владиката, изненадата на хора, на свещениците, на дяконицата.

А като произнесе думите на проклятието всичко ще мине леко и спокойно. Какво го интересува Толстой, когото не познава и доскоро не е знаел, че съществува, пък и какво ще стане на Толстоя, ако някой си дякон го прокълне или не го прокълне.

Олимпий би могъл да хитрува. Той би могъл да се престори на болен, да се направи, че не е получил записката, или че не е разбрал, или пък — че грешно я е разбрал. В най-лошия случай той би могъл само да пропусне да произнесе името на писателя. В такъв случай ще получи някакво наказание, няколко ругатни от своята жена. И толкоз. Така и съвестта му ще бъде чиста и няма особено да пострада.

Но не е такъв човек дяконът Олимпий. Той е дълбоко честен. И избира най-трудния, най-смелия, свързания с най-голяма саможертва път: вместо проклятие, изпява възторжена прослава.

*

Редуването на думите на проклятието, изпети на глас, и думите на повестта, които болезнено изострената памет призовава с чудна отчетливост, не върви механично. Напротив, напрежението в душата на дякона се изостря. Той все по-ясно чувствува контраста. И възторгът му расте. Този възторг се подхранва както от психологическото напрежение, така и от чувството за неправда, което се извършва над един велик човек.

„Боже мой, кого проклинам аз? — мислеше св ужас дяконът. — Нима него? Ами че аз цяла нощ плаках от радост, от умиление, от нежност. . .“

Възторгът е психологическо състояние, което бързо обхваща съзнанието. Той буйно запламтява и е способен да изгори всякакви трезви съображения. От друга страна, душата на дякона е „стихийна“, както се изразява Куприн, и е податлива на силни преживявания. Най-после — той е дълбоко честен, правдив човек с чисто сърце. . . И все пак вътрешната борба е тежка:

„Лицето му стана синьо, почти черно, пръстите се вкопчаха конвулсивно в перилата на амвона. За един миг му се струваше, че ще припадне. Но той се съвзе. И като напрегна цялата мощ на своя грамаден глас, почна тържествено:

— Земной нашей радости, украшению и цвету жизни, во истину Христа соратнику и слуге, болярину Льву. . .

Той замълча за секунда. А в препълнената с народ черква в това време не се чуваше ни кашлица, ни шепот, ни влечение на крака. Настъпил бе оня ужасен момент на тишина, когато няколко стотната тълпа

мълчи, подчинена на една воля, обладана от едно чувство. И ето очите на протодякона се изпълниха със сълзи и изведнъж почервеняха, а лицето за миг стана толкова прекрасно, колкото може да бъде прекрасно човешко лице в екстаза на вдъхновението. Той още веднъж се окашля, опита мислено прехода в два полутона и изведнъж, като изпълни със свръхестествения си глас грамадната катедрала, изрева:

— . . . Многая ле-е-е-та-а-а-а.

И вместо според обреда на анатемосването да спусне свещта надолу, той я вдигна високо нагоре. . .“

Така постъпва дяконът. Но какво става в душата му? Силното колебание и вътрешна борба, съсредоточени в този миг, когато заради истината, заради възторга от Толстоя, заради любовта към човека, той пренебрегва миналото си и жертвува бъдещето си, са преминали. Настъпва момент на светла радост и вдъхновение, на творческа свобода и чувство за изпълнен дълг. Дяконът Олимпий знае що е вдъхновение. Понякога при пеенето то го е осенявало. Но сега вдъхновението му е дошло след тежка борба, след върховна жертва. То е радостно, светло, бушува в грамадното му тяло, както гласът му в грамадната катедрала. И затова очите му се изпълват със сълзи, затова лицето му става толкова прекрасно. И той намира най-хубавите думи за възхвала на писателя, най-точните и най-прочувствувани.

Тук ние още веднъж виждаме как силните чувства са пестеливи и съвършено точни при своя езиков израз. За разлика от църквата, която дири да накаже болярина Толстой, дяконът е намерил писателя, но в своето прославно слово той употребява църковния израз, за да му придаде силата и трайността на обряд.

И затова така стихийно се отприщва като след преодоляно съпротивление неговото чувство. Затова така тържествено гърми „многая лета“. А ето че и хорът подема възхвалата. Странно контрастират нежните детски гласчета с могъщия бас на дякона. Представяме си как тяхната песен, лека и въздушна, непрекъснато извира и се носи в смразената катедрала. Напразно смаяният диригент се опитва да спре малките певци. Той е безсилен. Изглежда като че този сух човек се е запалил от лудостта на дякона. Детските гласове сякаш символистично са подели вече възхвалата на Толстоя.

Древният обряд на анатемосването е нарушен. Не са го нарушавали досега нито в чест на Авакум, нито в чест на Пугачов. Срещу Толстоя проклятието се оказва безсилно.

За Толстой са писани томове хвалебствени слова. Хвалили са го силни творци със стихове и песни, със светлина и бои, с музика и длето. Но възхвалата на тоя дякон е по-друга. Един човек е пожертвувал своето минало и своето бъдеще, разбунтувал се е, извършил е подвиг, благодарение силата на художника Толстой. Няма по-хубава възхвала от тази.

И още нещо: този подвиг е донесъл радост и обновление на скромния руски човек, освободил е вътрешните му сили, вдъхновил го е.

Друг човек е вече дяконът Олимпий.

*

В сагата за Гьоста Берлинг на Селма Лагерльоф главният герой Гьоста Берлинг също е разпопен поп. Той, разбира се, е съвсем различен от руския дякон. Но и на него му се случва веднъж да се изправи на амвона и да усети как покривът се вдига нагоре, как подът потъва и как го осенява вдъхновението. И това е най-щастливият миг в живота му. Но северната писателка е изградила своя любим герой в романтична светлина и вдъхновението, което осенява младия мъж „с профил на военоначалник и с очи на поет“, е запламтяло благодарение на индивидуалистичен бунт и морално сътресение. Шведската сага започва с този красив миг.

Разказът за дякона Олимпий завършва с върховния миг на раждането на подвига. Оттук застрУява щастието на вдъхновението. При него, въпреки известна незадълбоченост на психологическата мотивировка, моментът на прославата, на „многая лета“ е последица от логическото развитие на характера. Този момент е по-близък до речта на Жулиен Сорел пред йезуитите, отколкото до речта на Гьоста Берлинг в църквата преди разпопването му. Защото и при Жулиен имаме раждане на подвига. Дълбоки социални мотиви и правдиво вътрешно развитие на характера са създали тези героични моменти.

Творбата на Куприн, както и героят му не се явяват случайно. Те отразяват цялата тогавашна напрегната и тежка действителност в Русия, която бързо зрее за революция. Това е времето, когато литературата, благодарение на редица обективни и субективни причини, е завладяла огромен терен в съзнанието на хората, станала е материална сила и прониква навред. Това е времето, когато се разчупват старите догми във всички области на живота, дори в армията и църквата.

Ето защо този разказ е изпълнен с оптимизъм и вяра: един руски човек жертвува своя спокоен живот в името на най-хубавото от своята същност. Той не е професионален бунтовник, фанатик или екзалтиран еретик, а най-обикновен човек, добродушен, потънал в своите навици. Това не е и младеж, който лесно се възпламенява. Дяконът Олимпий е вече възрастен, с прошарена коса като Дон Кихот и като него тръгва да се бори за правдата. Цял живот той се е осъществявал единствено посредством своите песни. Но се отказва от тях, за да се осъществи най-пълно и цялостно. Той жертвува своето изкуство в името на голямата правда на живота и изкуството, която не пожелава да похули, и с това показва каква артистична душа носи.

След своята „размирна постъпка“ дяконът се е променил. Не е вече добродушният отпуснат великан. Мрачна решителност свети в погледа му. Той преминава сред ужасения народ, „надвишил с цяла глава богомолците, голям, величествен, печален“ и хората неволно се отдръпват пред него, за да му сторят широк път. Те чувствуват, че е станало нещо необикновено, голямо, че са присъствували на раждането на един подвиг.

Преди да напусне черквата, дяконът се среща със старите си врагове. Като каменен минава той покрай архиерейското място, където е стаено злобното доктринерство и всичко, което е притискало свободния, силен човек. Той дори не хвърля поглед натам.

Но дяконът се среща и със своята жена, разплакана, разгневена, сърдита: „Какво направи глупако нечестиви, нагълта се сутринта с водка, проклети пияницо!“ Тази зла женица, кондензирана еснафщина,

не може да проумее онова другото пиянство на дякона. А ето какво й отговаря той:

„— Все ми е едно. Ще ида да товаря тухли, стрелочник ще стана, количкар, дворник, но от сана си ще се откажа. . . Още утре. Не искам повече. Не желая. Душата ми не понася. . .“

Та същите думи не произнася ли в дните на своята младост и Куприн? И него не осеняват ли Толстой и руската литература? Повестта „Казаци“ не е ли една от причините да напусне той казармата и да стане носач на тухли, стрелочник, количкар, дворник? И младият офицер злоба вече не можеше да понася. И напуска спокойния живот, ограден с висока стена, за да навлезе в истинския руски живот. . . И в литературата.

Разказът „Анатема“, както повечето силни творби, има автобиографичен характер. Това е една изповед.

Нека крещи разгневената объркана дяконица, че мъжът й е полудял, че ще го тикнат в лудницата. Той продължава своя път „необятен, огромен, черен и величествен като паметник“.

*

Някога Ив. С. Тургенев написа своя разказ „Муму“, за онзи глух селянин, силен като великан, когото злата помешчица измъчва. Големите революционни демократи разкриха символа: „Великият глух“, благодушният богатир е руският народ, все още глух, но с огромна сила зад неговото добродушие, който твърдо крачи по своя път.

И в разказа „Анатема“ ние се срещаме с един силен, простодушен богатир, но този юнак вече чете Толстоя, смело разбива най-страшните догми, бунтува се срещу армията и църквата и крачи по своя път към бъдещето „необятно огромен и величествен като паметник“. . .

ГЕОРГИ БАКАЛОВ И МАКСИМ ГОРКИ

Иван Цветков

Никой в България не е допринесъл толкова много за утвърждаване на истинския облик на художника Максим Горки, за правилното тълкуване на революционното му творчество, както и за неговото превеждане и разпространение, колкото Георги Бакалов. От 1901 г., когато превежда и издава във Варна първата книжка с Горкиевия разказ „Жълтурката и кълвача“ и до смъртта си в 1939 г. той си остава неуморен изследвач и популяризатор на Горки и върши това с най-голяма осведоменост, широта и проникновение. Неговата дейност в тази област е истински подвиг. Достатъчно е да си спомним случая с превода и разпространението на романа „Майка“ и с превеждането на почти всички Горкиеви пиеси. Мисля, че и в собственото му развитие на критик-марксист и теоретик на новата литература статиите му за Горки наред с тези за Смирненски се открояват като най-творчески, най-свободни от вулгарно-социологически примеси и сектантски крайности. И в двата случая Г. Бакалов поддържа творческата линия, застъпва широкото ленинско гледище и се бори с примитивните догматични схващания. Горки, както и Смирненски, бе един от изворите, от които Бакалов черпеше живителна вода за своя метод, за критическата си дейност. Те му помагаха да излиза от праволинейните представи и да бъде по-артистичен, да се опира на своя критически усет и вкус, на непосредния си контакт с изкуството. Освен това естетическите възгледи на Горки — многобройните му изказвания за руските класици, за културното наследство и за новата съветска литература помагаха на Бакалов да се освобождава от някои тесняшки и сектантски наслоения, от плехановското механистично гледище и да възприема литературното творчество, историко-литературния процес с цялата им диалектическа сложност, многообразие и специфика. Безспорно е значението на постоянния контакт с Горки за оная еволюция, която претърпя Бакалов през 30-те години, след преодоляването на сектантството, особено за новото му отношение към наследството. Не случайно в знаменитата си програмна статия през втората половина на 30-те години „Изобразете героичното“, най-ярко отразяваща новото му мислене и решителния порив към разкъсване на сектантските окови, той се позова на Горки, на неговия призив за създаване на героично изкуство и на примери от творчеството му. Освобождаващото влияние на Горки върху Бакалов подкрепяше винаги силните му страни като критик и го изведе на широкия друм на ленинските възгледи за литературата.

*

Връзките на българския критик и социалистически деец с Горки, както вече споменахме, започват от началото на века. В тях има и първоначално откриване, и страстна привързаност за цял живот, и постоянно усещане на великия писател като свой съюзник и опора в многообразната книжовна, пропагандистка и критическа дейност. Горки става за него притегателен център и неразделен спътник в естетическото му развитие. За взаимни връзки обаче може да се говори по-късно — от времето на романа „Майка“ и сътрудничеството на Горки в списание „Съвременник“ (1908—1909 г.).[1]

Интересно е да се отбележи, че въпреки многобройните си контакти с Горки — литературно-преводачески и лични, през първите две десетилетия Бакалов не е нипасал нищо за него. Дори в собственото си списание той печата преводна статия за Горки от Ида Акселрод. Едва след Първата световна война и Октомврийската революция, в 1922 г. той написва първата си обширна статия за големия пролетарски художник в седмичната литературна притурка на „Работнически вестник“. Тя се появява в момент, когато на страниците на притурката се води ожесточен спор за отношението на Горки към революцията. В този спор се сблъскват две, бих казал, исторически тенденции в марксическата оценка за художника и изобщо в партийното ръководство на литературата. Едната — на грубо нетърпимо отношение към всякакви грешки, на лекомислено отричане и отлъчване от революционния лагер и другата — на мъдрост и търпеливост, на особен такт. Едната — свързана с името на Сталин, водеше до зачеркване на огромния принос на писателя, до „изпращане в архивата“, както се изразяваха тогава. Другата, ленинската, бе проникната от доверие към него, от разбиране за достойнствата и слабостите на специфично художническото възприемане на събитията, от вяра, че той ще изживее заблужденията си. Всъщност Бакалов се намесва в тоя спор и заема без колебание страната на второто схващане. Статията му е посветена на 30-годишната литературна дейност на Максим Горки. Тя е своеобразно обобщение, равносметка на цялостното възприемане на Горки от нашите социалистически прогресивни среди и огразява равнището на марксическата критика за Горки. Погледът му е по-широк, знанията по-дълбоки и точни, преценките му са много по-прецизни, методологията е по гъвкава, по-усъвършенствувана и се стреми да обхване всички страни на творчеството на фона на извънредно пъстрия и разностранен историко-литературен процес. Г. Бакалов много по-успешно се бори с реакционните нападки на буржоазните критици срещу Горки, защото добре познава великите руски художници на словото, специфичните черти на руската литература, за която словото е било винаги страстна проповед към дело, към велик подвиг. Той разглежда в широка светлина проблема за тенденциозността, за присъствието на публицистичен елемент в художественото творчество, за съотношението между идейност и художественост през различните епохи. С убедителни примери той посочва и обосновава новия етап в руската литература след Надсон, Гаршин и Чехов, обусловен от обществения подем през 90-те години. Като изхожда от революционните традиции на руската литература, от

---

[1] По тези въпроси виж книгата на Ст. Каракостов „Максим Горки и българската литература“, С. 1946 г. и особено монографията на Ж. Авджиев „Георги Бакалов“, 1959 г.

думите на самия Горки, че руският писател е „лице почти героично... жив съсъд на изумителна искреност и голяма обич“, за когото изкуството винаги е било могъщо, изящно, изтънчено, пленително средство за служене на велик идеал — Бакалов определя по следния начин приноса на пролетарския художник: „Неговото изкуство е яростта на освобождението; той стана певец на новите сили, на бурята, на ледохода, на стремителните порои, на грядущата пролет, която се чувствуваше в излизането на пролетариата върху обществената арена в Русия.“ В духа на писаното вече от Воровски Бакалов се спира на особеностите на романтизма у ранния Горки, като го обяснява с изоставането на естетическата идеология от промените в обществените отношения. Тук обаче се проявява и известно предубеждение към романтичния метод.

Г. Бакалов прави подробен и верен анализ на ранното творчество на Горки и специално на босяшките му разкази. Той борави с ясно разбиране за босяка като социална категория — исторически пасивна, безсилна. Той знае, че силата на босяците е в отрицанието, но те не са пригодни за съзнателна, целесъобразна борба. Те могат да бъдат рушители на гнилото, но не и зидари на бъдещето.

