ЛИТЕРАТУРНА

ГОДИНА ДЕВЕТА

3

МИСЪЛ • 1965

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1965

ГОДИНА ДЕВЕТА

ПРОВЕРКА 2009 - 2010

СЪДЪРЖАНИЕ

Здравко Петров — Никола Фурнаджиев 3
Атанас Лозовски — Атанас Далчев 36
Никола Георгиев — Завършеност и незавършеност на художественото литературно произведение 51
Милена Цанева — Поемите на Иван Вазов 73

Симпозиум за 60-годишнината на М. Шолохов в Лайпциг

Иван Цветков — Шолохов и ние

Българската литература в чужбина

Дана Хронкова (Прага) — Българската литература в Чехия през последните двадесет години (1944—64) 100

НАУЧНИ СЪОБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТИ

Георги Константинов — Младият Лилиев в светлината на нови документи 118
Михаил Неделчев — Неизвестно писмо на д-р К. Кръстев до Фердинанд 132

ПРЕГЛЕД

* * * — С висока принципност и пределна яснота 138
Михаил Василев — Подготвено настъпление 142
Лилия Кирова — Монографичен труд за Алеко Константинов 145
Драган Ничев — С поглед към съвременността 149
Илия Конев — Още веднъж за българо-сръбските литературни взаимоотношения през XIX век 151

3

СОДЕРЖАНИЕ

Здравко Петров — Никола Фурнаджиев 3
Атанас Лозовски — Атанас Далчев 36
Никола Георгиев — Законченность и незаконченность художественного литературного произведения 51
Милена Цанева — Поэмы Ивана Вазова 73

Симпозиум о 60-летии М. Шолохова в Лейпциге

Иван Цветков — Шолохов и мы 100

Болгарская литература за рубежом

Дана Хронкова (Прага) — Болгарская литература в Чехии за последные двадцать лет (1944—64) 105

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ И ДОКУМЕНТЫ

Георги Константинов — Молодой Лилиев в свете новых документов 118
Михаил Неделчев — Неизвестное письмо д-ра К. Крыстева к Фердинанду 132

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

* * * — С высокой принципиальностью и предельной яснотой 142
Михаил Василев — Подготовленное наступление 145
Лилия Кирова — Монографическое исследование об Алеко Константинове
Драган Ничев — С лицом к современности 149
Илия Конев — Еще раз о болгаро-сербских литературных взаимосвязях XIX-ого века 151

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

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

Здравко Петров

Едва ли има български поет с по-изразителна външност от тая на Фурнаджиев. В нея е заключена голяма експресивна сила. Неговото лице прилича на някакво негърско божество, първично, грубо, непохватно издялано. В него има нещо много предкултурно, езическо, много от еманацията на чистата „природа“. Поет силен, земен, витален, той веднага те покорява със своята поетическа сила. Цялата му поезия е изпълнена със земни аромати. Особено ранната му лирика е изпълнена с едно могъщо ликуване. Явно пред нас е поет с огромна енергия и с големи жизнени запаси. Ако той би бил художник, той непременно би бил от школата на Йорданс, ако беше прозаик, непременно щеше да моделира образи подобно на Рабле, ако е поет, той не може да не бъде Фурнаджиев. Не знаем как другояче можеше да се излее тая груба сила на природата, ако не в такива силно драматични, могъщи, импулсивни стихове. Той ни прилича на поетически дух, който прекъснато призовава земните сили на живота. Не е ли някакво своеобразно продължение на земята, на пръстта, на камъните, на корените на дърветата в литература. Няма в него черти, които да говорят за чисто проявление на „духовното“. И все пак той не е враг на въздуха и простора, на бляна и мечтата. Но духовните процеси при него протичат през неговата динамично-импулсивна натура.

Авторът на „Конници“ и „Сватба“ е немислим извън своята земна гравитация. Силата му на поет идва от това, че той е свързал поетическата си съдба с трагическата съдба на нашия народ, с нашия възход и проклятие, с нашия национален подем и поражение. Той кръвно участвува в светлите и кървави празници на нашия народ, поетът е органична част на всички важни „сатурналии“ на нашата национална история в последно време. Когато му е тежко на народа, той не може да не надава неистови викове, а когато е весел, той също е неудържимо весел. Като поет Фурнаджиев е немислим извън нашия национален радиус, той е чужд на всякакво космополитическо превръщение. Такъв поет като него не може да израсте на чужда почва, неговият поетичен талант не може да бъде опрашен с чужда култура.

В тая връзка искам да спомена едно мое лично впечатление. Никога няма да забравя едно посещение при Ана Ахматова ведно с големия български поет. Разбира се, присъствуващите бяха израснали с пиетет към творчеството на Ахматова. Всички знаехме очарователната интимност на нейната женска лирика, крехкостта на нейните емоции, но сега се срещнахме с живата поетеса. И при тоя си вид, и на тая си възраст тя ни се видя по своему величествена и недостъпна. Във властните интонации на гласа ѝ почувствувахме

неабдикиралата кралица на руската поезия. В тоя момент погледът ми улови нещо не само от авторката на „Четки“ и „Anno Domini“, но и от автора на „Пролетен вятър“ и „Дъга“. В миг Фурнаджиев ми се разкри от една характерна страна. При съприкосновението с чужд литературен свят, неуловимо бързо се затваря в себе си, обгражда се с валовете на собствената си поетическа самобитност. Той остава безучастен към блестящите, но чужди на духа му литературни традиции. Като творец на толкова самобитни стихове в нашата поезия, той е чужд на външни литературни влияния, на всяко артистично въздействие извън неговата душевност и национална самобитност. В момента усетих, че двама големи творци се „разминаха“ безвъзвратно във времето и пространството. . . Два свята в поезията се разминаха, единият идва от сенчестите алеи на Царско село, там, където са бродили барон Делвиг и Пушкин, а другият извира от нашите тесни котловини и жестоки нрави, от тъжните напеви на народните ни песни, от невеселата ни национална съдба.

Българската поезия има големи и малки празници, Фурнаджиев е един от големите ѝ празници. Професор Боян Пенев обичаше да кори българската литература за някои неща. Особено беше високомерен и строг към „трезвата“ българска душа, оттам правеше извода, че нашият реализъм е „външен“. Той създаде една умозрителна схема за нашия национален характер, плод на превзети естетически гледища. Не ми е известно Боян Пенев да се е изказал писмено или устно за поезията на Никола Фурнаджиев, макар че е негов съвременник и това далеч не е негов критически плюс. Появата на Фурнаджиевата поезия в нашата литература, с нейния конски тропот, могъщи импулси, гротескно безумие е живо опровержение на теорията за „трезвата“ българска природа. Направо тия динамични стихове говорят за нещо средиземноморско, южно, бясовско, нетрезво. В неговата поезия има визионерство, както имаше и в знаменитата поема на Гео Милев. Визионерството не е характерна черта на българската лирика, българският реалистичен поглед за живота изключва мистичните видения и романтичните бълнувания. И въпреки това, когато кръв опръска българската земя, нейните поети не могат да бъдат спокойни, особено когато братска кръв се пролее. Те изпадат в поетическо неспокойство, излизат извън границите на плоското рационалистично виждане на нещата. Гео Милев и Фурнаджиев след страшните дни и нощи на септември 1923 г. станаха по необходимост визионери.

С появата на Фурнаджиев в нашата поезия нахлува някаква нова поетическа образност, въздухът се изпълва с някаква полупияна реч, долавят се звуците на дива поетическа инструментировка. Почти всички съвременници на неговата поезия единодушно твърдят, че тя им е направила много силно впечатление. И това не идва само по линия на художественото отреагирване на едно такова велико народно движение, каквото е Септемврийското въстание от 1923 г. Тук има нещо друго, шеметът идва от едно своеобразно дарование, което не се появява на всяко десетилетие на нашата литература. Всичко в тая поезия е необичайно дръзко, неочаквано, ново като мотиви, интонации, багри, импулси.