Но той не отминава положителното значение на тоя герой: „и все пак — ако още не е дадена възможността, то даден е самият порив, копнежа, ламтежа, „великата страст“. Да се освободи човекът!“...

Като проследява страстното дирене на истината в творчеството на Горки, търсенето на ония храбри безумци, които ще запалят всичко с порива към светлина и свобода, Г. Бакалов дава сполучлива характеристика на пиесите за интелигенцията („Дачници“ и др.) и само с един щрих изтъква значението на „Еснафи“, където виждаме вече контурите на новия герой в лицето на машиниста Нил. Вниманието и симпатиите на Горки са привлечени мощно и окончателно от работещия, борещия се революционен пролетариат.

Главното в статията на Бакалов са редовете, посветени на пролетарския етап в творчеството на Горки, на първите най-ярки творби на социалистическия реализъм — пиесата „Врагове“ и романа „Майка“. Тук е неговият принос в нашата критика — борейки се с неверни мнения, с предразсъдъци, с открито замълчаване, разчиствайки наслоени предубеждения, той утвърждава върховете на революционното изкуство, очертава истинския облик на Горки и с това подготвя по-правилното му разбиране у нас и по-широкото му въздействие сред трудещите се читатели. Той нарича „Врагове“ пиеса на класовата борба, но веднага предпазва от едностранчиво, грубо-социологично тълкуване на това определение. . . „Ако тия сцени печелят симпатиите за пролетариата — пише Бакалов — то не става поради някакво изкуствено нравоучение на автора, а защото пролетариата носи нов, възвишен морал, който те заразява с привлекателността си. Няма херойство, личен, откъснат от другите, възкачен на пиедестал подвиг, а масова спокойна вяра в своята правда. Докато горната класа се разяжда от вътрешна вражда и упадък, докато нея я циментира само страхът от враговете, — в основата на пролетарската психика лежи солидарността „всички за един, един за всички“.

Няма съмнение, че Бакалов е бил запознат с известната статия на Плеханов за пиесата „Врагове“. Това не му пречи да изкаже свои оригинални мисли за нея.

Без да премълчава недостатъците на романа „Майка“, той го оценява като епопея на революционната борба на руския пролетариат, вярна

картина на революционния подем от 1905 г. Правейки разгърнато сравнение между босяка и пролетариата, той изтъква социалистическия идеал у втория, увереността му в победата, силата му, която той черпи от организацията си. Произведенията на Горки според Бакалов са богат източник за изучаване обществената психология на епохата; защото в тях се редуват хора от всички класи и слоеве.

По това време няма статия, която да не засяга най-щекотливия въпрос за отношението на Горки към съветската власт. На него се спира и Бакалов с пълното убеждение, че писателят е успял да преодолее своите първоначални страхове и „отдавна вече е всецяло откъм страната на съветската власт". В тази статия Горки се възправя като пионер на пролетарската култура и най-велик писател на Русия в днешно време, поел според легендата пръстена на руската литература от Толстой. „И пролетариатът може да се гордее — заключава Г. Бакалов — че в лицето на своя син се е издигнал за пръв път до върховете на литературното творчество."

През втората половина на 20-те години Бакалов е много по-активен в критическата си и популяризаторска дейност за Горки. Вероятно ободрен от сполучливия личен контакт с писателя, от големия успех на неговот писмо-отговор, в което той заклейми българските палачи и погромаджии, Бакалов пише цяла серия от статии за Горки в „Наковалня" и „Новини". Тези статии също могат да бъдат разбрани само в контекста на времето, на отново избухналите спорове в съветската критика и у нас, за мястото и значението на Горки за пролетарската литература. И сега Бакалов е на предната линия в спора. За разлика от Д. Полянов, Ив. Клинчаров и др., които още не са се освободили от стари предубеждения и резервираност към великия писател, той продължава своята безрезервна и гореща защита на Горки, като нито за миг не го отделя от Октомврийската революция, съветската власт и съветската литература.

Още в началото на 1928 г. в два броя на вечерния в. „Новини" (бр. 133 и 134 от 6 и 9 януари) Бакалов печата статията „Максим Горки и съветската власт", в която оборва легендата, създавана усърдно на Запад и у нас, за Горки като опозиционер на съветската власт, като емигрант, който никога няма да се завърне в Съветския съюз. Противниците използуват старите статии на писателя от 1918 г. тръбят нашироко за грешките и слабостите му по сложните въпроси на революцията, разпространяват усърдно сборника „Революция и култура". Но те премълчават факта, че Горки отдавна се е отказал от тези статии и изявления, признал е грешките си публично в статията „На анонимите и псевдонимите", поздравил е горещо десетгодишнината на Октомврийската революция.

Задачата на Г. Бакалов е да разсее клеветите, разпространявани и у нас от буржоазния печат, да покаже живата връзка на Горки с неговия освободен народ, как той решително брани съветската власт и се готви да се върне в СССР, за да участвува непосредствено в изграждането на социалистическото общество. В подкрепа на своята защита Бакалов цитира и впечатленията на П. С. Кохан, които поставят един от най-съществените въпроси за художниците и революцията, за новия идеал в съветската литература.

„Днес не са малко нашите съюзници и дори възторжени поклонници измежду избраните слоеве на западната интелигенция — пише Кохан. Но Горки е нещо повече от тях. Неговите признания — признанията на един от най-сериозните и съвестните хора на днешно време — говорят, че Октомври привлича към себе си не само като знаме на борбата за по-

висока форма на производството и организацията на обществото, но и като идеал, в който творческата личност намира отново отдавна изгубената си хармония (к. м. — И. Ц.).

Това от своя страна обяснява и ожесточената борба за Горки, която води дълго време реакционният лагер и новите процеси в средите на оная творческа интелигенция, която все повече се приближаваше до социалистическия идеал.

Главният въпрос, който постоянно вълнува Бакалов и към който той се връща на всеки нов етап от творческвото на Горки и проникването му у нас е Горки и България, Горки и нашия обществен и духовен живот в началото на века, на какво се дължи неговият необикновен успех, защо той стана всеобщ любимец на прогресивната ни интелигенция. Такъв успех не е имал нито един чуждестранен писател у нас. Никой не се е врязвал така дълбоко в духовното развитие на най-широки кръгове от нашата интелигенция и не е съставял цял етап от нейното развитие като Горки. Той възбужда възторг, възприема се като откровение, внася живителна струя в оскъдния духовен живот на нашата интелигенция. Бакалов се стреми да осмисли дълбоките обществени причини на това явление, да види процесите в нашето обществено и духовно развитие в цялата им широта, неповторимост и близост до тези в руския живот, да открие оная духовна атмосфера, която се оказа тъй благодатна за проникването и разпространението на Горкиевото слово, за неговото вкореняване в нашия живот. Историческата роля на Горкиевите босяци, с яркия им патос против условностите и фалша на живота той вижда в това, че те съборихa затворите на духовната еснафщина и в България, рушеха безцеремонно еснафските идеали, внесоха бацила на отрицанието на нашия духовен живот, пропит от еснафщина.

Бакалов винаги си е представял ясно различните етапи в творчеството на Горки и свързаните с него промени във възприемането му у нас, в отношението на различните обществени слоеве към него. Концепцията му за творческия път на Горки е ясна и последователна — той никога не е отстъпвал от нея, особено от възгледа си за прехода на Горки от ранния към пролетарския етап в творчеството му, за Горки като художествен изразител на могъщата пролетарска класа, буревестник на нейното пробуждане, певец на грядущата революция, на героичните подвизи в нейно име. Той пръв показа сложната картина на възприемането му в България с всичките ѝ промени — от бурен възторг и преклонение — до бързо отдръпване и неприязън у едни и от неосъзната обич — към чувство на духовно единение — у други. Той винаги е разкривал истинските мотиви на съмненията в писателския талант на Горки и на отричането му от реакционния печат — в това число и на сговористкия у нас.

Извода на Бакалов в статията му по случай юбилея на Горки произтича от неговото дълбоко и трайно убеждение. Той влиза в спор със съмненията и резервите на Полянов и ги оборва, утвърждава ясно и недвусмислено огромното значение на Горки: „Максим Горки се разви в първия крупен пролетарски писател. Като такъв, той се ползува с дълбоко признание и обич. Пролетарският СССР с трепет очаква завръщането на своя велик син.

А българското работничество? То не прави изключение от своите руски братя. И за него Максим Горки е любим писател-вдъхновител. И за него той е свой. Колцина български писатели, освен Ботйова могат

да се гордеят с такова признание, знание, почит и обич, с каквото „ч у ж-денеца“ Максим Горки се ползува в средата на българското работничество?“

Това са наистина безценни страници на вечно живата и плодотворна връзка между двете наши литератури, страници на идейна близост и единение, страници, без които не можем да си представим историята на нашата революционна литература и мисъл, на нашето духовно развитие.

Същите мотиви, същата страстна защита на Горки и борба за правилно тълкуване на неговото дело срещаме и в другите статии на Бакалов, посветени на завръщането на Горки в Съветския съюз и на срещите му със съветския народ. Бакалов разказва подробно за тези въодушевени срещи на „великия писател с неговия народ, из средата на който Горки е излязъл и комуто е останал верен в цялата своя, продължителна и плодотворна, писателска и революционна дейност“. Не можем да не почувствуваме полемичния патос на тая фраза, постоянния стремеж на Бакалов да разсейва погрешните представи и твърдения за Горки. Дейността му по популяризиране на революционните обществени и естетически възгледи на Горки е просто неоценима. Той посвещава специална статия на пребиваването на Горки в Съветския съюз, отново се връща към политическите му грешки от миналото, за да подчертае, че в тях няма никакъв елемент от отстъпничество, че днес няма никакво съмнение в неговата „най-пълна привързаност и преданост към делото на руските работници и селяни“, че „Горки принадлежи напълно на съветската общественост“. Бакалов изтъква вътрешната потребност на големия художник да изучи фактите на новия живот, за да напише книга за него, да създаде широко платно за новия човек и новите отношения, в което да изпъкне в ярки краски Съветският съюз. Тази художествена потребност — пише Бакалов — „съвпада с всеобщото желание на безбройните негови читатели в СССР“. Цялата статия има за цел да покаже изключителната популярност на Горки сред съветските народи сърдечната, искрена и дълбока обич на хиляди и хиляди хора на груда към „гениалния пролетарий“. Бакалов неведнъж се връща към въпроса за сближението и неразделната връзка на Горки с работничеството, за отношението на самите работници към Горки. Той привежда многобройни изказвания на читатели, в които те споделят огромното си впечатление от „Майка“, станала учебник в живота им, обичта си към Горки „зарад неговата омраза към еснафщината, заради неговото безпощадно бичуване на онова, което се нарича житейско блато“.

„Въпросът: п р о л е т а р с к и п и с а т е л л и е Г о р к и (к. м. — И. Ц.) — пише Бакалов — е съвсем излишен. Какъв друг може да бъде той. Горки е първият крупен пролетарски писател. Още Ленин беше казал изрично — „Горки е безусловно крупен представител на пролетарското изкуство, който е направил много за нас и може още повече да направи. Горки е авторитет в пролеарското изкуство. Това е безспорно.“

Така заедно с Луначарски Бакалов утвърждава последователно ленинския възглед за историческото място на Горки в пролетарското изкуство. Той предава и отговора на самия Горки по повод на тия спорове: „Лично мене не ме интересуват споровете на критиците — дали съм пролетарски писател или не. В масата юбилейни честувания, които получавам от всички краища на Съюза, работниците единодушно ме наричат „наш“ и „пролетарски“ и „другар“. Гласът на работниците за мене, разбира се, е по-внушителен от гласа на критиците. Аз се гордея много,

дето работниците ме смятат за свой човек, свой „другар“; това за мене е истинска гордост и велика чест.“

С особена настойчивост Бакалов подчертава, че именно като крупен пролетарски писател и основоположник на пролетарската литература е посрещан и чествуван Максим Горки в своето пролетарско отечество. Като описва радостта и вълнението на Горки от близостта му с милионните маси в неговото отечество, Бакалов се обръща към съветските работници: „Но не само вам, братя работници и селяни във великия Съветски съюз, е нужен и близък Максим Горки. Към вашата любов, почит, и ентусиазъм към основоположника на пролетарската литература се присъединяват работниците от целия свят, за да извикат: да живее нашият Алексей Максимович! “

Последните думи много ярко характеризират оня нов процес на идейно сближаване и сливане между художник и народ в социалистическото общество, оная спонтанна и неподкупна обич, с която трудещите се награждават своя писател. Не случайно Ромен Ролан пише за приобщаването на Горки към младостта на своя народ, което е станало за него неизчерпаем извор на подмладяване. Той празнува духовното му единение с младата Съветска република, чиито прекрасни синове носят на света радост и обнова. Преодоляна е трагичната пропаст на отчуждение между творец и трудещи се маси, която в миналото неведнъж е причинявала тежки духовни драми и е струвала живота на ония, които не са намирали изход от тях. Тази мисъл определя патоса в последната статия на Бакалов в „Наковалня“.

Така се очертават контурите на един нов етап в борбата за Горки, етап, завършил с признанието му като безспорен основоположник на съветската литература, художник от световен мащаб, здраво свързан с революционното дело на работниците от целия свят. В тази борба на преден план изпъкват статиите на Г. Бакалов. С богатите факти, с вярното им тълкуване, с полемичния патос, с цялостния творчески подход те са една от най-хубавите страници в историята на българската критика за Горки.

*

И през първата половина на 30-те години Г. Бакалов си остава централна фигура в нашата критика за Горки. В неговата разностранна и необозрима по мащабите си дейност на книжовник, преводач, критик и публицист през цялото време се чувствува един от фокусите, една от опорните точки: Максим Горки. За него той е примера, образеца, безспорния критерий и най-силния аргумент за възможностите и перспективите на пролетарската литература. Доказателство, че тя може да се издигне до върховете на класиката.

Сега в статиите му в списание „Звезда“ (1932—1933 г.) се очертават две теми — влиянието на Горки в България и защитата му от погрешните тълкувания на Плеханов и Асен Златаров.

Полемиката на Бакалов с Плеханов в статията „Максим Горки пред съда на меншевизма“ трябва да се схваща като момент от общия поход за ленинизиране на литературния фронт в България през 30-те години, за отърсването му от силното влияние на Плеханов. Бакалов подлага на пълна преоценка основните положения в статията „Към въпроса за психологията на работническото движение“, като открива в тях меншевишки възгледи и концепции. Той подчертава, че в самото делене на Горки от страна на Плеханов на оригинален художник, но слаб мислител

и неудачен проповедник са се проявили тези възгледи. Както и трябва да се очаква, Бакалов съпоставя изказванията на Плеханов за Горки с тези на Ленин, за да покаже колко дълбоко се е лъгал първият. Тая съпоставка засяга главните произведения на писателя — пиесата „Врагове“ и романа „Майка“. Докато Плеханов се ограничава с тълкуване масовата психология на работниците „въобще“ и оттам извежда чувството им за пролетарска солидарност — една от важните теми във „Врагове“; докато той избягва конкретния подход, заменя историята с логика, не разглежда пиесата като отражение на съвършено конкретната и сложна класова борба в Русия, като разобличение на либералната буржоазия и нейното предателство в революцията — Ленин винаги е изтъквал грамадната полза, която Горки принася с художествените си произведения на революционното движение, на пролетарската борба. Тези две концепции за Горки особено проличават в изказванията за романа „Майка“, където се дава широка картина на класовата борба в Русия и образите на работниците-революционери. Високата оценка на Ленин за романа е известна: в него той видя навременна книга, която развива революционното съзнание на работниците. Плеханов обаче заедно с цялата меншевишка критика отрече романа заради публицистиката му. Бакалов смята, че причините за това отрицание се крият в революционния патос на „Майка“, в призивите за въоръжена борба.

Смисълът на цялата статия е да утвърди ленинското отношение към Горки, еднакво възприемащо и художника, и мислителя, изтъкващо на преден план огромното революционно въздействие на творбите му върху борещите се маси. Тази мисъл пронизва и кратката полемична бележка по повод юбилейната статия на Асен Златаров за Горки в „Литературен свят“. Бакалов упреква автора на статията в невярно осветление на въпроса за идейното обкръжение на писателя, в премълчаване на взаимоотношенията му с Ленин, които изиграха първостепенна роля в неговото развитие. Освен това Златаров със съчувствие говори за позицията на Горки през първите години след революцията, сочи я като негово достойство — задето не се побоял да каже горчиви истини на болшевиките. Близо 15 години след тези събития Бакалов има право да призове за свидетел времето, което най-добре преценява кой е говорел истината и кой искрено се е заблуждавал.

В спора с Плеханов и изобщо със социалдемократическото възприемане на Горки Георги Бакалов е безспорно прав. Но той не е могъл да избегне известни опростени схващания за художествената литература и нейните задачи, известно увлечение във вулгарен социологизъм. То се проявява в непреодолимото му желание да търси в художествената творба точно и изчерпателно отражение на всички завои в политическата борба, на всички сили, участвуващи в нея. По този начин той забравя за художествения замисъл на твореца, за конкретната художествена задача, която си е поставил той. Но независимо от това заслугата му за вярното ленинско тълкуване на Горки у нас, борбата му в продължение на десетилетия срещу буржоазната критика, която го изопачаваше, нямат равни на себе си в историята на марксическата критика. От всички, които са писали за Горки у нас, Бакалов винаги е бил най-близко до ленинското схващане, най-пълно и най-широко е осветлявал революционното съдържание на творчеството му.

Една от любимите теми на Бакалов, към която той често се връща, е тая за влиянието на Горки в България. На нея е посветена и юбилейната му статия в сп. „Звезда“ през 1932 г.

Никой не е направил толкова много за марксическото осветление и осмисляне на влиянието на Горки върху нашия обществен живот, колкото Бакалов. Той проследява това влияние от годината 1901 до 1932, когато от Горки има преведени на български 82 названия. Марксическата методология му помага да види два периода във влиянието на Горки в България — различни както по настроенията, с които са заразявали произведенията му, така и по основната маса от хора, върху които те са влияели: първият, свързан с образа на босяка и романтичните произведения, с лъха на пролетния вятър и предчувствие за близко разтапяне на вековните ледени пластове и вторият — с „Майка“ и „Врагове“, с образа на пролетарския борец. През втория период влиянието е главно върху работническата публика и по своята сила то напомня влиянието на Ботев и Смирненски. То е много по-определено, класово-пролетарско, борческо.

Тази статия е всъщност една равносметка за трийсетгодишното влияние на Горки върху нашия обществен живот и революционно движение. Най-важният извод, който следва от нея, е, че у нас престават да възприемат Горки като чуждестранен писател; влиянието му почти е изгубило чертите на въздействие отвън, станало е органическа черта на нашия обществен и литературен процес.

След смъртта на Горки Бакалов редактира литературния лист за него. В този лист вземат участие най-широки демократични кръгове на културната ни общественост. Той се заема да събира всички материали по връзките на българи с Максим Горки. Всичко свързано с името на Горки — пише Бакалов — „би било глава от историята на литературните влияния у нас“. В книгата си „От Пушкин до Смирненски“ (1937) той включва две статии за Горки, в които вече говори за „първия ратник на новия художествен реализъм“ (социалистическия реализъм) и пак изтъква огромното влияние на романа „Майка“ у нас, ролята му за борческото възпитание на поколенията. На следващата година в сборника статии „Днешната българска литература“ (1938) той се връща пак към Горки. Има нещо много знаменателно във факта, че веднага след формулирането на основните задачи пред революционната литература той си спомня за Горки, сочи го за пример на вживяване в героиката на епохата, пример как трябва да се изобразява „героизма на неудържимото пролетно пробуждане“. Душата на Горкиевото творчество и естетика — героичното, „безумството на храбрите“ се оказва необикновено близка и сродна със задачите на нашето литературно развитие през втората половина на 30-те години.

Всичко казано до тук ни убеждава, че в критическата дейност на Г. Бакалов Максим Горки заема едно от централните места, наред с Ботев и Смирненски. Не само с издателската си и преводаческа дейност, но и с критическите си статии Бакалов улесняваше най-широкото навлизане на Горки у нас, най-правилното му разбиране. В оная голяма популярност на писателя в България, в обичта към него има голям дял дейността на Бакалов като критик. Той винаги се е борил за Горки, винаги го е защищавал от враговете му и през всички етапи на нашия литературен и обществен живот след 1922 г. е бил най-осведоменият му тълкувател. Борбата за Горки Бакалов свързваше с борбата за революционна литература у нас и с борбата за „скорошното и пълно освобождение“ на живота от „зимните мразове и ледове“.

„АВТОМАТЪТ“ — НОВАТА КНИГА РАЗКАЗИ НА АЛБЕРТО МОРАВИЯ

Владимир Свинтила

Ернесто, едър индустриалец или нещо подобно, слага плоча на новия си американски грамофон, идеален автомат със сложно устройство. Когато Ернесто натиска копчето за мембраната, вместо да слезе послушно върху ръба на плочата, тя се издига във въздуха, прави някакво паралитично движение и със сухо металическо щракане се връща в първоначалното си положение. Като всички идеални механизми, а в т о м а т ъ т в определен момент отказва да служи на предназначението си.

Малко по-късно Ернесто е в луксозната си кола заедно със жена си и двете си деца. Той е богат, щастлив човек, който се е о с ъ щ е с т в и л. Но някъде на дъното на душата му се е утаила една неудовлетвореност. Тази неудовлетвореност го с ъ б л а з н я в а да се хвърли от висока скала в морето с луксозната си кола и цялото си семейство. Не съвсем доброто познаване на терена и колебание, продължило десета от мига, го спасяват. Вместо във вълните, колата спира на един прекрасен б е л в е д е р е, от който Ернесто, доволната му жена и радостните му синове съзерцават успокоената стихия на океана.

Новата книга разкази на Алберто Моравия „Автоматът“ е устроена върху мигове, в които главните действуващи лица осъзнават своето неудоволство, непълноценност, а в т о м а т и ч н о с ъ щ е с т в у в а н е, своята неспособност да живеят и да се радват на постигнатото. Мъже или жени, младежи или възрастни, те са изправени пред по-дълбоката си същност, пред своята истинска реалност, която не са познавали, с която не могат д а с е с п р а в я т. Това са обикновено мигове на неравновесие, като в сюжета на предадения по-горе разказ, моменти на автоматичен и неосъзнат живот, неуправляван от волята.

Така сюжетите на автомата придобиват нещо о н т о л о г и ч н о. Те са съсредоточени върху източниците на това, което ние бихме нарекли човешкото същество, което за Моравия, за времето и средата му носи по-изразителното име: а в т о м а т.

Новата книга на Алберто Моравия заема, според нас, по-особено място в творчеството на писателя. Безспорно заедно с „Равнодушните“, „Агостино“, „Непослушанието“, „Презрението“, „Скуката“, „Римски разкази“, „Нови римски разкази“ тя е голямата вътрешна история на италианското общество (и не само на италианското) през последните тридесет години. Тя има същото грижливо наблюдение върху различните психизми, същото грижливо рисуване на нрави. Тя има редица от сюжетните чудеса, които въобще характеризират прозата на Моравия, разкошното свободно фабулиране, забравено от една по-нова литература. Но вън от тези общи черти „Автоматът“ съдържа нещо по-специфично, което на момента прави тази книга сякаш не Моравиева.

---

[1] „L'Automat“ — racconti di M o r a v i a. Bompiani, 1963 г.

Работата е там, че в цялото си литературно дело Моравия бе успял да се отъждестви със субекта на италианския живот. Без разлика употребява ли психологическото „аз“, твърде често в „Римски разкази“ (където той следва модела на Джузепе Джоакино Белли) или епическото „той“ в „Агостино“ (книга, в която Моравия е съвременен Вергилий, който пренася на ръце и спасява от ада на една действителност литературния си герой) писателят е идентичен на света, в който живее и действува. Той е негов брат-близнак, сраснат с него чрез сърцето си в истинска митологическа двойка.

Моравия пише с италическа pietá. И когато се явяваше като моралист, във френския смисъл на думата (наблюдател на нрави) и когато обвиняваше и дъмгосваше недъзи, той бе съпричастен на дъмгосаните и осъдените от него. В това отношение той е истински л а т и н е ц и истински л а т и н с к и п и с а т е л, в когото винаги живеят Чимабуе и Данте. Моравия бе свидетел на „подлости, коварства и морални ужаси“, които макар да нямат грандиозността на „Флорентийските истории“ на един Макиавели са не по-малко страшни за психическото здраве на човека.

Има голяма психологическа дистанция между този Моравия и новият от „Автомат“. Един Моравия по-брехтовски, по-„северен“, някакси „саксонски“. Не че той изоставя изцяло старото си отношение на pietá към индивидуалните съдби. Но вътре в старата латинска тъкан на Моравиевата проза се примесват и други нишки. Моравия пристъпва към една критика на персонажа чрез самия него.

„Автоматът“ се характеризира с отчужденността на героите към себе си. В случая не се касае за модерната и нашумяла алиенация. Методът по-скоро напомня психологическия релативизъм на Пиранделло. Действуващото лице е в раздвоение, в смисъл, че то схваща себе си в друга светлина и като друга реалност. Това не е състояние на о т к р о в е в н е, а критически поглед. Литературният персонаж е изненадан от една своя страна, която не е познавал и за чието съществуване дори не е допускал.

Белетристично това носи истинско богатство от сюжети и ситуации. Моравия е свободен в избора на черти, които не характеризират непременно дадена среда. Той гради своите ситуации вън от конкретната социална рамка, чиито възможности за характеристика и типизация му изглеждат изчерпани. Той разполага лицата си в обстановка, която по израза на Мишел Бютор е лишена от социална семантика. Моравия търси най-широкия бихейвиър — инвентар от механични и елементарни навици, които му дават основание да произнесе по-категорично своята присъда.

Един широко известен коментатор по външно-политически проблеми той взема и показва в неговата незаетост, в битността му на ч и с т а в т о м а т, следващ бита и привичките на елементарния гражданин. Един разведен съпруг, който преспива с разведената си съпруга, за да избяга за кратко от самотата си, прекарва халюцинативна нощ, която му разкрива автоматизма на неговото съществуване. В дълбокия си, почти хипнотичен сън бившата му жена го прегръща и отблъсва с чисто механични жестове, които би трябвало да означават любов или омраза, но които са лишени от семантизъм механични движения. Друго лице, дадено в състояние на пълно нервно изтощение, вследствие безсъница, заспива за кратко в центъра на сюжетните ситуации и смесва сън и действителност, което дава начало на изключителни по комедийността си положения.

Така автоматизмът и „неподозираното“ стават самостоятелна сюжетна и литературна категория, носител на трагизма на ежедневието. Жената на един от литературните герои урежда срещите си с любовника си в самотните плажове, където отива с мъжа си. При една от тези срещи тя намира любовника си удавен и изпада в ипохондрия. Нищо неподозиращият й мъж я предизвиква с м е х а н и ч н о т о с и д о в е р и е. Тя изповядва спокойно и нагло чудовищността на измяната си и спечелва симпатиите на читателя, „престъпна“ само в кръга на чувствата.

Моравия не е марксист. Той все повече се отдалечава от социологическото начало в прозата. Това намалява общественото и художествено значение на делото му (и това според нас го доведе до порнографията в „Скука"). В тази творба той рисува такива еротични сцени, които могат да внесат само разложение и упадъчност в душата на трудовия човек и да отключат в нея най-първични инстинкти. За тези страни той заслужава безспорно осъждане. Но с други страни от творчеството си Моравия остава психолог и моралист от първостепенно значение. Наблюденията му над обществения живот в Италия са пълни с полезни уроци.

В интимността си и в своята по-вътрешна реалност типовете от тази група са достатъчно механични. Техните жестове и поведение, които могат да изглеждат енигматични, не съдържат нищо, което отбягва по-близкия досег. Това не е природа, която се крие. То е голата откровеност на едно същество, чиято структура е сложна наистина, като тази на сложна модерна апаратура, но която носи студенината на идеалния механизъм.

Моравия тук прехвърля върху човека картезианската дефиниция за животните: мислещи механизми. Именно мислещи, не непременно и страдащи. В светлината на тази дефиниция Моравия изследва съвременния динамичен стериотип, човекът, който не страда, защото няма психологическа (а може би и идеологическа) връзка с окръжаващата го действителност — а в т о м а т ъ т. При него страданието е само нарушение в работата на механизма. Но това е поправимо. Достатъчно е да задействуваме отново в конкретното си предназначение, за да възстановим своята функционалност. Ако ние страдаме, то е защото ние сме ѝ изменили.

Оттук следва цяла една анатомия на измяната, представена най-разнообразно. От измяната в любовта, семейството, до измяната на средата, професията, разбиранията, начина на живот.

Този нов и неочакван поглед върху човека, устроен на базата на динамичния стериотип — и следователно условен, а не абсолютен — ражда богатства, които не могат да не изненадат и при автори като Моравия. Преди всичко това е почти „металическата" материя на тази проза за автомати. Виждането също е студено, като през оптическо съоръжение, и в повечето случаи това е камерата на киното. Това, с което Моравия има да борави, е блендата и скоростта на движение на обекта. Моравия има само да уточни разстоянието, да изчисли силата на светлината, да хване фигурата в движението, което най-силно я изразява — доколкото има за задача да засвидетелствува нейната истина.

Така неговите експозиции са винаги кратки, пределно ясни. Те са експозициите на киното, мигновени, състоящи се от малко елементи: един пренаселен плаж, една алея с падащи листа, един бар, един изразителен интериор, ъгъла на улицата. Макар части от света, тези неща са света, доколкото психологически — за персонажа — той действително не е и по-голям. Лицата са малко, колкото да могат да бъдат обхванати от камерата или малкия екран. Даже на основата само на тези пластически принципи Моравия установява тясна връзка със съвременния читател, който изпада под внушението му през цялото време, през което Моравия има нужда да му говори.

Знаменателен е и подборът на персонажа, както и неговата характеристика. Това са обикновено съпружески двойки — идеална форма за едновременното представяне на жената и мъжа, на дома и света, преливащи се и разделящи се, съотнасящи се и — в действителността на Моравия — несъотносими. Непосредствено след брака, в годеническия период, в момента на „избора" или след години, те носят винаги едно минало или предвещават едно бъдеще, които съществуват като втор план в настоящето на Моравиевата белетристика. Светът е изследван кабинетно и по време, чрез тесните представи на отделните съставящи го индивиди, все пак достоверни свидетели, говорещи по-често за реалността чрез контрастиращата с него нереалност на състоянията си; при това с отчужденост — проза, сякаш писана върху магнетофонна или кино лента.

С „Автоматът“ Моравия реабилитира чудото на сюжетната литература. Но сюжетът у него е принцип на икономия и на синтез. Лицата се характеризират с реч и действия, с къси авторски текстове. Действителността остава със своята автентичност, неразтворена в дискурсивния психологически анализ, с всички признаци (и външни) на пластиката. Така той дава света не в гамата на собствената си поетическа призма, а в неговото пространство и време. Разказите от „Автоматът“ са точно определени във времето — Италия в периода на своето „икономическо чудо“, с цялото човешко неудовлетворение от „чудесата“, икономически или други. Така Моравия чрез точното си и обективно белетризиране стига до една критика на епохата си и в известен смисъл до полемика с нея.

Моравия всъщност полемизира с един идеал: нестрадащият човек (за автора механичен). Може би Моравия открива, че съвременното му буржоазно общество е осъществило идеалите на Епикур. Разбира се, Моравия също се опива от динамиката на това съществуване, устроено върху многостранна сенситивна връзка със света, но лишено от отъждествяване с него (отъждествяване, което досега винаги е присъствувало в световъзприемането — пантеизъм, романтизъм, сантиментализъм и пр.). Но човек от „по-стара школа“, Моравия изглежда изпитва тъга по едно духовно начало, по един „по-идеологически“ живот. Разбира се, такова предположение е хипотетично. Писателят по начало е чужд на това да реализира една вътрешна тъга в „антропоморфията“ на социалните отношения. Нищо по-чуждо за него от Флоберовото мото: „трябва да си безкрайно тъжен, за да възкресиш древния Картаген“ или „Мадам Бовари, това съм аз“.