Някога Юго беше наречен във френската критика „пиян варварин, минал през Византия“. Ако искаме да си послужим с тоя образ, можем да кажем — и Фурнаджиев носи нещо варварско, по всичко личи, че не е минал през схоластичните тънкости на културата. Той не е поет на ума, на изострените като ками съждения, на философските рефлекси. Въпреки всичко той си остава поет на страстите, на емоционалната възбуда, на кон-

дензирания поетически опит. В неговите поетически страсти има нещо прекалено южно, напомнящо отчасти Яворова, който имаше нещо от фаталната завършеност на страстите на маврите. Безсъмнено като емоционална тоналност, като напрежение творецът на „Пролетен вятър“ трябва да бъде отнесен към по-южен меридиан в литературата. Цял живот Фурнаджиев е бил доброволен пленник на своята поетическа „монада“. Край него минаха толкова литературни увлечения, с които са пъстри 20-те и 30-те години, но той следва неумолимо бавния, тежък ход на собственото си развитие.

*

Никола Фурнаджиев е крупна поетическа индивидуалност в нашата поезия. Тоя поет я характеризира за няколко десетилетия. Обикновено ние казваме: поети на 20-те, 30-те или 60-те години. Но авторът на „Пролетен вятър“ не се намира само в един отрязък от време, той не е зазидан в даден литературен период, както обичат да се изразяват литературоведите. Неговата поетическа сянка се разпростира върху няколко литературни десетилетия. В тоя смисъл той участвува едновременно и ползотворно и в 20-те и 30-те и 60-те години на нашата поезия.

Разбира се, някъде принадлежи изцяло, по младост, кипеж и вдъхновение, както например в неповторимите 20-те години. Но твърде характерно е, че там, където отсъствува, пак се чувствува неговото присъствие. И това не е някакъв литературен парадокс. Чисто и просто мълчанието на големия поет се забелязва. То е по-красноречиво от плебейското усърдие на някои поетизиращи автори, които на всяка цена желаят тяхното име да не слиза от колоните на вестниците и списанията. В мълчанието на големия поет има нещо аристрократично, то задържа в себе си „набиране на сили“, говори за творчески паузи.

Авторът на „Пролетен вятър“ през 30-те години сравнително малко писа, макар че ни остави характерни стихове и това не беше продиктувано толкова от вътрешно изчерпване, а се дължеше на обстоятелството, че в края на 20-те години той всичко каза, което можеше да важи за 30-те години. В стиховете си в „Дъга“ той откри редица духовни симптоми от развитието на част от българската интелигенция, живееща под оловния похлупак на фашизма.

През 50-те години Фурнаджиев сякаш се загуби, неговият глас изчезна сред тоя хор на все повече обезличаващи се поети. Неговите стихове бяха примесени с казионни шумове, конвенционални емоции, които така засенчваха лицето на неговата поезия, че понякога съвсем законно можеше да запиташ: Това ли беше авторът на „Сватба“ и „Конници“, някога същият ли поет превиваше дърветата до земята? Но в нашата страна станаха такива важни политически събития през 1956 г., дойде нашият Априлски пленум, който даде нови подтици за духовно творчество. Той освежи специално и нашата поезия, той подтикна поетите да се върнат към себе си, да възстановят изгубилия си глас, да разкрепостят своя поетически дух. И ние виждаме как за едно десетилетие бяха върнати талантите не само на такива поети като Александър Геров, Валери Петров, Иван Пейчев на нашата литература, но и на някои поети от по-старата поетическа генерация като Н. Фурнаджиев, Багряна и Христо Радевски. В тяхното творчество се забелязват радостни признаци към връщане на най-хубавото в тяхната поезия. Стиховете на Багряна се изпълниха с нов лиризъм, безконфликтната поезия на „Велики дни“ се замени със силни, драматични стихове при

Фурнаджиев; Христо Радевски по поетически рисунък, по лиризъм, по простота се връща към най-хубавото на „Въздух не достигаше“. Тоя, който мислехме, че е отровен завинаги от мрачния промисъл на сатирата, вижда ме да се явява като лирик, да търси непосредственост.

Но при Фурнаджиев процесите са най-характерни, даже контрастни. Култовските години бяха натрупали върху тоя литературен вулкан много словесна пепел и лава. Но той избухна, защото той винаги е бил обхванат от един вътрешен огън, за да се яви пред нас пречистен и нов. Тая му еволюция на поет винаги ще го прави интересен и привлекателен за подрастващите литературни поколения. Не знам защо, но в нашето съзнание се е наслоило убеждението, че Фурнаджиев никога не може да умре като поет, може да остарее като похват, но не като драматичен поетичен талант. И всичко това прераства в някакъв мит, който може би се корени в това, че ние дълго време сме нямали в нашата поезия такъв силно изявен виталистичен талант, такова некнижно дарование, такъв могъщ изблик на най-самобитните традиции в нашата поезия, които идват от Ботев и Яворов. А освен това самата поетика на ранния Фурнаджиев ни дава такава вяра. Поет, който може така да раздухва поетическите стихии на природата, никога не може да умре. Защото самият той е къс от природата, духовно продължение на нейния материализиран живот.

*

Всеки талант се измъчва от констатацията: „Всичко е казано. Късно сме родени. . .“ Особено това важи за поезията, която има хилядолетно съществуване. Най-оригиналните от тях се заемат да създадат своя изобразителна система.

Но трудно се извоюва в изкуството тая цена да бъдеш „друг“. Силата на един поетически дух проличава в това, как се учи и как преодолява предшествуващия художествен опит.

Ако се взрете внимателно в творчеството на един от нашите най-самобитни и могъщи поети от поколението на 20-те години, ще видите, че в него има нещо много „наежено“ и не само в политическия смисъл на думата, а най-вече в естетическия. Това е един поет, който трудно приема чуждото, не поема лесно предъвкана поетическа храна, чужд е на естетически внушения. А пред него стои един блестящ поетически опит, даже една виртуозна техника и той остава настрани от всичко това. Разбира се, той е облагодетелствуван от историческия момент, от кипежа на следвоенна Европа, от олевяването на масите, от възхода на демокрациите, от гръма на революциите. Но само с благоприятни исторически и обществени фактори не може да се обясни баграта на неговата самобитност. Фурнаджиев много добре чувствува, че колкото да се опива от мелодичността на старата поезия, то това е поезия на едно друго време, на друга артистична чувствителност. Всичко това са „красиви думи върху последните страници на една изписана книга“, както беше казал някой някога. Ако той повтори техните мелодии в поезията, ще си остане чисто и просто епигон. Творческа натура подобна на Фурнаджиевата не може да се примири с такова положение. Но интересното е това, че и Смирненски не го задоволява, напълно естествено е тоя „господар на минутата“ на пролетарската поезия, да окаже по-голямо влияние върху него, като се има предвид социалната всеобхватност на поезията на Смирненски. И все пак, ако говорим за най-слабо влияние на

Смирненски върху поезията на неговите съвременници, то можем да твърдим това най-вече за Фурнаджиев.

Всичко това налага да бъдем по-внимателни при разглеждането на творчеството на Фурнаджиев, да се взрем по-дълбоко в естетиката на неговата поезия, да потърсим по-дълбоко източниците на неговото вдъхновение.