Както да е, плодовете от новото развитие на западната цивилизация се оказват по-горчиви, отколкото се очакваше. Деидеологизиране и дедраматизиране на човека, чистото интуитивно и лирично съществуване не водят до освобождаване от „болката“, а само разширяват серията на нейната феноменология. Механичният и автоматичният човек, този идеал на дадаистите, сюрреалистите и на литературните школи с фройдически отенък, се оказа по-дълбоко страдащ от романтично и сантиментално устроения човек. Според Моравия болката е самия този автоматизъм.

Разказите от „Автоматът“ са знаменателни в много отношения. Те свидетелствуват за една нова духовна криза на Запад, за абсурда и тавтологията, в които протича вътрешният живот в западните страни. Както винаги досега, и този път Моравия открива нещо съвършено ново в психическия живот, долавя и определя честотата на един пулс. Както винаги, той превръща откритията си в художествена творба, съумява да ги разпространи в общото съзнание чрез средствата на изключителната си белетристика и да влияе върху разрушаващите психиката процеси, верен на призванието си да бъде „н а ц и о н а л е н п е д а г о г“.

ТВОРЧЕСТВОТО НА УИЛЯМ САРОЯН

Гаро Ованес

Сега видният прогресивен американски писател Улиям Сароян е на 55 години. Той е роден през 1908 г. в град Фрезно — Калифорния, в семейството на арменски емигранти, пришълци от Западна Турска Армения. Едва тригодишен, Уилям остава без баща и от ранна възраст чувствува горчивините на живота. Принуден да се грижи за прехраната на семейството си, Сароян почва да работи, отначало като вестникар, после раздавач в телеграфопощенската станция, впоследствие ратай из фермите, канторски служащ, общ работник, наемен войник, репортьор и т. н. При всички тия професии, имайки допир с широките народни маси, бъдещият писател е очеви-

дец на човешката скръб и радост, наблюдава горчивата съдба на хората в американската действителност и отрано започва да живее с мислите, несгодите и мечтите на обикновения американец. Тук е източникът за дълбокия реализъм в произведенията му. Сам писателят в последния си роман „Ту пристига тук, ту заминава там — сами знаете кой е“ пише: „Поетът също странствува и затова, защото източник на неговата поезия са светът и хората, и на него му е необходимо да ги види колкото може повече. . . Той (поетът) се стреми да бъде верен на истината в своите мисли и чувства и преди всичко да говори и пише истината.“

Уилям Сароян започва да твори през 30-те години, когато американската литература беше в своя възход. През това време дадоха своите най-добри произведения Драйзер, Стайнбек, Ъ. Синклер, Фолкнер, Колдуел, Хемингуей. Това беше преломен момент в историята на американската прогресивна култура, който оказа влияние на настоящето и бъдещето. И днес се говори в литературната критика за продължение на традициите от 30-те години в американската литература. Тогава се активизираше политическият живот на работническата класа, растеше ролята на Комунистическата партия, появиха се работническите театри, писателите се приближиха до живота на американския народ и изразиха ненавистта си към надигащия се фашизъм. Именно в тоя бурен и богат със събития период излезе първият разказ на Сароян през 1933 г. в бостонския арменски седмичник „Хайреник“ („Родина‘), а година по-късно и първата му книга, съставена от 26 разказа. Още в първия му сборник личи, че младият писател не може да остане безпристрастен към заобикалящата го действителност и да не пише за тия дребни и обикновени хора, сред които е израснал той.

Цялото творчество на Сароян е проникнато от дълбок хуманизъм. Още с първите си разкази писателят поставя на преден план човека с неговите радости и скърби. Любовта към човека, независимо от социалното му положение, раса и националност и вярата му в неговото добро бъдеще — ето с кое са завладяващи произведенията на известния писател. „Аз вярвам в добрината на човека. Аз вярвам, че съдбата на човека е честна съдба. Аз мразя ония сили, които искат да унищожат благородството в човека. . . Аз искам човекът да бъде прекрасен. Аз искам живота му, всяка минута, всяка година — от момента на раждането до самата му смърт — да бъде лек, весел, привлекателен и разумен. Аз вярвам, че ще бъде така.“ Това е лайтмотивът в цялото творчество на Уилям Сароян, с който той е голям и обичан. Именно за това положителните герои на писателя са благородни, никому не правят зло, радват се на живота, макар и да живеят в нищета. Те са хора обикновени и сърдечни, взети от реалната действителност. Това са бедната и безработна Кети Дювали („Докато си още жив“), пощенският раздавач Омир Маколи и старият добродушен телеграфист Гроган („Човешка комедия“), несправедливо обвиняемият негър Джон Бруклин („Три, четири, пет, зайчето излезе да се поразходи“), образите на дядо Хосров, арабинът Халил, малкият Люк, Арам, чичо Даорги и другите от сборника „Велик род сме ние“ и накрая — децата с техните чисти и наивни сърца, с техните мисли и детски мечти. Това е част от широката галерия образи на Сароян, пред които много рядко сполуката и щастието се усмихват и които най-често са споходени от несгодите и бедите.

Разнообразна е и тематиката в произведенията на писателя: социалните противоречия в капиталистическото общество („Докато си още жив“, „Мравките“, „Най-студената зима след 1854 година“), формалното възпитание в американското училище („Циркът“, „Хубав старомоден роман с любов и поезия — както си му е реда“), ироничната към различните религиозни секти („Певците от презвитерианския хор“), войната и мирът („Човешка комедия“, „Приключенията на Весли Джексон“), и накрая — потискащата атмосфера в днешна Америка над честния гражданин, който се страхува да не бъде заподозрян в противоамериканска дейност („Ту пристига тук, ту заминава там — сами знаете кой е“).

Чрез обикновените си герои, като описва реалните и жизнените конфликти на действителността, Сароян показва капиталистическия начин на живот, без да го разкрасява — такъв, какъвто е: „злоба и свадливост, ненавист и страх, порочност и гнилост".

Характерна черта при героите на Сароян, в отличие от други американски писатели (Колдуел, Д. Мерфи, Джон О'Хари), е техният оптимизъм. У тях няма отчаяние, песимистични настроения, бягане от хората и отделяне в самота — отчуждаване от действителността, което доминира през 50-те години в американската литература, дори и в „Старецът и морето". Напротив, героите на Сароян вярват в добрината на човека, мечтаят за по-добър живот, свикнали са и искат да живеят сред хората. Достатъчно е да споменем само Омир, Гроган, Тоби, Маркус от „Човешка комедия", героите от разказа „Мравките" и други.

Основната етическа проблема на Сароян, както и на Хеменгуей, за разлика от Колдуел е в това, как мъжествено да се съхранява човешкото достойнство, като се преодоляват физическите болки и духовни рани, как да се прожѝве честно животът в жестокия свят на несправедливостта и насилието, как да се преодолее песимизмът и да се утвърди душевното благородство у човека.

Творчеството на Сароян, подобно на Хемингуей и Стайнбек, е пропито с лиризъм. От края на 30-те години лирическите романи в американската литература, благодарение на Хемингуей („За кого удря часът") и Стайнбек („Гневът на мравките"), станаха определящи и упражниха влияние и в световната литература. В повечето от произведенията на Сароян главният герой е самият автор със своите идеали, преживявания и мисли върху действителността. Всъщност целият Сароянов живот е отразен в книгите му. Разбира се, това не значи, че писателят не отразява всестранно живота и творчеството му не въплъщава нищо друго, освен личността на автора. Напротив — ние отбелязахме част от пъстрата галерия на Сарояновѝте образи и широкия диапазон на тематиката му. В противен случай той не би имал такава популярност сред милионите читатели и не би се утвърдил като голям своеобразен писател. В един от последните си романи „Татко, ти си полудял" (1957) деветгодишното момченце пита своя баща писател дали той обича народа и тоя свят: „Дали го обичам?. . . Та аз самият съм народа. . . Писателят трябва да е влюбен в тоя свят, иначе той не може да пише". Така Уилям Сароян възприема своето място в живота.

В езиковия стил на Сароян изпъква майсторството му да разказва увлекателно, с чувство на хумор и ирония. Простичкият език, богатството на наблюденията, съдържателният и изразителен диалог са постоянна черта в творчеството му.

Особено поетичните образи и финият му хумор го приближават много до О'Хенри. Хуморът при Сароян е безобиден, но често стига до смях през сълзи. На пръв поглед ни се струва, че авторът увлекателно разказва чрез героите си някоя случка и ние увлечени от приказката се смеем безгрижно, но изведнъж, свърши ли разказът, заставаме в недоумение за какво сме се смели, какво е станало със съдбата на главния герой? Типичен в това отношение е разказът: „Как тигърът от цирка захапа и откъсна главата на вуйчото на бръснаря". Малкият Уилям отива да се постригва при бръснаря Арам. Насмешливият и съвсем неопитен „майстор" започва да разказва на клиента си, както всеки бръснар, как вуйчо му Мисак е бил силен борец в родния им край, но един ден, загубвайки предишната си сила, остава без работа. За да изкара прехраната си, той е принуден да скита от държава в държава. В Китай той се запознава случайно с един арабин — клоун в гостуващия френски цирк. Арабинът му предлага работа в цирка, дава му номер: на представленията при сеансите с тигъра да вкарва и изкарва главата си от разтворената уста на звяра. Горкият човек, от страх да не остане съвсем гладен, се съгласява. Така вуйчо Мисак обикаля с френския цирк Китай, Индия, Афганистан и пристига в Персия. Една вечер в Техеран, пред многолюдната публика, озвереният от горещините на деня тигър,

вместо да държи устата си отворена, когато вуйчо Мисак е вкарал главата си — изведнъж я затваря и откъсва главата на нещастника.

Разказът е написан увлекателно, ние се смеем на бръснаря и на неговата приказка. Но докато прелистваме разказа, нашият смях се изменя, нещо почва да ни задавя гърлото, съвсем леко, едва доловимо. Макар и бавно, ние разбираме, че всичко това не е само смешно. И ние си мислим колко още хиляди има като вуйчо Мисак, които в капиталистическия свят, за да припечелват хляба си, са подложени на какви ли не унижения и техният живот завършва печално.

Сароян пише и пиеси и романи, но основният жанр в творчеството му остава разказът. Разказите му са кратки, ясни и лаконични. Той не обича да описва явленията в подробности, да излага дълги философски мисли, да натрапва авторските си идеи. Той търси най-краткия път до сърцето на читателя. При него всичко е опростено, дори романите му не са обемисти, а отделните глави се състоят от по няколко страници. Безспорно всичко това не намалява художествените достойнства на произведенията му. Този си маниер на писане Сароян оправдава с динамиката на епохата: „Литературата на XX-то столетие — казва Сароян в интервю с кореспондента на в. „Литературная газета“ — не трябва да прилича на литературата на миналите векове. Времената се рязко измениха. Съвременният човек е много зает и той няма търпение и възможност да чете нединамични и обемисти романи. Такива романи хората четат, когато лежат в болница. Ако ние пишем не за болните, а за здравите, то длъжни сме да пишем лаконично, кратко и бързо“.

И наистина Сароян пише много бързо. Така например най-хубавата си пиеса: „Докато все още живееш“ той написва за една седмица, а „Човешка комедия“ — за няколко дни. При тази необикновена производителност (досега е написал над 1500 разказа, 12 пиеси, 8 романа) в книгите му се срещат, наред с художествените и естетически достойнства, и някои слабости и приумици.

Повечето от героите на Сароян, както и на Селинджър, са децата. Сароян великолепно познава света на децата и юношите, като ни разкрива чистотата и богатството, сложността и красотата на детския мир. Писателят избира такива герои, за да ни покаже колко са добри и чисти те със своите мисли и мечти, преди да са покварени от лошата социална среда. Животът наистина е весел, безгрижен и хубав в техния свят, въпреки несгодите и бедите. И накрая Сароян чрез тях прокарва тенденцията си по-незабелязано, но убедително, без намесата на автора, което е от значение за едно литературно произведение. Достатъчно е да спомена разказа „Певците от презвитерианския хор“, за да се уверим как авторът чрез действието и мислите на малките си герои осмива с тънка ирония различните религиозни секти в Америка за начина, по който те събират свои привърженици.

В творбите на Сароян се открояват и арменски мотиви. Духът и стилът на творчеството му са свързани с нравите и поезията на арменския народ. Наред с картините от деловитото ежедневие на съвременна Америка, авторът неочаквано вплита един друг свят — свят на източна мечтателност. В него се чувствува ароматът на мудната и страстна, печална и насмешлива поезия на древния арменски народ.

Както всички известни съвременни американски писатели — Хемингуей, Фолкнер, Стайнбек, Колдуел, така и Сароян не е лишен от противоречия и слабости в творчеството си. Тия противоречия се коренят в мирогледа на писателя.

Сароян, изобразявайки правдиво реалната действителност, не произнася остра присъда над нея. Той остава в плен на някои илюзионни представи в тесните рамки на буржоазното съзнание. Стреми се да помогне на обикновените хора в трудната им борба против безчовечната действителност, но в края на краищата се мъчи да ги помири с тая действителност посредством утехата и оптимизма. Писателят не се опитва да противопостави на хищната експлоатация на всевластния капитал борци, войнствуващи човеколюбци, които да променят тоя жесток свят на користта, а се задо-

волява да представи само герои, които са добри мечтатели. На него му е жал за бедствуващите и страдащите; стреми се да им помогне, да ги убеди, че не трябва да се отчайват и да се предават, че трябва да се живее на тоя свят, въпреки злото, понеже животът е хубав и весел. В това се изразява и същността в художествените въплъщения на Сароянovото човеколюбие. Но само то не е достатъчно, за да се промени техният свят, да има равноправие и щастие сред хората. Единственото средство, което писателят предлага за преустройството на човешкото общество и унищожаване на първопричината на всички бедствия и войни, е самоусъвършенствуването на човешката личност. Наивната си теза Сароян упорито защищава и в „Човешка комедия" чрез образите на стария Гроган, учителката мисис Хикс, войника Маркус Маколи и най-вече — началника на телеграфната агенция Спанглър. Сароян иска да ни убеди, че ако всеки човек надвие в себе си своите „недъзи", унищожи в себе си „зверските начала", тогава човечеството ще се измени само по себе си и ще изчезнат безследно несправедливостите, угнетението, войните. От гледна точка на писателя основните методи за усъвършенствуване на човека са търпението, безграничната любов към хората и вярата, че те са добри. Концепция, която едва ли би донесла реална полза на угнетените и е твърде неубедителна.

Въпреки тия противоречия, Сароян твърдо стои на реалистични позиции и достойно се нарежда сред съвременните американски прогресивни писатели. Всички те са големи и обичани автори, понеже ненавиждат войната, правдиво изобразяват явленията и пороците на капиталистическото общество, макар че не дават главните противоречия и не показват пътищата за социално преустройство. Но те не ни водят в света на моралните джунгли, не проповядват отчаяние, обреченост и смърт. Тези писатели търсят в живота нещо ценно, постоянно и вечно, отнасящо се за всички хора, а именно — искри на човечност. Те жадуват за прекрасен човек, какъвто той трябва да бъде, когато престанат да го идиотизират нуждата, страхът, невежеството. Изхождайки от такъв идеал, тяхното творчество е пропито от хуманизъм. Съставните елементи на техния морал — уважение и любов към човека, отзивчивост, вярност в любовта и дружбата, скромност, оптимизъм — са близки на всички. Това са идеали, общи за цялото човечество.

Главният критерий за техните произведения днес е в обективното значение, което имат те за човечеството, а именно: запазването на мира, ненавистта към войната, съпротивлението срещу агресивните сили в капиталистическите страни, вярната представа за начина на живот в тия страни.

Прогресивните писатели от Запада са чужди на конформизма и декадентското изкуство. Те се противопоставиха срещу лагера на реакционерите, останаха верни на своите хуманни принципи, свързаха се със своя народ, за да му служат вярно. „Аз винаги съм считал, че литературата и изкуството са длъжни да служат на народа. Друга литература и изкуство аз не признавам. Литературата трябва да бъде близка на човека, защото тя живее с неговия живот и служи на него." (Сароян — Интервю с кореспондента на „Литературная газета", 29. IX. 1960).

Произведенията на Уилям Сароян са живи източници на художествена правда и светла жизнерадостна поезия. Със своя лек и достъпен стил, с хуманистичната си философия те завладяват милиони читатели по света.