Тоя, който трябва да развива по-нататък пролетарската поезия, не можеше да прескочи Смирненски. Христо Смирненски бе велик революционер в нашата поезия, той въведе в нея работническата класа с пълния ѝ блясък на една нова исторически-конструктивна, неизхабена класа. С него дойде цял масив от героични, колективистични преживявания, той предаде хероиката на класовата борба. В неговите стихове оживя улицата, тая разнолика, нестройна улица, която събаря златните тронове и бастилиите, която създаде песните на Беранже и гневните ямбове на Барбие, която пее гърлено „Марсилезата“ и „Ça ira“. Далечен отзвук на тая вечна, неспокойна улица, която така ненавиждат тираните през всички времена, бе и поезията на Христо Смирненски. По незаменимия израз на Георги Бакалов, с появата на Смирненски на улицата на нашата пролетарска поезия настъпи празник. Но след него не е лесно да бъдеш пролетарски поет, защото той взе голям периметър в тая поезия. Почти не остави място за по-плахите, колебливи дарования. Преди него твърде риторично, неопределено, неизразително се възпяваше работническата класа, само Смирненски съумя да ѝ даде право на художествено битие. Смирненски индивидуализира пролетариата, даде му вълшебните названия — Цветарка, Гаврош, Уличната жена, Каменарче, Йохан. Но не е лесно да се преодолее един такъв поетически гигант като Смирненски, макар че той в живота е крехък юноша на 24-годишна възраст. Смирненски е всеобхватен по социална възприемчивост, изпълнен е с топлите гейзери на едно непресекващо социално вдъхновение. Всичко това му дава една необикновена за възрастта му духовна продуктивност, едно разнообразие, едно неизчерпаемо богатство на поетическите краски. Но тоя, който трябваше да развива пролетарската поезия, след като бяха вече изпети „Червените ескадрони“ и „Зимни вечери“, не можеше да остане на нивото на старите изобразителни средства. Защото те бяха красиво ехо на една умираща литературна епоха. Истинският новатор след Смирненски трябваше по-смело да продължи социалния дух на неговата поезия, като отхвърли изобразителните му средства. Развитието на пролетарската поезия след Смирненски неминуемо вървеше към тоя съдбоносен конфликт, от чието правилно разрешение зависеше по-нататъшната ѝ съдба.

Но тоя конфликт не бе от идейно естество, а от артистичен характер, то бе правото на всеки социалистически поет да има свой глас в поезията. А това беше не само субективна естетическа прищевка, а обективна повеля на времето. У нас идваха събития, такива, които изискваха друг ритъм на художествено изображение. И това не беше неблагодарност към неговата велика памет. Смирненски направи неизмеримо много за всички поети, които поемат пътя на революционната поезия. Той ги спаси от положението да „творят направо от хаоса“, той им даде неизмеримите перспективи на една нова социална проблематика. Но той им завеща един словесен имот, един набор от красиви думи, които те, уви, не можеха да употребяват. Те звучаха така красиво и омагьосващо само в устата на тоя 24-годишен туберкулозен юноша. Те бяха изключително привилегия на неговата младост, загатната творческа съдба, обаятелна поетическа фигура.

Представете си за миг Фурнаджиев като младеж, който чете стихове. На къде — и пред него възниква съдбоносният въпрос. Ако искаш да бъдеш

истински творец, а не безволен следовник на една чужда литературна традиция, трябва да подириш свои пътища. Следвоенното време подсказва много неща, но не е достатъчно. Колко мъчно един Ясенов слезе от своя „Рицарски замък“, как аристократично забави своето преустройство и бе поразен на последното, гранитно стъпало на своята миражна естетическа кула. Време е поезията да бъде снета на земята. По всичко личи — Фурнаджиев в тия години е добре запознат с революционната руска и съветска поезия, при него достигат първите яркочервени цветя на Великия октомври. Фурнаджиев в тия години чете стиховете на Блок, Есенин, Казин, Клюев, Маяковски, Кусиков и др. Новата революционна действителност, отчасти запознаването с марксическата мисъл, революционният кръг „Нов път“ правят от Фурнаджиев един зрял поет, макар и на 22 години. Той сам признава, че след влизането му в „Нов път“ настъпва „дълбока промяна“ в идейно-естетическото му развитие, „чувствувах — пише той — че тръгвам наистина по нов път“.

Пред Фурнаджиев възниква проблема да бъде друг. Той не трябва да прилича на Пенчо Славейков, на Яворов, Дебелянов, Лилиев, даже на Смирненски. Но това „друг“ не трябва да бъде извоювано с безплодно словесно експериментаторство, с патологична страст за епатиране на естетическите вкусове, с трикове и поетически чудачества. Разбира се, за внезапното раждане на неговия голям социален талант спомогнаха и настъпващите събития в България, а те бяха големи, кървави, съдбовни за развитието на нацията. Поетите около сп. „Нов път“ имаха това предимство, че бяха свидетели на остри класови стълкновения. От Септемврийското въстание от 1923 г. те почерпиха ритъма на революционната си поезия. Така че творческият „лукс“ на Фурнаджиев да бъде „друг“ в поезията не стана с цената на някакво безплодно експериментаторство, а беше оплодяващо начало.

През 1924 г. Гео Милев написа в сп. „Пламък“ (г. I, кн. 2) следните дръзки редове: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот“. Гео Милев бе почувствувал, че българският стих започва да се изчерпва в ръцете на символистите, че от прекалена виртуозност се похабява, превръща се в лесна плячка на епигоните. Откъснатостта от живота, прекалената изостреност на формата, изтънчеността на рисунъка непременно водят до упадък. Ония художници, които прекалено болезнено се отнасят към проблемите на артистичната форма, често пъти стоят на оная съдбоносна граница, чието преминаване води до упадък. А това води до формализъм, изчерпване, антидемократизъм. Гео Милев беше забелязъл „болестите на стилизма“ в средата на символистите. Време беше поезията да стане по-реална, да възприеме грапавия език на героичното ежедневие, да се вдъхнови от дейността на трудовия човек. Никола Фурнаджиев в една своя статия противопоставя на светоусещането на символистите новото светоусещане на следвоенното поколение. Авторът на „Пролетен вятър“ пише: „Очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипнат, краката ни търсят да стъпят на земята. Пръстта, угарите, камъните, фабриките, рудниците, хората — ето елементите на новата поезия, която чакаме и която ще дойде.“ Повикът на Гео Милев за „оварваряване“ не отекна напразно, той получи своеобразно пролетарско „пречупване“. Но от всички поети на новата генерация, струва ми се, че той отеква най-дълбоко в душата на Никола Фурнаджиев. Той пробужда „варварското“ в сърцето му. Фурнаджиев много добре разбира, че трябва да се различава от лимфатичните дарования на

буржоазния предвоенен и следвоенен декаданс. Така се получава едно „анти-стилистично“ дарование, което няма нищо общо с кристалната поетика на Лилиев, с неоромантичните настроения на Емануил Попдимитров, с лирическото пустозвънство на епигоните.

И действително, фурнаджиевската музика на фразата няма нищо общо с префинения език на лилиевската полувъздушна лирика. Това е една музика, изпълнена с дисхармония, която не може да бъде търпяна от чувствителното ухо. От онова ухо, което години наред се е възпитавало в духа на есенния плач на верленовските цигулки, пеещите камбани на Едгар По и звънките строфи на техните български ученици. Фурнаджиев е създател на друг тип литературна музика, която няма нищо общо със старото благозвучие, с благородните тонове, със светлата хармония на звуците. Неговата революционна лирика е изпълнена с нестройните шумове на революцията, на гибелта.

Действително с появата на Фурнаджиев дойде някакъв „пролетен вятър“ в нашата поезия. В неговата поезия от тоя период има нещо шумящо, освежително, подмладяващо. Той е от тия поети, които грубо подчертават своите предпочитания към пролетта. Той не е от категорията на ония „редки и благородни ценители на увяхването“, които намират красота в златистия упадък на природата, в меланхоличния залез на отмиращото, в унилостта на есенните дни. Той не се срамува от грубия си вкус за живота, от първичните си предпочитания. В тия години Фурнаджиев е лудо влюбен в пролетта (за разлика от сега, когато има предпочитания към есенните унили тонове в поезията), той се опива от нейната жизненост и напираща сила, от нейното опиянение и екстаз:

Моя майко и моя кръщелнице,
полудяла и огнена пролет,
дето весело биеш в кепенците
и лудуваш над влажните клони!

В тия опиняващи години един друг литературен събрат на Фурнаджиев също се опиняваше от пролетта в своята лирическа импресия „Пролет“: „Тя е дошла откъм крайния геран, позлатила е пръстените на желязната верига, навела се над кофата, намокрила ясно чело и силно се люшнала във въздуха.

Почукала с припряни пръсти по вратата на малката воденичка — събудила Миха воденичаря. Станал Михо. Наметнал брашняната абичка, запушил с голямата черногорска лула и тръгнал надоле към буренясалия яз.

Промъкнала се през върбичките и тичешком влязла в село. Преварила. Рано, преди орехчанки да нарамят котли и забързат към голямата чешма. Разнесла е по улиците топъл син лъх. Хлопнала лудо портичката и се втурнала в широкия равен двор на дядо Димо Хайдутина. Черното куче, което лежало под стряхата, скокнало, согонило я, и я сръвало. Тя изпищяла, прескочила харманския плет, минала в градината, навела се и проляла ясни детски сълзи над сините зюмбюли и червените иглики. Сливите осипали русата ѝ коса с упоителен прашец. . .“

Но тук пролетта е видяна по другояче, по-импресивно, с романтични изобразителни средства. Авторът на сборника „Ръж“ е възприел акварелно-импресивно. Съвсем друго отношение към пролетта има един Фурнаджиев. Него го интересува енергията, виталността, която тя носи и освобождава. В тоя смисъл той изпитва езическа радост от пролетта, от нейните кипящи сили, от слънцето, поетът е „огнепоклонник“. Пред неговия екстатичен поглед земята лудо заиграва, тя получава друго битие. Него го приласкава

преди всичко силното, огненото, страстното, драматичното, трагично контрастното не само по линия на неговите психологически и естетически предразположения, но преди всичко го привлича жизнената сила на едно ново обществено движение. Тая „огненосна“ пролет е неговата същност, истинската „кръщелница“ на революционната му лирика. Тя го извежда извън скучните брегове на рационалното, предава му някакво поетическо буйство и пиянство:

Аз съм луд и аз яздя през нивите
и по сивите улици тичам
и разправям на своите биволи,
с колко нежна любов ги обичам

А танцуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята,
ний със всяко дръвче се прегръщаме
и лудуваме с лудия вятър.

Падат, стават и хора, и улици
дървесата и къщите черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния вятър неверен.

Пролетта може да приласкае само силните духом поети, най-вече на есента се обричат меланхоличните лирици, поетите на границата на историческия упадък, когато една епоха си отива, а новата не е дошла. Такъв поет не може да бъде Фурнаджиев, защото той принадлежи на едно витално обществено движение, неговата поезия съвпада с неговата лирическа младост, с младостта на комунизма в България. Поети като Фурнаджиев и Багряна неусетно стават поетични символи на стихиите в природата. Поети като Фурнаджиев и Багряна в следвоенните години повдигат жизнената активност на нашата поезия. Пред тях един Лилиев изглежда прекалено дестилиран, болезнено деликатен, платонично немощен. Стиховете на новите поети — Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев ознаменуват края на една епоха на болезнен индивидуализъм, обществена апатичност, сантиментализъм. Вече в нашата поезия се появяват стихове от рода на „Дъжд“. То може да подразни със своята физиологичност, но то крие голям виталитет. Виталитет, който показва по какъв път ще се движи нашата поезия. Тук виталното чувство е получило най-оголения си вид, даже получава някакви митични размери. В това стихотворение се крие някаква дълбока символика. Тук се извършва някаква мистерия на живота. Това стихотворение е белег за едно ново поетично светоусещане. Тук няма никакви загадки, полутонове, нюанси, деликатни намеци, всичко е изпълнено с невъздържаната сила на един брутален реализъм:

Моя едра жена, моя топла и родна земя,
прелъстен от звъна на пръстта, от вика на пустините влюбени,
тича тъмен дъжда и разголил космата снага
ще преспи тази нощ, ще лежи в твойте пламнали угари.
— — — —
Моя едра жена, моя родна и черна земя,
приеми го сега ти в прегръдките яки и пламенни —
като тъмен жребец, като мъж иде тука дъжда
и ликува пръстта, и танцуват дървета и камъни.

Тук има нещо много езическо, много предвечно, поетичната сетивност на поета се е доближила до някаква народна космогония, до фантастични, но ярки представи за света. Това стихотворение разкрива едно ново литературно кредо, без да има характер на програмно, то е симптом на една нова

сетивност, то е белег за края на една литературна епоха и възтържествуването на нова. То иска да каже: омръзнаха ни тия бледолики принцеси, тия черни лебеди в мъртви езера, тия тайнствени басеини и сънни градини. Такива стихове правят вече немислими изповеди от рода на „и в мойта повест се повтори на някой Люне повестта“ или „Ужасът да бъдеш девствен“.

*

Никола Фурнаджиев е съвременник на едно от най-кървавите събития в арената на нашата национална история — Септемврийското въстание. По всичко личи то му е направило неотразимо впечатление. Въпреки че в тия години той не е бил организиран комунист, то е предизвикало в него антифашистка страст. Пред него са се очертали покъртителни картини. Тия картини като някакви видения непрекъснато измъчват неговото съзнание, не му дават покой. Разказите за убитите антифашисти, за гибелта на достойни комунисти са му направили неотразимо впечатление. Младото, още ненабраздено от историческо мислене съзнание на поета, се изпълва с жестоки видения.Те започват да преследват, да измъчват неговото съзнание. Така се ражда един реализъм на халюцинациите и кошмарите. В стиховете от „Пролетен вятър“ отсъствува логическа постройка, идеен център. Разбира се, един напречен, социологичен разрез на тая поезия би разкрил нейния антифашистки характер, но експресивните средства донякъде забулват реалния смисъл на събитията, освобождават ги от антипоетическа достоверност, от баналността на локалното. Някои неща не са казани направо, облечени са в символи, в един смътен реализъм, изпълнен, от една страна, с пределна визуалност, а от друга, с реално-нереални видения.

Поезията на Никола Фурнаджиев като всяка голяма и тъмна поезия се нуждае от разшифроване, от намиране ключа за тия разкъсани, пияни асоциации, стилистични безумия, за тия могъщи, самотни образи, които идват „като крави в нощта, като крави от кърви окъпани“. Тези образи са родени от едно стъписано, смутено, емоционално потиснато съзнание. Те са родени под натиск, под тежестта на някаква зловеща преса. Тя в миг се е надигнала и те са се освободили от бремето на непосилен физически и психологически натиск. Затова те са излезли така деформирани, причудливи, странни. Поетът дълбоко е покъртен от това, което е преживял, чул, видял, нищо не може да заличи в съзнанието му изпитания ужас. Съзнанието му е потиснато, човешкото в него е смазано. Поетът е изгубил за винаги чувството за хармония. Някаква адска дисхармония завладява юношеската му душа, въображението му ражда мъчителни образи, сцени, наситени с тягостен психологически реализъм. Някои навяни картини приличат на картини от Средновековието, рисуващи преживяния ужас, разгрома на жакерия, отсъствуват само набучени на върлина глави върху крепостните стени. Нещо нечувано като историческо „кръвопролитие“ се е случило, нещо „средновековно“ се е повторило през първата четвърт на XX век. Поетът не може да освободи лесно своето съзнание от спонтанните образи на навяния ужас, страхът при него прераства в символ:

Нивга никога няма да бъде
да ми дойде пак някой на гости.
Черна кръв пълни всички съсъди,
пред иконата — кървави кости.

Боже господи, страшно и глухо
стене вън побеснелия вятър.
С нокти къртя зеления мухъл,
облепил като ужас стената.

Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена брадва
нощем някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Той ме гледа с очи зачервени
и със брадвата огнена маха,
сякаш иска да мине през мене,
както нявга те тука умряха.

Боже господи, в мойто кандило
свети кръв вместо божие масло
и голямата страшна кобила
и човека със брадвата раснат.

Тук реализмът става условен, символичен, тук направо нещо вее от ужаса на Гойевите офорти. Забележете как само отривисто започва стихотворението: „Нивга никога няма да бъде“. . . В това има някакво заклинание, някакво зловещо „пророчество“. И действително поетът има право. „Две Българии“ са се смразили кръвно, няма вече за тях братско примирение, дели ги пролятата кръв и септемврийските ями.