ЕДИН ПОРТРЕТ НА БРЕХТ

Неотдавна Минко Николов издаде своята нова книга, посветена на творчеството на Бертолт Брехт — най-значителния драматург от средата на XX век. Сам по себе си този факт показва колко важен е обекта на книгата, каква празнина запълва тази книга в съвременното ни изкуствознание. Трудът за Брехт беше необходим и заради редица безплодни спорове около методологията на Брехт, които все се въртяха около Брехт, около аритметическите задачи и никога не достигаха до сърцето, до смисъла на голямото творческо дело. Тези разговори създаваха атмосфера на подозрителност във връзка с името на Брехт, правеха клюка от неща, за които трябва да се пише с истинския белег на уважението — вътрешната страст и гражданска убеденост

Това го отбелязвам не само по повод книгата на Минко Николов, но и заради нещо друго. Заради онази научна добросъвестност, която трябва да присъствува при оценката на големите съвременни писатели. Вярно е, че Брехт не се побира в иглените уши на тесногръдието и душевната леност, но това още съвсем не означава, че ние трябва да лишаваме социалистическото си изкуство от един велик творец. Брехт може би да не принадлежи към географската ширина, която ни е най-близка, но той е създание на същите онези сили, които обновяват климата, духа на нашето време. Борбата за Брехт, когато тя се води от марксист-критик, не е апология на плосък рационализъм, тя е само утвърждение на рационалното, духовното, активното комунистическо начало в драматургията на Брехт.

Най-голямото достойнство на книгата на Минко Николов е тъкмо в неговото компетентно трактуване на Брехт, в неговите усилия да открие дълбоките и истински стимули на писателското дело, стихията, идейния кипеж на Брехтовата драматургия. Тук няма академична последователност, прецизна фактология, но затова пък са поставени кардинални въпроси, направени са зрели оценки, които претендират за оригиналност. Всичко това Минко Николов го върши на завидна висота, с широка култура, с тънък поглед на критик. Едно от найценните качества на книгата е нейния стил. Това е интелектуален, стегнат, асоциативен стил, който има две страни, сякаш взаимно изключващи се: духовна простота и красота на външния изказ. Искам веднага да се поясня. Тук не става въпрос за поетична архитектоника на критическия слог, за чувствени екзалтации, а за кристала на мисълта. Минко Николов и в тази книга показва, че не е от критиците, които могат да се поддават на своите чувства, той сякаш се страхува от приумиците на темперамента, от светкавиците на емоцията. И в тази си книга Минко Николов си остава „трезвен". Той ни покорява с едно качество, което е абсолютно необходимо за научната работа — логика на мисълта. Ако имаше и повече чувство, тогава може би тази логика щеше да има и вътрешен нерв, едно вълнение, което също си има своето място. Но това вече е повече в областта на гаданията и не може да бъде обект на сегашната ни критика. Важно е още едно — че с тази книга Минко Николов вече се очертава като сериозен представител на съвременната ни критика. Тук има повече полет на мисълта, отколкото в някои негови работи за българската литература, и същевременно повече самостоятелност и лична изява, отколкото в книгата му за западния съвременен роман.

Още в началото на книгата си Минко Николов изтъква, че Брехт е представител на интелектуалното разклонение в съвременното изкуство, че той носи патоса и вътрешното прозрение на мъжете от епохата на Просвещението, че иска със силата на мисълта да въздействува на своите съвременници. Тоест, в творческата харта на Б. Брехт е залегнала вярата в интелектуалното начало, в творческите сили на човешкия колектив, който е способен да си извоюва по-добро настояще. Минко Николов рязко разграничава Бертолт Брехт от театъра на абсурда, който уж доразвивал системата

от изобразителни средства на Брехтовата драматургия. Като се позовава на Йонеско, най-нашумелия автор на естетиката на абсурда, Минко Николов подчертава социалната противоположност на двата театра, техните взаимоизключващи се принципи. Докато Брехт „вдигна тост за прослава на разума, за възхвала на удоволствието да опознаеш света и да го преобразиш“, „театърът на абсурда е плод на интелектуалното капитулантство пред „анонимните сили“ на атомната епоха, пред техническото обезличаване и стандартизация. Той се основава на пълната самотност и тотално безсилие на индивида“. Строгата преценка на М. Николов засяга основите на театъра на абсурда, който прави от художествената деформация безцелна игра, облечена в дрехата на мистичното, ирационалното, непознаваемото.

Като прави паралел на тази драма с Брехт, авторът изтъква на първо място ролята на убеждението, на изводите, които правят творците от срещата си с различните сили на действителността. Брехт от тази среща устройва двубой, но такъв двубой, който точи камата на социалната непримиримост, на трезвата и безпощадна класова преценка. Макар и да излезе буйно от дебрите на експресионизма, Брехт отхвърли моментната разпаленост на въображението, тревожния и неосъзнат бунт, стихийните вътрешни подтици. Като запази земната сила на оригиналния си талант, исполинската си воля за живот, удължените си органи за усещане, за реагиране, т. е. цялата си творческа апаратура, Брехт в същото време положи оръжията си пред двореца на разума. Той се повери нему. Брехт поиска да надникне и зад пределите на анонимната действителност, да открие истинските двигатели на историята, да види причините, пътеките на изхода и да си направи от всичко това своите изводи. Още в първите си стихотворения, в първите си драми като „Ваал“ например, Брехт стига до извода, че животът, който се живее, не е такъв, какъвто би трябвало да бъде. Че капитализмът ражда безплодие, уродливост, отчуждава хората един от друг, прави ги смешни и карикатурни, принуждава ги да гастролират в роли, които им са чужди. Човекът става жертва на една реалност, която е против самия него.

Брехт зае ляво крило във фалангата на бунтуващите се художници срещу скуката, прозата и бакалския материализъм на късния капитализъм. В този бунт ясното съзнание за структурата на обществото все още не е избистрено. Тук идва ред на желанието да се направи скандал, шумно зрелище. По-добре жълти жилетки, отколкото сита и угодническа почтеност. За определяне на това явление Минко Николов употребява една много точна фраза: провокация на вкуса! Според автора обаче тази форма на бунт може да има своето положително развитие, да се побере в други координати. Минко Николов се обявява против доктринерското отношение към онези течения, в които на първо място са естетическото недоволство, новата форма, новото хрумване. Тези течения криеха в себе си такъв протест, който при нови исторически обстоятелства, при позитивна творческа еволюция може да стигне до истинската революционна диалектика. Минко Николов рисува от ранния Брехт такава картина, каквато Е. Фишер рисува от поведението на художниците-импресионисти, експресионисти, футуристи, за да стигне до извод, който може да се смята за основен. Този извод е формулиран от съветския театровед Б. Зингерман така: „Като се втурна с плебейска грубост в изкуството на експресионизма, Брехт успокои неговата истерика и задигна неговите трофеи“.

В поредицата на ранните произведения на Б. Брехт Минко Николов разглежда и „Просешка опера“, нейната драматургична и сценична съдба. Струва ми се, че в преценката на това произведение, наред с много верните си наблюдения, М. Николов проявява взискателност, която не е в състояние да обхване цялостно пиесата. Авторът намира оригиналност само в начина на поднасянето на истините, „по брехтовски безцеремонен и доста забавен“. Той обаче не разкрива цялото значение на това произведение, което най-ясно в сравнение с дотогавашното творчество на Брехт, показва неговия материализъм, антибуржоазно бунтарство, ако щете — класов подход.

В раздела за ранния Брехт М. Николов прави интересна преценка за насоката на таланта на Б. Брехт. Минко Николов смята, че Брехт е такъв талант, който е по-скоро рационален, отколкото емоционален. Такива творци получават „божествената“ искра по-често от допира си с „откритията и аргументите на други автори“. „Брехт — пише М. Николов, не е първичен и интуитивен талант, автор на въодушевлението и ентусиазма. Той е интелектуално обуздан, дисциплиниран и рефлективен ум. Идеи и решения, ходове и обрати на неговата художествена мисъл узряват при срещите с други умове. От решаващо значение е как той третира известни вече теми, сюжети и образи“. Тази уж дребна наглед забележка е много важна при разглеждане творчеството на редица представители на съвременната драма, които се обръщат към древни мотиви и теми. Наистина

по-рефлективният ум предпочита повече да доизгражда, анализира. Тук обаче Минко Николов извършва една несправедливост към Брехт, която аз смятам за нужно да изтъкна. М. Николов, като търси български пример, с който да сравни насоката на таланта на Брехт, посочва Пенчо Славейков. Без да подценявам значението на Пенчо Славейков за нашата литература, аз искам да подчертая, че Брехт беше много по-емоционално-рационален писател. Той защищаваше концепцията за приоритета на разума и със силата на волята, на творческия темперамент. Ако за поета Пенчо Славейков все пак може да се употреби с известни уговорки безцеремонния афоризъм на Айхенвалд за Брюсов: „неговият талант е вола", то при Брехт положението е друго. Тук се създава интелектуална драма, която кипи от вътрешна енергия, както при Шоу например, който съвсем не е характерен представител на инжектираната против емоционална възбуда драма.

Това аз го подчертавам особено, защото днес мнозина правят от Брехт заплаха за света на чувствата. Искам да обясня. Брехт, като се бореше за приоритет на мисълта, съвсем не беше враг на емоционалната изява. Той беше враг на сантименталните излияния, на чувствената ограниченост. Той се бореше за осъзнаване порядъка в съвременния свят, за разкриване на неговата диалектика. Той виждаше противоречията на капитализма и разбираше, че тук е необходима разумна борба на разумни индивиди. Впрочем това беше алфата и омегата на Брехт в пиесата му „Галилей". За Брехт разума, мисълта бяха мощни средства за промяна, за революционно развитие, за победа на комунизма. Брехт проумя, че във века на революция са нужни повече от когато и да е било зрялост, духовна целенасоченост, диалектична преценка. Срещу света на ирационализма Брехт насочи горящия прожектор на комунистическата мисъл. Брехт не се обявяваше против чувствата (тук не говоря за отделни изказвания на Брехт, направени в дискусионен жар, а за цялостната му творческа концепция), Брехт беше противник на картонените дворци, плод на сладки приказки и измислици. Брехт воюваше срещу спекулациите с емоционалния свят на човека, правени така често от съвременната буржоазна философия и изкуство. Струва ми се, че това е едно важно обстоятелство, за което и в книгата би могло повече да се каже. Това ще бъде верен критерий в приближаването ни към Бертолт Брехт. Брехт в своето творчество се люшна между две крайни вълни: експресионизма и строгата рамка на учебните пиеси. Тоест, между пиянството на чувството и назидателния пръст на разсъдъка. Зрелият Брехт обаче, като защитаваше свещените права на мисълта, потърси звеното, възела на емоция и мисъл. И това е съществено. Това е което го направи голям художник, а не само мислител и философ. Пиететът към определен начин на писане не ограничи Брехт, както би се случило с по-бедни духом пишещи братя.

И това се потвърждава красноречиво на примера на творческата зрялост на Брехт — „Галилей", „Майка Кураж", „Добрата жена от Сечуан", „Кавказкият тебеширен кръг", „Господин Пунтила и неговия слуга Мати". Безспорно Брехт не притежава ренесансовата всеобхватност, енциклопедизма на творците от епохата на Възраждането. Той също носи частица от болестта на своя век — известна „цехова" ограниченост, пристрастие към определени теми. Но кой художник от нашия век всъщност е успял да избегне тази опасност? Нима това присъствие на крайностите не е присъщо именно за изкуството на XX век? И нима величието на големите съвременни художници не е тъкмо в преодоляването на крайностите, в съобразяването с исторически възможното, постигане на синтеза? На едно място в книгата си (стр. 68) М. Николов пише, че творчеството на Брехт потвърждавало известната мисъл на Енгелс за драмата на бъдещето: да се съедини шекспировската живописност, непосредственост с целенасочеността на Шилер. Такова заключение не само че не отговаря на други изводи на М. Николов, но не съответствува според мене и на историческата истина. Брехтовата драматургия е само път към онзи бъдещ синтез на драмата, за който мечтаеше Енгелс, така както и драмата и Горки беше път към същия връх, макар и направен с друг акцент.

М. Николов се спира подробно на пиесата на Б. Брехт „Галилей". Според М. Николов „Галилей" е „човекът на новото време, на предренесансовото разкрепостяване на мисълта". В пиесата според него е заложен конфликтът между новата и старата мисъл, между схоластиката и потребностите на времето. Макар и да защитава вече доказани положения във връзка с пиесата „Галилей", М. Николов върши това с култура и логика. И още нещо. Важно е ударението, което прави. Той подчертава социалния аспект на тази пиеса, мисълта, че голямата личност няма право да върши компромиси със съвестта си, със своите убеждения, с отговорността, която носи пред обществото. Трудът на учения е по своему революционен труд. И този труд трябва да създава своите герои. Човеците на

ската резигнация или в моцартовската игривост, както е у други писатели. Тя е в синтезиращата мисъл на драматурга, в режисурата на неговия интелект. Именно за да превземе по-сигурно зрителя, тази мисъл си избира най-пригодната и целесъобразна форма, която ще направи отвлеченото достъпно, ще го „опредмети" естетически. . . Тази форма е иносказанието, алегорията, притчата".

Тук особено интересен е паралелът, който прави М. Николов между Брехт и Сартър и между Брехт и Жан Ануи. М. Николов подчертава социалната дисциплина на Брехт в сравнение със Сартър и своеобразния Брехтов емоционален аскетизъм в сравнение с Ануи. Авторът изтъква, че Брехт винаги гони целта, която се корени в самата действителност, мисълта при него е винаги социално маркирана. Това, подчертава М. Николов, не означава, че Брехт лишава героите си от свобода на действие, от лична отговорност. Напротив. Брехт държи героите си отговорни за техните постъпки.

Полезен е разделът на книгата на М. Николов „Широта и граници на една естетика", понеже в този раздел се разглеждат особености в творческата методология на Брехт, прословутите принципи на епичния му театър. М. Николов строи своята хипотеза за Брехт по такъв начин: от една страна, той трактува методът на драматурга, от друга — неговата система. Методът е диалектичен, художествен, революционен, системата — отразява тезисността, несправедливите крайности, „оголения рационализъм" и т. н. М. Николов открива сериозни пукнатини в теоретическите заключения на Брехт. След като посочва прочутата таблица на Брехтовия „антиаристотелски" епичен театър, авторът на книгата подчертава, че цялата театрална система на Брехт има предвид зрителя, онова въздействие, което му оказва театърът. Този епичен театър иска да разруши театралната илюзия, да премахне хипноза, магията, за да могат хората да си останат трезви, да преценяват с ума си всяка постъпка на героите. Тъкмо затова Брехт се нахвърля върху имена на драматурзи, които за нас са свещени. Брехт дори достига до спор с Шекспир, с „варварското забавление" на неговата драматургия. Тук според Брехт героите следват като „слепци амока на своите страсти". С две думи тук няма необходимата интелектуална дистанция. И все пак, струва ми се, че дори и в този случай (аз вече споменах мимоходом в началото на статията за това), ние трябва да потърсим с повече старание полезното и в системата, в теоретическата концепция на Брехт. Защото отделните екстравагантни изказвания на Брехт още не изграждат пирамидата на неговата теория. В този бунт към Шекспир ние трябва да видим продължение на един отколешен спор — не е случайно, че и Волтер и Толстой видяха в Шекспир свой антипод. Това бяха не само странности на големи умове и в същото време това не бяха признаци на мисловна ограниченост. Това беше само една по-шумна проява на ново историческо разбиране.

Това, което М. Николов твърди за късния Брехт, недоволен от своите епигони, според мене е основният белег на Брехтовата интерпретация на театралната теория. Ще цитирам това място от книгата, защото то потвърждава добре мисълта ми: „Брехт се вижда принуден да пояснява, че той не е против вживяването изобщо, а против опасността да живеем сляпо с героите върху сцената. Той не е против емоциите, а против старите и отживяли, автоматични чувства." Струва ми се, че един такъв подход към творческото наследство на Брехт, а то е тясно свързан и с драматургичната му и театрална практика, е по-диалектичен и справедлив. Това всъщност е вече мнението на зрелия Брехт, т. е., онзи концентрат, който отразява най-вярно смисъла на теоретическото обобщение. Теорията на Брехт не беше лишена от чудатостите на афоризма, но тя съдържаше и цялата му синтезирана мъдрост. Това, че той проповядваше най-вече своята система на писане, беше може би крайност, но това е крайност, характерна почти за всеки голям писател. Малко са онези уравновесени като земята автори, които могат да запазят „златната" обективност в преценките си.

Тук искам да се спра на онзи момент от книгата, когато М. Николов излага накратко теоретическите положения, заложени в „драматургичната таблица" на Брехт. В това разширено изложение се разкриват художествени особености на Брехтовата драматургия, а това има важно значение. „Какво означава епичността като главна структурна отлика на Брехтовата драматургия? — пита М. Николов и си отговаря: — Преди всичко епическо протичане на действието. Сцената „докладва" за събитията, картините „разказват" за тях. Разказът протича обикновено под формата на притча. Срещу възбудената атмосфера на традиционния театър е въведена деловитостта. Действието е демонстрирано, за да се осмислят неговите последици и резултати. В традиционната драматургия, наричана от Брехт „Аристотелова", действието се развива в затворения кръг на вътрешните конфликти, където героите блуждаят и се разпалват взаимно, пленници на злото и социалния живот или пък на злините в

науката нямат право да предават своето призвание. Една тема, която при други обстоятелства се трактува от Дюренмат в пиесата му „Физици“. Тук, струва ми се, М. Николов трябваше да изтъкне едно положение, което е особено важно: че Брехт не създава от Галилей герой в привичния смисъл на тази дума. Той развенчава ореола от Галилей, смесва в едно огнено кълбо и величието и низостта. Сякаш Брехт не се интересува толкова от това дали Галилей ще остане символ на доблест в паметта на поколенията. За Брехт е от значение не толкова дали Галилей ще бъде герой или не. За Брехт по-важни са поуките, които ще си извлекат зрителите, поуки, които могат да сторят герои тъкмо тези зрители.

Тази Брехтова насока се проявява и в другата пиеса на Брехт „Майка Кураж“, майсторски интепретирана от автора на книгата. „Както в „Галилей“ — пише М. Николов, — така и в „Майка Кураж“, една от основните и сумиращи идеи е проблемата за капитулацията на човека пред обстоятелствата“. Според М. Николов „майката е обект както на нашата присъда, така и на нашето съчувствие“. М. Николов правилно се обявява срещу опитите на някои критици да принизят образа на майка Кураж до дребна търговка и спекулантка, без да забележат общочовешкото значение на тази Брехтова героиня. В същото време обаче авторът на книгата твърде много набляга на тези общочовешки качества на „Майка Кураж“, като почти или напълно се съгласява с мнението на Тенеси Уилямс за пиесата и този образ. Драмата на Майка Кураж за М. Николов става едва ли не олицитворение на човешката съдба, на нейното вечно движение и диалектика. Едно такова проектиране на образа върху белите полета на вечното време се съпровожда с всичките неудобства на прекалената условност. Ние не отричаме, че в Майка Кураж са заложени и общочовешки черти. Но подобни алюзии трябва да се правят с по-голяма предпазливост мотивираност. Като хипотеза е примамлива — а иначе твърде абстрактна. Нотки от подобни оценки има и в трактовката образа на Галилей.

Като анализира драмата на Брехт „Кавказкият тебеширен кръг“ М. Николов прави отлична дисекция на социалната проблематика на произдеденето. Авторът акцентува върху плебейския патос на Брехт, неговата активна борба за интересите на угнетените. Но и тук М. Николов правилно подчертава колко чужд е Брехт на онези хора, които могат да се увлекат подир своите идеални стремежи дотолкова, че да забравят основната си задача: да проанилизират подробно и добросъвестно житейските факти и направят своите революционни изводи. Брехт, даже и в това произведение, не се опитва да идеализира лика на подчинените. „Той не уеднаквява — пише авторът — механично историческото право на трудовите класи върху властта с тяхната човешка и нравствена природа. Тази природа е земна и реална, тя не е идеална отвлеченост. Тя самата е формирана в едно грубо и несправедливо време, в един разделен свят.“ Брехт разработва „вечните теми на изкуството“ в спор с апостолите на идеята за нравствено прераждане на личността, които пренебрегват неумолимата логика на обективните условия за човешко поведение. Брехт иска да внедри у своя зрител едно коренно убеждение. То е убеждението, че преди да провъзгласим нравствения кодекс за „добрия човек“, ние тябва да се заемем и да създадем „добър свят“.“

Пиесата „Добрият човек от Сечуан“ е посветена също на тази тема и я разрешава с неумолима логичност. Според Брехт социалната организация ръководи действията на хората, тя повелява на техните постъпки, тя определя какво е добро и лошо, какво е хуманно и какво не е хуманно. Нека разрушим социалния ред на капитала — призовава Брехт и си построим друго, социално по-справедливо общество. Иначе добрите намерения все ще водят към ада, както в известната поговорка. В едно социално несправедливо общество се появява двойникът, личността се разделя от своята същност, тя става жертва на анонимни, жестоки, автоматични сили: такова е превръщението на Шен Те, такова е превръщението и на добрия пийнал си Пунтила, който изживява своето практическо битие в ролята на трезвения земевладелец господин Пунтила.

М. Николов се спира подробно на изразните средства, с които си служи Б. Брехт. Авторът подчертава, че Брехт не се страхува да разширява изразните средства на театъра, да взаимствува от опита на древногръцкия, от китайския театър и т. н., да смесва реалност с условност, за да докаже по-ярко основната си творческа идея. Философската дълбочина на образите според М. Николов си има и свои начини за постигане. „Съвременното виждане на Брехт — пише авторът, — е именно в концепцията, в интелектуалното съчленение на единичните сцени и картини. Освен реалността на конкретния случай, освен приказната и историческа фабула, която оживява сцената, пиесата оформя и една втора реалност, по-висша от първата, сумираща и абстрахираща нейния смисъл. Тя не е в атмосферата, във вътрешната мелодика, в шуманов-

ската резигнация или в моцартовската игривост, както е у други писатели. Тя е в синтезиращата мисъл на драматурга, в режисурата на неговия интелект. Именно за да превземе по-сигурно зрителя, тази мисъл си избира най-пригодната и целесъобразна форма, която ще направи отвлеченото достъпно, ще го „опредмети" естетически. . . Тази форма е иносказанието, алегорията, притчата".

Тук особено интересен е паралелът, който прави М. Николов между Брехт и Сартър и между Брехт и Жан Ануи. М. Николов подчертава социалната дисциплина на Брехт в сравнение със Сартър и своеобразния Брехтов емоционален аскетизъм в сравнение с Ануи. Авторът изтъква, че Брехт винаги гони целта, която се корени в самата действителност, мисълта при него е винаги социално маркирана. Това, подчертава М. Николов, не означава, че Брехт лишава героите си от свобода на действие, от лична отговорност. Напротив. Брехт държи героите си отговорни за техните постъпки.

Полезен е разделът на книгата на М. Николов „Широта и граници на една естетика", понеже в този раздел се разглеждат особености в творческата методология на Брехт, прословутите принципи на епичния му театър. М. Николов строи своята хипотеза за Брехт по такъв начин: от една страна, той трактува методът на драматурга, от друга — неговата система. Методът е диалектичен, художествен, революционен, системата — отразява тезисността, несправедливите крайности, „оголения рационализъм" и т. н. М. Николов открива сериозни пукнатини в теоретическите заключения на Брехт. След като посочва прочутата таблица на Брехтовия „антиаристотелски" епичен театър, авторът на книгата подчертава, че цялата театрална система на Брехт има предвид зрителя, онова въздействие, което му оказва театърът. Този епичен театър иска да разруши театралната илюзия, да премахне хипноза, магията, за да могат хората да си останат трезви, да преценяват с ума си всяка постъпка на героите. Тъкмо затова Брехт се нахвърля върху имена на драматурзи, които за нас са свещени. Брехт дори достига до спор с Шекспир, с „варварското забавление" на неговата драматургия. Тук според Брехт героите следват като „слепци амока на своите страсти". С две думи тук няма необходимата интелектуална дистанция. И все пак, струва ми се, че дори и в този случай (аз вече споменах мимоходом в началото на статията за това), ние трябва да потърсим с повече старание полезното и в системата, в теоретическата концепция на Брехт. Защото отделните екстравагантни изказвания на Брехт още не изграждат пирамидата на неговата теория. В този бунт към Шекспир ние трябва да видим продължение на един отколешен спор — не е случайно, че и Волтер и Толстой видяха в Шекспир свой антипод. Това бяха не само странности на големи умове и в същото време това не бяха признаци на мисловна ограниченост. Това беше само една по-шумна проява на ново историческо разбиране.

Това, което М. Николов твърди за късния Брехт, недоволен от своите епигони, според мене е основният белег на Брехтовата интерпретация на театралната теория. Ще цитирам това място от книгата, защото то потвърждава добре мисълта ми: „Брехт се вижда принуден да пояснява, че той не е против вживяването изобщо, а против опасността да живеем сляпо с героите върху сцената. Той не е против емоциите, а против старите и отживяли, автоматични чувства." Струва ми се, че един такъв подход към творческото наследство на Брехт, а то е тясно свързан и с драматургичната му и театрална практика, е по-диалектичен и справедлив. Това всъщност е вече мнението на зрелия Брехт, т. е., онзи концентрат, който отразява най-вярно смисъла на теоретическото обобщение. Теорията на Брехт не беше лишена от чудатостите на афоризма, но тя съдържаше и цялата му синтезирана мъдрост. Това, че той проповядваше най-вече своята система на писане, беше може би крайност, но това е крайност, характерна почти за всеки голям писател. Малко са онези уравновесени като земята автори, които могат да запазят „златната" обективност в преценките си.

Тук искам да се спра на онзи момент от книгата, когато М. Николов излага накратко теоретическите положения, заложени в „драматургичната таблица" на Брехт. В това разширено изложение се разкриват художествени особености на Брехтовата драматургия, а това има важно значение. „Какво означава епичността като главна структурна отлика на Брехтовата драматургия? — пита М. Николов и си отговаря: — Преди всичко епическо протичане на действието. Сцената „докладва" за събитията, картините „разказват" за тях. Разказът протича обикновено под формата на притча. Срещу възбудената атмосфера на традиционния театър е въведена деловитостта. Действието е демонстрирано, за да се осмислят неговите последици и резултати. В традиционната драматургия, наричана от Брехт „Аристотелова", действието се развива в затворения кръг на вътрешните конфликти, където героите блуждаят и се разпалват взаимно, пленници на злото и социалния живот или пък на злините в

собствената им природа. Действието нараства към драматическа кулминация, когато свръхнапрежението се разрешава чрез очистение, катарзис. Епическият театър — напротив, се развива по хоризонтала. Пиесата не е затворен в себе си кръг, тя е верига от картини, обърнати към зрителя, „разтворени", т. е. докладващи събитията. Членението на отделните картини е като при стихотворението: строфическо. Вместо нарастване на напрежението — равномерен епически ход. Вместо единствена психологическа ситуация — монтаж от сцени, диалектика на епизодите — примери. Вместо захласната публика — зрител, който ще си пуши цигарата, ще съобразява и коментира критично. Самото сцепление между отделните картини не е така органично и неотменно. Отделни сцени могат да се извадят безболезнено, те няма да нарушат смисъла на цялото."

Позволих си да дам по-голям цитат от книгата на М. Николов, защото тук се показват важни структурни въпроси на Брехтовия епичен театър, които водят към генералния Брехтов принцип: принципа на театралното отчуждение. На този принцип, който дава възможност на зрителя да се откопчи от лапите на „амока на страстта" и да преценява трезво и обективно, са подчинени средствата на Брехтовия театър, и актьорското изпълнение, и сценичното оформление и осветителния апарат на театъра и т. н. При Брехт се получава горе-долу картина, каквато би трябвало да представлява театърът според думите на Сартър, възпроизведени от Ж. Л. Баро: Съд на справедливостта! Сцената се превръща в съдебна зала, където героите са подложени на справедлив съд. Тук се подхвърлят най-различни обвинения, прокурорски реплики, произнасят се оправдателни защити, изнасят се нови аргументи, докато най-сетне бъде открита търсената истина. Съдът, който се разиграва пред зрителя, всъщност признава само зрителя за свой върховен арбитър.

В своята книга М. Николов подчертава особено колко далеч стои Брехт от ортодокса, от рутинера, от конвенционално мислещия човек и какъв неприятел им е той. Това, че Брехт в никакъв случай не жертвува истината. Че Брехт е „плебейски сенатор", който „гледа, по думите на големия немски публицист и историк Никиш, на историческите величия с очите на камериера. Именно камериерът е, който вижда своя господар и повелител неглиже". Брехт, с цялата злъч, която притежаваше, а тя беше брехтовска злъч, изобличаваше диктаторите на нашия век, цезарите, короновалите се „модерни" абсолютни владетели. Брехт постави на подсъдната скамейка и зачеркна от листата на действителните ценности диктаторското начало. Брехт направи посмешище от Хитлер, той сне ореола на непреходната слава от главата на Цезар и написа роман, в който го показа като посредствен човек и не лош търговец, сметкаджия. Брехт се бореше против култа към отделната личност, който с движение на маг отхвърля приноса на масите в историята на човечеството. Брехт видя опасността от самозванството на XX век и вдигна гневна ръка срещу него. М. Николов се спира доста подробно на този въпрос и го решава правилно, но недостатъчно пълно.

Ще посоча паралела, който прави М. Николов между Брехт и Чаплин. В подобно сравнение има логика и то се основава на исторически факти. Не само на това, че и Брехт и Чаплин направиха кукла на мародер от образа на Хитлер, а повече на обстоятелството, че имаше много общи черти в трактовката им. И все пак .Има една подробност, на която М. Николов не обръща достатъчно внимание. Това е, че Брехт отиде по-далеч в отричането на буржоазния институт, че той по-съзнателно съобразяваше художествените си произведения с голямата идея на комунизма. Такова недоговаряне на мисълта има например в паралела, който авторът прави между Т. Ман и Б. Брехт. Тук авторът е имал прекрасна възможност да покаже идейната еволюция на Брехт в сравнение с Т. Ман и разкрие мястото на Брехт в цялото онова развитие на немското комунистическо изкуство, което има своите значителни съвременни писатели. Това би дало възможност да се види изкуството като процес и да се направи оценката още по-пълна. Смятам, че тук нямаше да бъде излишно съпоставянето с цялостното изкуство на социалистическия реализъм, с Горки, Вишневски например, за да се оцени Брехт като юмрук на великата комунистическа атака на XX век. За да се види от къде е сукал родното си мляко този писател, отдал цялото си творчество за победата на комунизма. Не казвам, че в книгата на М. Николов това го няма. Става въпрос за нещо друго, не по-малко важно — акцента, ударението.

Книгата на М. Николов е написана с ерудиция и любов. Тя е защита на Брехт. Необходима защита. Тази книга е талантлив принос в борбата на социалистическо изкуство да обедини всички свои сили за ренесанс, за истински подем на човешката мощ, на творческото вдъхновение.

Чавдар Добрев

КНИГА ЗА НАШАТА ЛИТЕРАТУРНА ДРУЖБА

Разностранна е българо-съветската дружба — в политиката, в икономиката, в културата, включително в литературата. Тя, нашата литературна дружба с руския народ и с другите народи на съветската страна, има дълбоки корени и е връстница на културната история на нашите две страни. Не случайно преписи от най-старите български ръкописи, още от началото на нашата писменост, се намират в редица съветски книгохранилища. С умиление четем в стародавната „Азбучна молитва“ — тая основа на цялата българска поезия — стихове, отправени към цялото „славянско племе“. Тоя общ призив в продължение на столетията добива с право главна насоченост към най-големия славянски народ — руския, който става опора и основа на културното развитие на всички славянски и на много неславянски народи. Когато в 1959 г. през време на декадата на българската култура бях в Украйна, киевските писатели и научни литературни работници с гордост сочеха местата, свързани в далечния исторически спомен с българския писател Григорий Цамблак: ние си го представяме как, в началото на петнайсетия век, живее сред своите колеги от Киев, как на срещите с тях говорят на общия тогава книжовен славянски език — и при все това те знаят, че той е българин, и изричат похвални думи за българското, вече прославено в цял свят, книжовно дело. Петвековното робство не затъмни, а засили литературната общност на нашите народи: имената на Ботев, Каравелов, Нешо Бончев и другите наши възрожденци са най-тясно свързани с руската култура. И през шестте десетилетия на буржоазна България, и през двете десетилетия на отечественофронтовска България тая област на културна и литературна дружба натрупа нови и нови факти и явления, установи се като закономерност на литературното ни развитие. Днес съветската литература за нас е оня фар, който осветлява с ярки блясъци целия ни литературен живот.