Фурнаджиев видя дълбоката класова дисхармония, която настъпва в младото българско общество. България вече излиза от своя идилически стадий. Тя попада във водовъртежа на остри класови битки. Българската буржоазия след войните беше застрашена от възходящите леви движения, тя все повече губеше обществените си позиции, едрият капитал се намираше под ударите на реформите на Александър Стамболийски. Тя тайно започна да се готви за своя „класов реванш“. Той бе осъществен с нощния заговор на 9 юни 1923 г. На политическата сцена на българския живот изплуваха вулгарни убийци, превратаджии, политически авантюристи, които се готвят да удавят в кръв народа. И това не закъсня да се случи след неуспешното въстание от септември 1923 г. Тогава нещо безвъзвратно се случва в младото българско общество. Нещата в България се разбъркват вече, „две нации живеят в една нация“. Най-страшното вече е станало, съкрушена е вярата в доброто, думи като „човещина“, „хуманизъм“ започват да звучат старозаветно. Народът е получил своя кървав урок от фашизма. Класовата ненавист на буржоазията е стигнала своята връхна точка, през тия кървави събития тя отне главите на 30,000 български работници и селяни. Така постепенно се освобождават разрушителните инстинкти на нацията. Девети юни е историческото грехопадение на буржоазията, последвалите убийства създадоха една верига от политически насилия, която следва своя ход с желязна детерминираност. Също като древногръцките трагедии едното убийство е свързано с другото, пролятата кръв не се забравя, жената на Агамемнон става убийца на собствения си мъж, Орест ѝ отмъщава, след това го преследват евменидите. . . Според великолепния израз на Георги Димитров, фашизмът прокарва дълбока бразда между себе си и народа. Започва едно кърваво пиршество на историческите сили на нацията. Отсега нататък не може да има примирие между фашизма и демокрацията, между народа и управляващата монархофашистка клика. Всичко, което е набрано в нашата история като комплекс на жестокост, малодушие, подлост, позорен страх избухва с нечувана сила. Тия черти се проявяват най-

вече след разгрома на Септемврийското въстание. Буржоазната класа напълно проявява своя класов садизъм. Силата на Фурнаджиев като поет е, че той направи не толкова класов, а национален анализ на настъпилите кървави събития в България. Той видя нещата в национален мащаб, той далеч нямаше класовата чистота на погледа на един Смирненски, той е даже идейно по-неясен в сравнение с един Разцветников. Но неповторимо фурнаджиевското като поетическо виждане, като тоналност, като краски и музика се криеше в нещо съвсем друго. Той улови с всичките си сетива и импулси мътната сила на революционната стихия, той улови ритъма на събитията. И въпреки донякъде поетическата неяснота, много ясно се вижда на чия страна стои младият поет. За никого не е тайна, че той стои на страната на въстаналия народ, той съчувствува на неговите жертви. Поетът открито взема страната на народа. И действително, въпреки строго определената национална рамка на тая поезия, някаква далечна асоциативност ни отвежда към всички „селски войни“ в историята. Някои черти на „Сватба“ ни напомнят на опиняващото начало на всяко плебейско движение. Фурнаджиев е особен, тих художник, неговата поетическа импулсивност хармонира с революциите, метежите, бунтовете. По произход, по идеология, по идейно светоусещане такъв поет винаги ще бъде на страната на томасмюнцеровци, а не лютеровци, никога няма да бъде на страната на „революционните контрареволюционери“ в историята, на страната на спокойствието и ретроградния дух. Това е така, защото поетът носи в себе си нещо от селска България (макар че той никога не е бил селски поет по акценти и виждане), частица от вечната, плебейска, революционна, бунтарска България. Защото в кръвта му на интелигент тече нещо от кръвта на Ивайло Бърдоквата. Винаги такъв поет с подобно устройство ще съчувствува на размирните страници на историята. И в това няма нищо чудно. Не може да има български поет, който да се опива от мрачното тържество на реакцията, който да приветствува окървавените мечове на победоносното рицарство, който да бъде паладин на стария порядък. Българският интелигент и поет винаги, при всякакви обстоятелства е бил свързан с народа, съчувствува на неговите страдания и копнежи. Нашата литература не познава аристократична дистанция между интелигенция и народ. Интелигенцията ни не е закърмена с антиплебейска закваска, с антидемократично чувство към народните маси, с рафинирана злоба срещу обществените движения.

Фурнаджиев като частица от тоя народ, който е дал Ботев и Левски, живее и страда с народа. Какво е „Сватба“? Само един поет, който е свързан на живот и на смърт с нашия народ, може да напише такава силно подчертана национална поема. В тия бунтовни строфи плюща нещо от вечната, демократична, плебейска България, която не можаха да укротят нито майор пауниновци, нито капитан харлаковци през 1923 година.

Фурнаджиев, понеже е поет на „дуендето“, на чистите форми на вдъхновението трудно ще достигне някои от най-високите проявления на поетическия си дух, от периода на „Пролетен вятър“. Не защото тук е най-ярък, най-„фрапантен“, не защото най-много тук се бият тъпани и се чувствуват „дионисиевски дитирамби“. Но тук най-много забравяме, че той е поет, че е някакъв литератор, че реди стих след стих. Тук той се превръща в някакъв певец, в някакъв тъмен инструмент на националната традиция, който не знае какво точно реди. Тук има някаква българска „билина“, някакъв епичен колорит, който в миг ни сродява с всичко неспокойно и кърваво, с всичко демократично и бунтарско в нашата история. Когато поетът казва:

дълбоко, дълбоко бий тъмната радост в земята запалена
бий в старите кости на моите буйни деди.

Ние си представяме как всички окървавени сенки на борци и мъченици, на прости овчари и свещеници, на поети и хайдути надигат костите си да дойдат на това тъмно пиршество, което ги зове. Поетът има силата да събуди и мъртвите от гроба, да ги призове на кървавото пиршество на живите:

Аз тръгнах по пътя да ходя, да каня на сватбата
и вас, мои родни, умрели, далечни бащи!

Всичко е казано в духа на традициите на нашата народна епика, тайнствено зашумява нашата народна баладистика. Тая „Сватба“, за която говори поетът, не е обикновена сватба, тя е някакво кърваво предзнаменование. В нея е изобразено народното въстание в един мистифициран поетически вид. Нищо не е казано направо, плоско, реално. Тук е избран магическият език на народните символи. Само който знае народната душа, ще може да разбере какво иска да ни внуши поетът. Тук има бесен порив за живот, но и непреодолим тласък към смъртта, небитието, мистично свързване със земята. Тук има великолепна, пълна демонстрация на народна мистика. Това „народно суеверие“ даде песни като „Лазар и Петкана“, „Гробът на Бона“, „Даваш ли, даваш, балканджи Йово. . .“ Без тая народна мистика е немислимо нашето национално съществувание, нашият принос в народното творчество. Малката поемка „Сватба“ за лишен път потвърждава, че не може да има поет, който да се намира извън националната гравитация. Тук най-много личат народните акценти на неговата поезия, тук най-много той се е деиндивидуализирал като поет, тук той се е слял с нещо епично, ирационално. Поетът е обзет от някакво бясовство, от пристъпи на луда вакханалия, които предвещават веселие и кръв, сватба и смърт, подем и поражение:

Ще свирнат кавали, ще гръмнат широките тъпани,
дълбоко ще стене земята във страшния ден
и рано в полята ще съмне, и рано упътени
ще дойдат сватбари — акрани и старци при мен.

Ще шибне червеното слънце земята запалена,
ще хукнат дървета, ще екне широкият път:
на сватба, на сватба! — а страшни и мътни, и алени
във черни корита реките край нас ще текат.

Всичко подсказва, че скоро реките ще се обагрят, както в приказките ще дойде червената река, ще се открие една бездна на народно страдание и мъка, ще се открие място за една елегия на опустошението и на гибелта. Но това не е още причина черните, обречени сватбари с цялата си душа да участвуват в тоя кървав пир, в това пиянско веселие, в тая зловеща, мрачна веселба.

Не чувствувате ли, че ще бъде обидно да употребим тук думата „реализъм“ в нейния плосък смисъл? Не е ли крайно време тая велика дума да я освободим от нейната плоска и унизителна зависимост от действителността и да ѝ придадем истинското значение? Защото реализмът предполага и вярно отражение и преповтаряне, и магическо опиянение от действителността. Крайно време е тая дума да бъде отнета от ръцете на опростителите и даскалите по литература, които така я пречистиха и дестилираха, такъв благоприличен и благонравен вид ѝ дадоха, че ти идва да се хванеш за главата. И да се провикнеш: как може така да се злоупотребява с думите, да им се

придава такъв тесен смисъл и значение, така опростено и убого да се поднасят на поколенията.

Фурнаджиевският реализъм в тая поема е от особен род, той няма нищо общо с тоя плосък реализъм, който сме свикнали да слушаме и който ни е омръзнал от лоша употреба. В тая буйна невъздържана поезия на ранния Фурнаджиев можеш да прочетеш и цялата наша история, и нашия бит, и нашата психика. Когато четеш на места тия тържествено плавни строфи, тоя народен „хекзаметър“ си представяш много неща, виждаш кървавите дни на нашето национално опиянение в отговорни моменти на нашата история. Явно е, че тоя целия празник е някакъв сюблимен миг, някакво революционно избухване, което ще се плаща дълго, с години, а може с векове. И въпреки че това избухване става, то ти спомня бурната радост на въстаналото Панагюрище през 1876 г., последната братска прегръдка на българска земя на неспокойните обитатели на австрийския кораб „Радецки“. И някак нещо те сродява с „черните сватбари“ на април 1876 г. Пред твоя поглед великият април и великият септември се разместват, влизат в някаква обща национална черта, в някакъв общ поток, в някакво неумиращо „плебейско начало“ на историята. Бързо намиращ сродството между някогашните „луди глави“ и сегашните „черни сватбари“ на 1923 г. И за лишен път разбираш бездънната мъдрост на великата Ботева мисъл: „Че няма власт над тая глава, която е решила да се отдели от плещите си в името на свободата.“ В тая малка поема е казано извънредно много, безмерно просторно, за едната част на България, която даде велики революционери и патриоти. Но тук няма нищо от другата България, от която ние съвсем справедливо се срамуваме и нямаме смелостта да изнесем пред погледа на чужденци. И тук няма да споменем нищо за нея, защото всичко би прозвучало кощунствено по отношение на революционната чистота на „Сватба“.

Когато четеш Фурнаджиевата „Сватба“, първо усещаш ритъма, шумовете, нестройната музика, „дионисиевските тържества“ на националния дух, а след това разбираш смисъла. Зад външните битови краски постепенно ти се очертава една историческа глъбина, виждаш измеренията на националната психика не в момент на застой и ретроградство, малодушие и подлост, а в най-върховните моменти на революционна самозабрава, когато на въстаниците, изгарящи в белите нощи на септември 1923 г. им е все едно какво ще стане с тях. Но величавото е това в поемата, че те предусещат разгрома, някои истини те са почерпали по ирационален път:

Ах, гърмете земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт.

Народа с неговия вековен усет не можеш да го излъжеш, в такива моменти той става свръхчувствителен, даже суеверно подозрителен, въпреки опиянението от въстанието, той става безкрайно подозрителен, обръща внимание на най-малките неща, особено в някои неща търси кобен знак, зловещия пръст на съдбата. Пъстротата от неговата революционна „фиеста“ не му пречи да види някои поличби, които говорят за съпротива на ретроградния дух. Но всичко това пречупено през неговото митично въображение. И тук Фурнаджиев направо се е слял с народа, с неговите похвати на мислене, с вековния му опит и привички на мислене:

Пеят червени и бесни петли,
тъмните улици тътнат.
Гледаме — тегнат огромни мъгли,
биволи легнали в пътя.

Тук привидно царува някакъв безобиден битов реализъм, някакви невинни фрески от народния живот, а в действителност зад всичко това бушуват предстоящи стихии, чувствува се, че скоро ще се отприщи някакъв бездънен яз на класово отмъщение. Не случайно така са полудели тия „червени и бесни петли". Те не вещаят нищо добро. Също така огромният силует на тоя бивол идва много да ти подскаже. Той говори за упорство, съпротива, реакционно дебелоглавие. Не случайно на пътя на революционерите се е изправил тоя подозрителен бивол. И Маяковски сравняваше реакцията като бивол, изправил се на пътя на историята. Фурнаджиев никак не държи на плоските рационалистични сравнения. Той търси убедителния език на народните символи, които повече ни внушават от всичко друго. Като поет той нехае, че някой не може да го разбере. Той преди всичко иска да внуши, емоционално да завладее нашата душа, която просто е „шокирана" от тия невероятни образи. Поетът много не държи за плоската логика в поезията:

Страшна смърт ли беше то за всички ни?
Кой в мъглите меча им пречупи?

Някой педант, нищо неразбиращ от поезия, може да си зададе безсмисления и излишен въпрос: как в мъглите може да се пречупи мечът. Всичко това не е много точно претеглено и физически достоверно. Реализмът на Фурнаджиев не е един придирчив, дребен, школски, педантичен реализъм на подробностите. Неговите детайли повече внушават: „Ракията е бяла като гибел"; „издигна се огромен месец снощи, като свиня нощта се черна тръшна". Сравненията са изключително силни, макар и не толкова рационални. Понякога иди разбери какво иска да ти каже поетът и все пак повече го разбираш от тия, които искат да бъдат преднамерено понятни и народностно ясни. А в действителност тяхната опошлена яснота и простота стои на светлинни години далеч от истинския национален дух.

Поет като Фурнаджиев се е просмукал от народното мислене, из основи е усвоил народната космогония на мисленето. В неговия метафоричен и образен език трепти народната душа. Той не гони плоска достоверност, антитемпераментно копие на действителността. Проследете как богато и разнообразно той изобразява луната. Тя в неговата поезия претърпява редица превъплъщения, в зависимост от настроенията му, експресивната сила на стиха му. Той никога не я вижда неизменно, статично и неодухотворена извън енергията на събитието. В тоя смисъл в сравненията му за луната е заключена енергията на поетическото събитие. Но и в експресивното изображение на луната личи националният почерк на поета:

О, каква беда бе то за всички ни!
Майко скъпа, няма да се върнат.
Над селата, с черен креп окичени,
грей луната като бяло зърно.

По това как се представя „ландшафта" в поезията, можеш да разбереш дадения художник към каква школа, направление принадлежи. Когато Уайлд говори: „луната прилича на жена, излязла от гроба", чувствувате, че авторът има склонност към декадентско-импресионистично рисуване на нещата. Имажинистите сравняваха луната с кучешка глава и в това има нещо алогично, причудливо, примитивистично, тъй свойствено за естетическия кодекс на литературната им школа. Един Лорка говори за медните гърди на луната — самото сравнение ни подсказва за пейзажа на Испания. Нашият Лилиев, когато говори, че луната прилича на плод, забравен в есенни градини, чувствуваме артистичната умора и стилистична изтънченост на поета.

Когато Фурнаджиев беше млад, изпълнен с идеали и копнежи, рисуваше луната по-експресивно. След това дойде идейната умора и сравненията му станаха по други, огнено-червените, черните отблясъци се замениха с една монотонност на колорита. Сега той вижда луната по следния начин:

Вървях и ме гнетеше страшна скръб,
затуй че бях сега самин, бездомен
затуй че тоя жълт, подпухнал кръг
в небето сякаш бе лице на болен.
(„Н о к т и“)

или

А близко зад тополите,
като разпален грях,
луната грей разголена
в море от златен прах.
(„В е с е л о б е з у м и е“)

Творчеството му от „Пролетен вятър“ е някаква огромна балада на поражението. Нему като поет е отреден един черен жребий, да мине по нашата земя, след като по нея „с жълт калпак е минала над земята пуста черна чума“. Той ни дава един незаменим лиричен портрет на това явление, което се нарича „Пир в чумаво време“. Той ни нарисува неповторимо и ярко кървавата сватба на нашия народ през 1923 г., когато му бе наложен черният жених — смъртта. В тоя смисъл „Сватба“ не е някакво невинно пиршество, нещо весело, пъстро-шарено, а картина на страшната трагедия на народа. Тук странно са смесени веселието с кръвта, жакерията с революцията, сватбата със смъртта. Според една средновековна поговорка, най е страшно, когато селяните са весели. И вярно, тук се чувствуват зарите на едно кърваво веселие, което ще залее с потоци кръв нашата малка земя.