Разбира се, една толкова благодатна област не може да не привлече сериозното внимание на редица наши литературоведи. Сред авторите, в чието научно творчество тая тема е основна, бихме посочили Георги Константинов, който привлече богат материал в книгата си „Нашите учители“ (с подзаглавие: „Русия и българите, руската литература и българската“). Основните наши критици-марксисти — Г. Бакалов, Т. Павлов, Г. Цанев, П. Зарев, Г. Димитров-Гошкин и др. — в редица свои статии и студии са се спирали на благотворното литературно руско и съветско влияние у нас. Приноси в тая област имат и Симеон Русакиев, Велчо Велчев и др. За силата на това влияние говори и фактът, че и критици, общо взето свързани в миналото с буржоазната литература, като Малчо Николов, отделиха най-добрите страници на своята литературна работа на същата тема (Малчо Николов — „По върховете на руската литература“). Голямо богатство в това отношение е сборникът „Съветската литература в България“, излязъл под редакцията на Стойко Божков, Стоян Стойменов и Христо Дудевски.

Дудевски е автор на новоизлязлата книга „Българо-съветски литературни връзки“. Нейният обем не е малък, но темата е така пространна, че по необходимост той е трябвало да се ограничи — освен уводната студия „въздействието на съветската художествена литература в България“ — само върху няколко съветски и български автори (по линията на посочените връзки): Горки, Блок, Демян Бедни, Алексей Толстой, Смирненски.

Не бихме могли да кажем, че Христо Дудевски е изчерпил даже основните въпроси на своята тема в посочената уводна студия, но тя е написана с явно знание на материала и правилна насока. В прегледа, който авторът прави на българо-съветските литературни връзки, той се спира на тяхната история, идваща още от влиянието на голямата руска литература от 19 в., за да отбележи по-нататък истинския прелом в литературата ни след Първата световна война под влиянието на Октомврийската революция и съветската литература. Обобщенията, които той прави, са малко и доста общи, те не стигат до такива съществени въпроси, като самия литературен процес, но донякъде това е неизбежно в работа, имаща за цел да посочи историята на проникването у нас на съветската книга. Дудевски с право засяга такива „исторически въпроси“, какъвто е борбата на нашите прогресивни писатели за достъпа на съветската книга в България през времето на фашизма, или отбелязването на възхвалата на Октомврийската революция в творчеството на българските писатели. Тук виждаме най-голямата ценност и на увода, и на цялата книга — в богатството на материала, в неговата познавателна стойност. Не искаме да кажем, че книгата представлява просто сбор от факти, явни са грижите на

автора да извлече нужните изводи, да посочи движението на нашите литературни връзки и тяхното естетическо значение и въздействие, но все пак не по тая линия са най-големите му успехи.

С право някои наши и съветски автори се спират само на един писател и работят над отделна книга за него, когато искат да изтъкнат българо-съветските културни връзки: така огромен е тоя материал, че само в глави и статии мъчно се обхваща по-цялостния материал. И все пак в главите в книгата си, посветени на отделни автори, Христо Дудевски е казал най-значителното за тях по интересуващия ни въпрос. Така ние с интерес четем главата за Максим Горки. Въпреки заглавието на своята книга, Дудевски не говори само за съветския период от творчеството на Горки, а за връзките му с българските писатели и литература през целия му живот. Наистина — иначе не е възможно да се долови обаянието на Горки у нас, живата му духовна връзка с цели български писателски поколения. Правилно в книгата е казано, че още в началото на века у нас произведенията на Горки „идват като освежителен полъх в спарената еснафска атмосфера на обществения живот. . . идват да покажат, че зад видимото благополучие на имотните класи зреят процеси на разложение и че отхвърлените, унижените и забравени хора от „дъното“ имат също право на човешки живот, право на слънце и радост“. Разбира се, можем да поспорим с автора на книгата, когато търси „въздействието на Горки“ в лириката на Людмил Стоянов“ и при някои други наши писатели, но в редица други случаи — като Вапцаров — Дудевски е прав и добре разглежда голямото влияние на големия руски и съветски писател.

Особено добра глава в книгата е тая за Александър Блок. Очевидно авторът е работил много над тоя значителен руски писател, обгърнал е основно и творчеството му, и влиянието му у нас — и е написал най-добрите страници в цялата си творба. Без да подценяваме усилията на наши млади литературоведски работници, като Екатерина Даскалова, които също са работили и писали на тая тема, ние с интерес четем изследването на Дудевски. Има в работата му за Блок спорни неща — като твърдението му, че е „романтик по метод“ (и на друго място — „романтичната идея-образ“ в поезията на Блок) — при преобладаващата констатация на повечето съветски и български литературоведи за блоковския символизъм — но общо взето естетическото движение на поезията му е плътно и вярно дадено, за да се посочи преминаването на Блок към революцията; самото това преминаване е извлечено от всежизнения характер на поезията му, от нейната хуманистична основа. Но и Дудевски — като други наши изследвачи „от ляво“ — се спира главно на влиянието на Блок върху нашата революционна поезия с последните няколко свои творби, на първо място поемата му „Д в а н а й с е т т е“. Време е да се подири това влияние по-широко, като се има предвид цялостната поезия на Блок.

Читателят ще направи може би „рекламация“ към автора — защо при глави за Демян Бедни и А. Толстой той не се е спрял също в отделни глави на Маяковски и Шолохов — основните съветски писатели в поезията и прозата. За Маяковски по линията на посоченото влияние е писано у нас не малко (още през времето на фашизма: Павлов, Цанев. . .), за Шолохов — по-малко, но Дудевски сам се уговаря в предговора, че не е могъл да обхване цялата област, на която се е спрял. Според нас критикът има право да издаде това, по което е работил, по което е готов, с надежда да допълни книгата си при ново издание. Но тая празнота ни подсеща колко много още трябва да се работи, за да се разкрие в цялата пълнота благотворната българо-съветска дружба.

Толкова по-интересно е да научим нови и нови неща по автори, за чиито литературни връзки с нашата страна е писано малко. На първо място — Демян Бедни. В годините, в които пишеше Смирненски, в които започна и дълго време работи моето поколение (втората половина на 20-те години и началото на 30-те) Маяковски беше игнориран, самите съветски статии и енциклопедии го слагаха някъде в периферията на модернизма — и като „главен поет“ в съветската литература беше изтъкван Демян Бедни. Това, че живото движение на литературата размести пластовете, не значи, че Демян Бедни няма свое място; напротив, ние знаем, че именно в последно време другарят Хрушчов изтъкна голямото му значение. Затова добре е направил Дудевски, че се е спрял подробно на влиянието му върху редица български писатели от „пролетарската школа“. (Една бележка: Полянов, много по-стар и с по-отдавнашен литературен стаж, не пише под влиянието на Д. Бедни, както може да се разбере от книгата, а го превежда и популяризира, защото вижда в него свой близък, роднствен по дух и стил поет.)

Главата за Алексей Толстой говори за влиянието, което е оказал върху някои наши писатели, за влиянието и популярността му изобщо у нас. Интересна е и последната глава на книгата — „Х р и с т о С м и р н е н с к и в С ъ в е т с к и я с ъ ю з“; при своята правилна

теза, че Смирненски е социалистически реалист, Дудевски обаче малко и слабо възразява на литературоведите, които виждат в творчеството му само наченките на тоя метод.

Книгата на Дудевски има непълноти и грапавини, но е ценна като изследване по един въпрос, който е актуален и има голямо литературно и политическо значение.

Ангел Тодоров

ТРУД ЗА НИКОЛАЙ ЛИЛИЕВ

Трудът на Георги Константинов идва да задоволи нарастващия интерес към личността на поета Лилиев. Поезията на Лилиев — нежна и ефирна, музикална и въздушна, грациозна и плаха, затихна заедно с упадъка и преодоляването на символизма в нашата литература. Нови проблеми изплуваха в съвременността, израснаха мъжествени и крепки творци. Кой днес чете „Химните за свръхчовека“ на Пенчо Славейков, „Българските балади“ на Теодор Траянов? Кого вълнува „Регина Мортуа“? В тези творби поетите не успяха да намерят разковничето, не видяха „истината, за която има смисъл да се пише“, както се изразява Б. Брехт в своето съчинение за „Петте трудности“.

В началото на века нашата литература понасяше тежки загуби. Много художници *бяха пленници* на една упадъчна естетика и философия, враждебна на реалистичното изкуство. Талантът на Лилиев също се луташе в лабиринтите на символизма. Той се затвори в собствената си смрачена поетическа кула. Изгори последните мостове към надеждата и стана тъжен самотник.

Днес не можем да не си даваме сметка за песимистичното начало в поезията на Лилиев. През мъглявините ѝ трудно просветват зарите на неговата родна Тракия, сребърните лъчи и светлото утро на живота. Но през смътните и полувъздушни очертания на тази символистична лирика личи виртуозното съвършенство на Лилиевия стих, превърнат в звучен, изразителен и нежен инструмент. Със своята образност и мелодичност, с девствената си чистота и снежна белота този стих заема определено място в българската лирика. Съвременният социалистически читател намира в поезията на бледите лилии скрити съкровища на човечност и възвишена етичност, преклонение пред красотата и благородството, които вълнуват и днес.

От образа на Лилиев, създаден от Георги Константинов чрез изследване на литературното му дело и проучване на живота му, може да се съди изобщо за духовния развой на част от българските поети, станали изразители на залеза на един идеен свят. Авторът допринася с книгата си преди всичко да надникнем по-отблизо в интимния свят на поетовата личност. Животът на Лилиев не е богат със събития. Той изглежда по своята хронология равен, безшумен и монотонен. Това е жизненият път на самотен и затворен човек, на крайно деликатна и изтънчена натура. Нейното аскетично усамотение има свой вътрешен смисъл, свой подтекст. Такава чувствителна съвест и нравствена, културна личност притежават свои тайни и „безумни жажди“. В тях е, струва ми се, ключът за разбиране на дълбоката оригиналност на Лилиевото поетично мислене. Но тези тайни не се отгатват лесно. Нетърпението ни на нови колумбовци е излишно. Човекът Лилиев дава в мълчаливо и дълго общуване, незабележимо и внимателно.

Георги Константинов е бил близък на поета дълги години, придружавал го е в последните месеци от живота му, скрито е записвал водените с него разговори, разучавал е биографията му, разкривал е литературното му наследство, редактирал е стиховете му. Към собствените си проучвания Константинов е прибавил сведенията, добити по анкетен път от близки и приятели на поета. В първите си части книгата представлява спомени, дневник, анкетни данни. Изясняват се важните моменти от Лилиевата биография: детството и ученичеството, студентството в Париж, учителството на Лилиев в Свищов, прибиваването му в Стара Загора. В Стара Загора поетът бил близък приятел с Георги Бакалов. Всички негови познати в тоя град по онова време били тесни или широки социалисти. „Такава беше нашата интелигенция тогава — *казва* Лилиев — и Митю Подвързвачов тогава беше социалист. . .“ Георги Бакалов привлича поета за редовен сътрудник в своите списания: Най-напред в „Съвременник“, после в „Борба“. В „Съвременник“ за първи път Николай Михайлов се явява със своя псевдоним, измислен от Д. Подвързвачов и Г. Бакалов, който пишел често писма до поета и в чужбина

и го канел да му сътрудничи. Георги Константинов се спира подробно на участието на Лилиев в сп. „Борба“ (1913—1914), защото то е много показателно за настроенията и гражданското поведение на поета тогава. В първата годишнина на социалистическото списание, редактирано от Г. Бакалов, Кр. Раковски, Роман Аврамов и д-р Никола Сакаров Лилиев печата своето стихотворение „Моята родина“, което става мото на статията на Бакалов „Поезията и войната“. В същата годишнина намираме преведени от младия поет антимилитаристични стихове от Уолт Уйтман, Льоконт дьо Лил, Рихард Демел, Йоханес Шлаф.

В книгата на Константинов са събрани и неизвестни данни за дейността на Лилиев през войните. Поетът участвувал в сражения, но никога не стрелял. Дори не умеел да се пази. Затова скоро бил преместен в щаба на полка.

Константинов е успял да проучи значително количество материали, които осветляват ролята на следването на поета във френската столица. Животът в Париж оставя дълбоки следи в развитието на Лилиев. Сам той смята, че тогава е написал най-много. Изпратените стихотворения чрез Д. Подвързачов в редакциите на „Наш живот“, „Съвременна мисъл“, „Демократически преглед“, „Българан“ говорят много красноречиво за поетичните му настроения от това време и дават достатъчно материал за възстановяване на творческата му биография. Париж, както показва „прощалното“ стихотворение на поета, е направил много силно впечатление на Лилиев. Този „убиец и баща“ на неговите „надежди тиховейни“ го вдъхновява за ефирни химни на пролетта, утрото и светлината. В училището за висши търговски науки студентите държали всяка седмица изпити. „За да се подготвя за тия седмични изпити, аз по цели нощи четях и пишех в специални тетрадки, които трябваше да представя и от които зависеше успехът ми. . . А когато излизах от изпита, навеждах на една страна главата си и разтърсвах ухото, за да изпадат от там тия ненужни знания“ (38 стр.). Много от знанията си за хора на изкуството, за френски, немски, английски поети и писатели, за видни артисти, музиканти, за изложби и пр. Лилиев е събрал в чудната си памет още тогава.

Интересен е опитът на Константинов да ни покаже духовния лик на поколението на Лилиев. От спомените на поета, от някои писма, запазени в небрежно скътаната му „архива“ съдим за чистата обич, другарство и взаимни симпатии между него и Димчо Дебелянов. Людмил Стоянов и Николай Райнов. Тогава те били млади хора, току-що навлезли в литературния живот и в поезията, запалени от изкуството на Пол Верлен, въздигнал в идеал звуковата хармония между думите (De la musique avant toute chose). Минали през разочарованията на едно поколение, тези поети носели в раниците си за фронта томовете на Брюсов, Пол Верлен, Пушкин и евангелието. Така те получавали необходимия им творчески тласък и вярвали, че ще превъзмогнат непреодолимото, ще победят безизходното състояние на умора и унилост. Но минавали години, много неща се променяли и обществената обстановка се нажежавала. Разривът с действителността и разочарованието растели. Всичко, което преди това било възгласено за цел, смисъл на творчество, се оказало безсмислица, всичко, посочено като път към бленуваното „отвъд“, излязло безпътие, лутане и търсене на миражи. Поетите започнали да напускат осъдения да потъне кораб на символизма. Николай Лилиев бе един от последните пасажери на потъващия кораб.

От книгата на Константинов ние узнаваме и други интересни и необходими неща, например как поетът е бил кръстен Лилиев, как скромността му не му е позволявала да се съгласи да бъде чествуван, тъй като е избягвал всеки шум около себе си. В десетки срещи с хората той е проявявал крайната си деликатност и чувствителност, плахост и все пак решителност в съпротивата срещу користолюбието, търгашеството и злото в живота. Познатите и близките на поета в своите спомени са почти единодушни в характеристиката, която му дават. Те го описват като мълчалив човек, с високо чело и светли сияещи очи, с изострена чувствителност, услужлив до „преумора“. Чистосърдечност и топлота, трудолюбие и ласкавост в обноските са отличителни за житейското му поведение.