Не знам защо тия стихове не се нарекат балади, защото те не са по-малко баладични от стиховете на Разцветников. Може би някои ще кажат, че тук отсъствува аксесоарът на романтичната балада, че при Фурнаджиев няма русалки, воден крем и теменуги, както при великолепния и нежен баладист Разцветников? Неговата земна, поривиста натура не изключва ли всякакво присъствие на приказни същества. И все пак Фурнаджиев е романтик. Издава го склонността му към извънмерното, в неговата поезия реалистичните изображения преминават в някакви символи, върху опожареното небе играят фантастичните сенки на хиперболизма.

И все пак романтизмът на Никола Фурнаджиев ми е слабо понятен, даже неясен, източниците на неговия романтизъм ми се струват твърде тъмни. По-лесно бихме открили съставните части на романтизма на Разцветников и Каралийчев. Мога да си обясня откъде Каралийчев взема тия „гергьовденски огньове“ на поезията си. Като всеки истински поет и Каралийчев е влюбен в „сагата“ на своя народ. При Разцветников е още по-лесно да откриеш романтичните подтици, защото самият той е само романтичен дух, чиста еманация на романтичен полет и поражение.

Но от къде дойде романтизмът на Фурнаджиев, откъде дойдоха тия краски? Какви са елементите на неговата поетика? Само за това, че употребява „крави“, „биволи“, „кучета“, това още не е достатъчно доказателство за привързаността му към поетиката на имажинистката школа. Може би само понякога алогичният образ го издава, но той почти никога не е самоцелен. И все пак има нещо у него, което е дошло от имажинизма, само оттам идва тоя подчертан култ към образа. Всичко във Фурнаджиевата поезия е разбъркано. „Пролетният вятър“ на неговата поезия е внесъл някакъв безпорядък, някаква нестройност в нещата, подчинил е всичко на

някакъв своеобразен „ред“, според веселите безумици и приумици на поета. Така възниква от неговия поетически хаос една образна система, която не се покрива с обичайното, ежедневно-скучно, логическо устройство на човека. Фурнаджиев понякога сякаш иска да събуди в нас „хомо сапиенс“, някак неволно да дискредитира разума в нас, да събуди в нас задрямалите инстинкти. Разбира се, в това събуждане на поетическите инстинкти ние ставаме по-богати, по-ярко и интересно възприемаме света. В някои моменти на неговата поезия, когато неукротимо задухат „пролетните ветрове“ на неговата импулсивна натура, сякаш в нас се събуждат някакви атавистични чувства. Въпреки че сме съвременни хора, нещо в нас се пробужда, което говори за вековни лесове, природата я виждаме одухотворено примитивистично, като цяло света ни изглежда по-свеж и езически млад.

Нещо характерно за неговата поезия е, че в нея не всичко е доизказано. Мислите от голямо вътрешно вълнение и напрежение са нестройни и недовършени. В тия недомлъвки на Фурнаджиев има нещо страшно и мъчително. Всичко това ни прилича на следното: селото е опожарено, черкезите отрязват езика на пощадения от острието на ятагана невръстен очевидец. Нека навява ужас на живите, нека прочетат преживяното в мъчителните звуци. Понеже ужасът, душевния смут, вътрешната паника е била голяма, затова и всичко при Фурнаджиев излиза така нестройно:

Колко ми е тежко на душата,
с колко много мъка се отплащам,
а пък вече пролет над земята
жерави и топъл вятър праща.

Пътните врати се страшно хлопат,
кладенеца скърца като съвест. . .
(„С ъ в е с т“)

Явно пак по земята ни бродят велики грешници. Пак по тая стара, грешна земя властвува малодушието, предателството, подлостта. Проклета земя, до кога ще раждаш дядовълювци! Септемврийската сприя разбърква всичко, тя смразява роднини, кара брат срещу брата да излезе на кървав двубой. Получил се е някакъв мълчалив класов водораздел между най-близките. Зверствата, пролятата кръв, класовото отмъщение на българската буржоазия пораждат разрушителни емоции, скъсва се за винаги с наивността и социалното добродушие. Не може да има и помен от социален филантропизъм у оня, който през тия кървави събития е изгубил брат и сестра, чичо или вуйчо:

Нещо черно е легнало в пътя ни,
нещо страшно в душите тежи.
Срещам погледи в мъка помътени
и езиците съскат: руши!
(„М ъ к а“)

Не на всички неща е даден реален живот, някои неща при Фурнаджиев се таят в някакъв подсъзнателен свят. Някои психологически моменти, някои кървави спомени често се повтарят в различни варианти. Поетът си служи с един и същ образ в различни произведения:

Сякаш всичко, всичко е изчезнало
и сега над кървавите ниви
с поглед тъп лежи, огрян от бездните,
неподвижен, чер, огромен бивол.
(„Г и б е л“)

Гледаме — тегнат огромни мъгли,
биволи легнали в пътя.
(„С в а т б а“)

Тоя образ за конниците често се повтаря в неговата поезия, в различни варианти:

Преминаха на кървави кобили
другарите ми в страшни преизподни
и мрат в селата, в студ и без закрила,
разлюбени чедата ти господни.
(„В к р ъ ч м а т а“)

Конници идат и плаче земята родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.
(„К о н н и ц и“)

В неговата поезия конниците идат като зловещи пратеници на предстоящия социален апокалипсис. Те са огряни в някаква червена светлина, озарени от някакво загадъчно сияние. Никой не може да разбере кои са тия „братя над бездни надвесени“. Поетът живее със спомена за изгубени другари, тоя спомен е кристализирал дълбоко в неговото съзнание, изтласкан е някъде в тъмния свят на „подсъзнателното“. Не всичко в тая голяма поезия се разбира. Но и там, където не разбереш, ще почувствуваш, ще останат едни великолепни тъмни места за недоразбиране.

*

Всичките тия трагични, национално дисхармонични събития оформят в младия поет една поетика, която няма нищо общо с обичайните понятия за хармония, красота, изящество. Тук се поражда една особена по своя род поетика, която идва да отрази дълбоко дисхармонични явления с оглед една идилична представа за развитието на нацията, но дълбоко „хармонични“ и закономерни с оглед логиката на класовата борба. Тая нова естетика, поетика, както щете я наречете, няма нищо общо с предишните. Тя идва да ни внуши, че на „Шипка не всичко е спокойно“. В нея са първите симптоми на една продължителна борба на нашия народ срещу кървавите сили на фашизма.

Разбира се, световното изкуство отдавна познава подобна поетика и естетика на грозното. В световното изкуство често се заменя светлият елински гений с халдейски демони, католическите мадони с китайски дракони, танца на силфидите с танца на демоните. Грозното като елемент на живота се промъква и в изкуството, то даже си позволява да обхване светлите селения на поезията. Но не всички художници имат подчертан вкус към него. Само от време на време се явяват творци, които имат апетит към безобразното. Теофил Готие казва за Гойя, „че е от числото на сърцата, влюбени в безобразното“. При някои по-сложни художници има проникване в живота, мрачен промисъл, нещо „инфериално“. Такова инфериално дарование имат Данте, Достоевски, Гогол, Гойя, Иероним Бош, старият Брегел, Вилиям Блейк. Всички те виждаха получовешкото, полузвярското в човека, „демоничното“ в човешката душа. Тая склонност към карикатура у подобни художници най-често се намира във функционална зависимост от социалната действителност.