В книгата с пълнота изпъкват пред нас проблемите, които са вълнували Лилиев като дългогодишен драматург на Народния театър. Грижите на поета са били съсредоточени главно в установяване и непрекъснато обогатяване на сценичния език. Той е фанатичен привърженик на чистия, художествено съвършен книжовен израз. За нуждите на театъра Лилиев преведе редица съвременни и класически драматични произведения — „Тебеширеният кръг“ от Клабунд, „Непознатият танцувач“ от Тристан Бернар, „Фру Ингер от Естрод“ и „Малкият Еолф“ от Ибсен, „Чудото на свети Антони“ и „Смъртта на Тентаджил“ от Метерлинк и др. Постановката на някои от преведените от поета велики произведения като „Сид“, „Ромео и Жулиета“, „Крал Лир“ имаха изключителен успех. Лилиев три-

десет години от своя живот се грижеше с пословичната си добросъвестност и за репертоара на театъра, за намирането на нови български пиеси. Авторът на разглеждания труд правилно обобщава: повече или по-малко Н. Лилиев има свои заслуги за всички успехи на български писатели в театъра.

В изтъкнатото до тук е най-ценната страна на книгата: документалната, мемоарната, анкетната. Другата си задача — да покаже поета — Г. Константинов е изпълнил по-бедно. Той недостатъчно е систематизирал впечатленията си от характерните и значителни стихотворения на Лилиев, които определят неговото особено място в нашата лирика. Из книгата има разпръснати чертици от характеристиката на тази поезия: нейната скрита социалност, изразена в чувството за дълг към родината и човека, нейното смирение, нейната мечтателност към добро и красота, безплътния и ефирен неин стих, израз на особена привлекателна душевност. Но това не е доведено до единен портрет на поета, а е пръснато из книгата — примесено с биографски материали, анкетни данни, материали от срещи и разпити за поета.

Тази част, посветена на Лилиевата поезия, също е наситена с материали, резултат на издирване. Константинов е намерил непознати хумористични, „българановски“ стихотворения. И в хумора си — „Сонет“ „Студентски спомени“, „Април“— Лилиев показва своята деликатна и тънка природа. И тук светът се разкрива за него чрез светлини и звуци. „Постоянни“ обекти на хумористичните му стихотворения са министрите, царщината „честита“, идейната безпътица на някои „духовни аристократи“. Понякога се надсмива над себе си и своето отшелничество. И навсякъде диша топлата лирична ирония на поета, който не умее да бъде остър и язвителен. Константинов се е спрял последователно на неизвестни за широката читателска публика хумористични стихотворения, които Лилиев изпращал от Париж до сп. „Смях“. Те допълват представата ни за поета, особено онези от тях (напр. „Рондел на един малък цар“), с които Лилиев по свой начин се присъединява към общата антимонархическа насока на тогавашните сатирични издания като „Смях“.

Константинов основателно охарактеризирва Лилиевата поезия като тъжна, понякога безизходна скръбна лирика, лирика на дълбока нравствена чистота, серафичност и лична трагедия. На много места в нея блестят слънчеви пейзажи, звучат бодри химни на пролетта и младостта. Едно силно и свежо, непосредно и конкретно чувство за живота излъчват първите стихотворения на Лилиев. Това чувство в по-късната поезия отстъпва мястото си на потаена скръб и тъга, „неродени копнежи“, бягство от хората и самота. Завъртян веднъж в неразгадаемия водовъртеж на символизма, плахият поет изгуби своя чист и нежен блян. Прежните му мечти се превърнаха в символ на неизживяна младост и неоткрита радост.

Основна отлика на лирическия герой е стремежът към някакъв чист, неземно светъл идеал, скръбта по неговата непостижимост. И още нещо — мисълта за виновност, „гузност“ пред родните братя. Налице бяха всичките необходими предпоставки за това чувство на виновност на героя. Чувствителният поет не изпитваше гордост от самотата, а страдаше от нея и от чуждата, враждебна на мечтите му „пустиня безбрежна“, всред която звучеше неговата нежна и смирена песен. От съзнанието за неизпълнен дълг и увереността, че звездата на живота залязва завинаги за неговите братя, се поражда трагичното чувство на обреченост, което съставлява неговата творческа драма.

Георги Константинов е представил някои неизвестни или по-слабо известни статии и печатни изказвания на Лилиев по въпроси на поезията, а също и за езика на поезията. Той е издирил три печатни ранни рецензии, които характеризират както естетическите разбирания на Лилиев, така и влиянието на кръга, към който принадлежи. Чрез умело подбрани цитати поетът се старае да изтъкне своеобразната прелест на символистичната поезия като поезия на догадките и неясните мотиви. Нейната свенливост „. . . се покрива с много була наистина, но има голяма нежност в тази грижа да се избегнат очите и ръцете на популярността. Да отлетиш. Къде да отлетиш? Яснотата — ето кое създава достойнството на класическите литератури — и ето кое ги прави ясно досадни“ (стр. 245). Тая поезия била достъпна за „избранници“. Затова тя оставяла след себе си великолепни страници, докато „литература, която се харесва изведнъж на всички, е решително без каквато и да било цена. . .“ — изповядва Лилиев. И тези негови относително ранни изказвания опровергават покъсните му протести срещу твърденията, които го нареждат към привържениците, на т. нар. „чиста поезия“. В самите му теоретични бележки за поезията се проследяват вътрешните противоречия на неговата поезия. Най-ценни от изказванията на Лилиев са неговите тънки наблюдения за езика на поезията. Този език трябва да изразява най-точно, най-вярно и най-ясно мисълта и чувството на поета, да разкрива истината за онова, което е прозрял той. За Лилиев възвишеният

морал в поезията включва и задължението да се говори добре. Подчинена на тоя морал поезията става наистина едно съвършенство, едно — да си послужим с езика на романтиците — „тайнство“, при което поетът и народът взаимно се разбират и си сътрудничат. Какво представлява всъщност същинската природа на поезията — дали тя е „средство за познание“ или „младостта на света“? За Лилиев преди да бъде всичко друго „. . . поезията е най-напред песен, очарованието на която се ражда от равновесието на двете необходими качества, без които не можем да си я представим: въображение и чувствителност. . .“ (стр. 255). В статията си за Н. Вапцаров той се възторгва от младия поет, който с новата си чувствителност и ново въображение превърнал дните на своя мъченически живот в песен, постигнал в поетическото си развитие необикновена сила на израза и просветление, което преди него се среща у малцина представители на българската поезия.

Слабост на книгата на Константинов е нейната композиционна нестройност, недостатъчната организация на материала, която прави композицията разлята и претрупана. Авторът не е организирал материала си по-единно, не го е освободил от повторения. Повтарят се например на няколко пъти сведения за това как Г. Бакалов „кръстил“ поета с псевдонима Лилиев. Константинов говори на няколко места в своите бележки за съдържанието на Бакаловото списание „Съвременник“, на два пъти цитира едни и същи пасажи от статията за Вапцаров и стихотворението „Някога“ от Н. Стайков, посветено на Лилиев и публикувано по време на 75-годишнината му.

Своята книга Константинов е онадсловил „Николай Лилиев. Човекът. Поетът“. Той е предпочел да не даде жанрово определение на своя труд, тъй като сам е почувствувал неговата неизясненост. Книгата представлява смесица от литературно-критически очерк, биография и анкета. Оценъчната страна за поезията на Лилиев е най-неразвития дял от книгата.

Като материали за живота и поезията на Лилиев, събирани и изнесени с голяма любов и чувство на преклонение към личността на поета, книгата на Константинов запълня една празнота. Тя се посреща с интерес и допринася да разберем по-добре скритата „вътрешна биография“ на твореца.

Лилия Кирова

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц, тел: 8-42-89
на администрацията: Издателство на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/151 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лева

Поръчка № 184
Тираж 4 600
Формат 71/100/16
Дадена за печат на 29. X. 1963 г.
Печатни коли 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО

СЪДЪРЖАНИЕ

НА VII ГОДИШНИНА НА СПИСАНИЕ „ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ“ — 1963 ГОДИНА

УВОДНИ СТАТИИ

Жизков Тодор — Комунистическата идейност — висш принцип на нашата литература и изкуство, III, 3.

* * * — Нашата работа — на равнището на новите изисквания!, IV, 3.

СТАТИИ

Аврамов Димитър — Произход и същност на теорията „изкуство за изкуството“, VI, 55.

Бояджиева Иванка — Характеристика на героя в някои съвременни пиеси, IV, 82.

Делчев Борис — Един поет се ражда. Лириката на Веселин Ханчев, V, 88.

Димов Георги — Васил Друмев. Литературно-теоретически и критически позиции, II, 25; Септемврийското въстание — преломен момент и за българската литература, IV, 12.

Добрев Чавдар — За някои страни на стила, II,74.

Драганов Недялко — Георги Димитров и някои въпроси на българската литература, IV, 118.

Елевтеров Стефан — Литературна история и съвременност, II, 49.

Зарев Пантелей — Художествен метод и съвременни творчески търсения, II, 3. Алеко Константинов, III, 74; П. К. Яворов, V, III;

Каранфилов Ефрем — За отношението между суетата и храбростта във втория севастополски разказ на Л. Н. Толстой, I, 51; Куприн и Толстой в разказа „Анатема“, VI, 88.

Лилкова Розалия — Бележки за разказа на младите, I, 3.

Марков Георги — Гео Милев през периода „Везни“, V, 60.

Марков Дмитрий Ф. (Москва) — Въпроси на новаторството в съвременната българска поезия, VI, 34.

Николов Минко — Пътят на Брехт към зрелостта, I, 24; Социалност, бит и трагични развръзки у Страшимиров, V, 43.

Нонев Богомил — Наука, поезия, съвременност, III, 59.

Статков Димитър — Художественият превод като самостойна област на литературното творчество, IV, 118.

V Международен славистичен конгрес — София, 1963 г.

Атанасов Петко К. — „Междуславянски литературни взаимоотношения“, II, 123.

Гачев Георги Д. (Москва) — Формиране на литературно-художествения образ и разделянето на литературата на родове и видове в България през 40-те години на 19 в., III, 117.

Георгиев Емил — Приносът на славянските литератури в развитието на световната литература, IV, 47.

Ерихонов Леонид — Жинзифов в руския печат, IV, 71.

Йорданов Христо — Световен форум на учените-слависти, V, 116.

Колевски Васил — Съветската литература в „РЛФ“, I, 107.

Минкова Лиляна — „С какво може да се помогне на българите?“, I, 96.

Смоховска-Петрова Ванда — Мицкевич на българска земя, II, 115.

Цветков Иван — Максим Горки сред свои и чужди, IV, 28.

1100-годишнината на славянската писменост

Динеков Петър — Делото на Кирил и Методий и развитието на старата българска литература, III, 45.

100 години от рождението на Алеко Константинов

Димитрова Елена — Някои сатирични и хумористични похвати във фейлетоните на Алеко Константинов, I, 66.

65 години от рождението на Христо Смирненски

Божков Стойко — Утвърждаващата сила на поетическите образи в лириката на Смирненски, VI. 15.

Дудевски Христо — Христо Смирненски и Пролеткулта, VI, 28.

Матев Павел — Знаменосец на нашата социалистическа литература, VI, 3.

90 години от рождението на Георги Бакалов

Цветков Иван — Георги Бакалов и Максим Горки, VI. 100.

Людмил Стоянов на 75 години

* * * — Едно голямо творческо и гражданско дело, II, 95.

Из литературния живот в чужбина

Александров Драгомир — Книга за Хемингуей от неговия брат, I, 92.

Аргирова Мария — За декадентския и за истинския авангардизъм, II,

104; Тенденции в младата литература на ГДР, IV, 138.
Борев Юрий (Москва) — Критика на екзистенциалистката концепция за личността, V, 127.
Георгиев Никола — „Разностилие“ в една научна конференция за стила, II, 111.
Дончев Николай — Анри Барбюс — писател-хуманист и войник на мира, III, 102; Поетът Джузепе Унгарети, V, 130.
Марковски Бочо — Проблеми на полската литература в светлината на XIII конгрес на Съюза на полските писатели, II, 98.
Мартинес Мануел Диас — Изгледи на съвременната кубинска литература, V, 121.
Ованес Гаро — Творчеството на Уилям Сароян, VI, 112.
Савов Ганчо — Признаци на обновление в днешната югославска литература, III, 105.
Свинтила Владимир — „Автоматът“ — новата книга разкази на Алберто Моравия, VI, 109.
Ц. И. — Дискусия за хуманизма в съвременната литература, I, 85.
* * * — Джон Стайнбек — лауреат на Нобеловата награда за 1962 г., I, 90.

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ. МАТЕРИАЛИ. ДОКУМЕНТИ И СПОМЕНИ

Авджиев Желю — Пътеписите на Антон Страшимиров, IV, 143.
Боров Цветан — Път към непознатото, I, 122.
Бръзицов Христо — Един час при Георги Райчев..., III, 153.
Видев Желязко — Из първите стъпки на социалистическата литература у нас, V, 135.
Въгленов Михаил — Едно стихотворение на П. Р. Славейков в Ботевия вестник „Знаме“, V, 151.
Константинова Елка — Писма на Гео Милев до Николай Лилиев, IV, 152.
Минев Димо — Писма от български писатели, III, 145.
Тодоров Ангел — Спомени за писатели, II, 126.
Цонев Светозар — Поглед в творческата лаборатория на Дебелянов, III, 143.

ПРЕГЛЕД

Георгиев Любен — Атакуване на предразсъдъка, IV, 165.
Димов Георги — Книжовното наследство на Нешо Бончев, I, 141.
Добрев Чавдар — Един портрет на Брехт, VI, 117.
Йорданов Христо — Критикът — творческа съвест, I, 130; „Народнически илюзии и художествена правда“, V, 158.
Кирова Лилия — Принос към историята на българската поезия, II, 152; Труд за Николай Лилиев, VI, 125.
Ковачев Иван — Изкуството и източникът на красотата, V, 166.
Константинова Елка — Несъстоятелен труд за българската комедия, I, 137.
Леков Дочо — Нов труд върху делото на Софроний, III, 162; Книга за родолюбието на двама български възрожденци, V, 163.
Милев Александър — Първият том от История на българската литература, II, 137.
Минкова Лиляна — Нови проучвания за Любен Каравелов, III, 157.
Ничев Боян — Нашата литература в първия том на „Краткая литературная энциклопедия“, II, 149.
Свинтила Владимир — Бележки по един сборник, IV, 160.
Славов Иван — Теоретическо обобщение на марксическото естетическо наследство, IV, 172.
Тодоров Ангел — Книга за нашата литературна дружба, VI, 123.

Отзиви, реплики, коментарии...

Дивизиев Иван — За по-пълна проверка на историческите факти, II, 157.
Дончев Николай — Новежество и тенденциозност, I, 150.
Савов Ганчо — Преводаческо занаятчийство, II, 155.
Цветков Ив., Николов М. — Библиотека „Избрани романи“ пред V-та си годишнина, I, 147.
* * * — Още веднаж за Реферативния бюлетин, II, 158.

Хроника

Годишното отчетно събрание на Института за литература, I, 155.
Книгопис, III, 167.
Обсъждане на Известията на Института за литература, I, 152.
Обсъдени научни трудове в Института за литература, I, 159.
* * * — Задачите на Института за литература при БАН в светлината на речта на др. Тодор Живков, IV, 176.
* * * — Обсъдени научни трудове, II, 159.

SOMMAIRE

65 ans de la nàissance de Christo Smirnenski

Pavel Matev — Le porte-drapeau de notre littérature socialiste 3
Stoïco Bojkov — La force affirmative des images poétiques de Christo Smirnenski 15
Christo Doudevski — Christo Smirnenski et la „Proletculte“ 28

Dmitri F. Markov (Moscou) — De l'esprit novateur de la poésie bulgare contemporaine 34
Dimitar Avramov — Les origines et l'essence de la théorie de „l'art pour l art“ 55
Efrem Karanfilov — Kouprine et Tolstoï dans le récit „Anathème“ 88

90 ans de la nàissance de Ghéorgi Bakalov

Ivan Tzvetkov — Ghéorghi Bakalov et Maxime Gorki 100

A travers la vie littéraire à l'étranger

Vladimir Svintila — „L'Automate“ — le nouveau recueil de récits d'Alberto Moravia 109
Garo Ovanes — L'oeuvre de William Saroyan 112

Revue

Tchavdar Dobrev — Un portrait de Bertolt Brecht 117
Anghel Todorov — Un livre de notre amitié littéraire 123
Lilia Kirova — Un ouvrage sur Nicolaï Liliev 125
* * * — Sommaire de la VII-e année de la Revue *la pensee litteraire* — 1963 129