Вещиците, блудниците, лилипутските гномчета, уродливите фигури, зловещите старици, сводниците, магаретата с яздещите на тях магьосници, целият тоя среднощен шабаш в живописта на испанеца Франческо Гойя

е някакво мистифицирано отражение на обкръжаващата го испанска действителност. Творчеството на руснака Достоевски също представлява някакво особено отражение на света на унижените и оскърбените, на деформираните души, на погубената красота. Липсата на действителна красота в живота е сублимирала в мистичния повик: „Красотата ще спаси света“. Зад печалната върволица на героите на Достоевски виждаме сянката на руския император, зловещия лик на Георги Победоносцев. Там, където съществуват диктатури, там се появяват художници, склонни към социална гротеска. По думите на един критик Гогол не рисуваше хора, а ни даваше маски. Тоя „карнавал“ на руската типология в творчеството на автора на „Мъртви души“ и „Ревизор“ при последна сметка има основание в дълбоките реакционни условия на руския живот, които превръщат хората в социални маски, марионетки, гротески, карнавални чудовища, палячовци. Само азиатската тъпост на руските условия може да породи тоя нелеп по своето величие свят на Собакевич, Чичиков, Ноздрев, Коробочка, Плюшкин, Хлестаков, Пелагия и пр.

Ако внимателно се взрем в тематичните, езикови и стилни „бездни“ на поезията на нашия поет Фурнаджиев, ще видим при последна сметка, че на дъното ѝ се крие един български, нашенски „шабаш“. Зад него се вижда мрачният лик на деветоюнска, нощна България, която е вече родила своите политически чудовища. Зад тая мъчителна поезия на разрушението и гибелта се усещат първите зловещи симптоми на фашизма в световен мащаб. Покрусата, мъката на народа, зверските жестокости на фашизма постепенно раждат една поезия на „кошмарния“ реализъм. В тоя реализъм липсва всякаква стилистическа гладкост, светла хармония, детска усмивка. Така се ражда светът на хиперболите и халюцинациите. Но не трябва да се мисли, че вкусът към нехармоничното, гротескното, деформацията говори за някаква извратена човешка природа у художника. В яркото изображение на грозното е заложен смътният стремеж то да бъде изгонено, преодоляно от живота. Чрез неговото правдиво, абсурдно изображение се разчиства при последна сметка пътят на красивото, хармоничното, елинистично ясното в изкуството. Във всяка дълбока гротеска, изпълнена с мъчителен социален реализъм е заложен копнежът по красотата. По повод живописта на Гойя Бодлер много тънко отбелязва: „Голямата заслуга на Гойя е, че направи правдоподобно чудовищното. Неговите чудовища са родени жизнеспособни и хармонични. Никой не е отишъл по-далече от него във възможностите на абсурдното. Всичките тия гърчения, тия животински лица, тия дяволски гримаси са проникнати от човечност.“

Ако пред нас имаме голям, истински художник в изкуството, той не може да не обича хората. Неговото изкуство, даже в крайните и разпадащи форми на поетическо мислене, ще е огряно от човеколюбие. Авторът на „Пролетен вятър“, въпреки че е изобразил разгрома и покрусата от Септемврийското въстание, не притежава зъл талант на изображение. Тия събития сами по себе си са пълен, зловещ присмех над хармоничното, целесъобразното в живота. Има хора, най-вече в лагера на безпочвените идеалисти и повърхностни наблюдатели на човешката природа, които винаги се изненадват от фаталния развой на обществените събития, учудват се на жестокостите и коварството.

Но Никола Фуранджиев не е от тях. Нему историята му е поднесла възможността да види мрачната воля на фашизма. Разбира се, това историческо познание на нещата (Фурнаджиев е съвременник на такива жестоки събития, които завинаги дават траен отпечатък на душата му) не

минава даром. То се изкупва с цената на това да видиш в младостта си жестоки обществени процеси. И въпреки това поетите около „Нов път“ не се превърнаха в идейни мародери, не затънаха в леонидандреевщина, не се вдъхновяваха от „нощта след битката“ (В. Воровски). По правило не може да се каже, че авторът на „Конници“ и „Сватба“ има вкус към деформацията, но не и към безобразното. Тоя деформиращ начин на възприемане идва от това, че политическите събития така са се пречупили в неговото юношеско съзнание.

Истинското човешко изкуство, макар и рисуващо грозната картина на поражението, е изкуство, проникнато от дълбока човечност и социална симпатия към падналите. Поетическото изкуство на Фурнаджиев е дълбоко човешко, хуманистично-жизнерадостно изкуство. В изкуството на Фурнаджиев се утвърждава животът посредством изображението на смъртта. Той намира функционалната връзка, диалектическото единство между тях. В неговото творчество съжителстват и то по един бесен начин животът и смъртта, всичко е превърнато на един танец, в някакво свети Витово хоро.

*

От само себе си се разбира, че една такава самобитна поезия като тая на Фурнаджиев веднага не може да спечели приятели. И тук нямаме предвид идейните неприятели на неговата поезия, които съвсем естествено няма да я възприемат. Но става дума за естетическите неприятели на поезията на Никола Фурнаджиев. Тя, като всяка голяма и самобитна поезия, не може да не подразни, да не влезе в конфликт със съществуващите литературни вкусове. Още повече, че и тя именно това цели, да епатира всички ония, чиито слух и сетива са изтъняли от декадентска музика. Ако Фурнаджиев например беше живописец (нещо интересно е, че неговите стихове лесно могат да се превърнат в експресионистични платна, да им се даде вангоговска „знойност“), сигурно неговите картини не щяха да бъдат приети в официалните салони. Дълго време щеше да пълни сбирки на „отхвърлените“. Също така мъчно можеше да се промъкне неговият необичаен поетически слог в официалните учебници по стилистика. Защото не хармонира със стилистиката, тая благоприлична наука за езика, така както я разбират някои като сбор от замръзнали ценности. Как ще поднесеш на учениците такива сравнения:

Издигна се огромен месец сноши,
като свиня нощта се черна тръшна. . .

Това няма ли да поквари техния девствен естетически слух, няма ли да обиди техния художествен вкус? Всичко това ни кара да помислим по следния въпрос, кои са приятелите и враговете на Фурнаджиевата поезия. Когато се появява „Пролетен вятър“, той не среща много ласкави отзиви от някои литературни среди, твърде неласкаво се изказват за тая поезия Л. Стоянов, К. Гълъбов, Й. Бадев и др. Професор Гълъбов даже писа следните възмутителни редове, в които се демонстрира пълното неразбиране на тая поезия: „. . . Но ако аз отрекох поезията на Фурнаджиев, съвсем не сторих това, само защото съм открил едно съответствие между него и Рюрик Ивнев, а защото работите му не свидетелствуват за истинско дарование. Изтъкнах, че те са лишени от чувство, че са пълни с приумици и чудатости, че са написани с оглед на оня вкус у някои наши четци, които признават за хубаво само фрапантното. Фурнаджиев гледа на нещата през

напуканото стъкло на една груба гротескност и затова всичко у него се явява разкривено. Но това гротескно отношение към външния свят не е негова плът и кръв — то е заучено от поети като С. Есенин. Как може да бъде хубаво сравнението „като свиня нощта се тръшна“ и т. н. . .“

По тоя начин на разглеждане на поезия до никъде не може да се стигне, никога не може да се разбере дали един поет е талантлив или не е. При Фурнаджиев „гротескността“ не е външна черта, нещо подражателно, а органична изява на неговия талант в тия години. Така той възприема света в тия години и затова той има не само свои естетически причини, а дълбоко историко-политически основания. По тая професорска логика никога не могат да се разберат първоизворите на една творческа душа, артезианските кладенци на една творческа самобитност. Ако се върви по една такава линия, ние можем логически, плоско рационално да оспорим почти всичко в поезията на Фурнаджиев и не само неговата, но всяка голяма поезия, която съществува в света. Формалният анализ особено няма никаква стойност, ако се приложи към неговата поезия. Колкото да броиш участието на глагола „пей“ в неговата поезия или това „кърваво“ и „алено“, нищо няма да се получи. Всички тия думи, които употребява той в своята революционна музика, можеш да ги вземеш наготово, но няма да знаеш в какъв ред да ги поставиш, така че да се получи магията на думите. Махнете само един епитет и всичко ще отиде по дяволите, както преди години доказа един млад есеист и критик в своето есе „Невидимият салон“, въз основа на новата редакция на стиховете на Фурнаджиев. Не че сме ревниви към първообраза, но ми се струва, че свещените скрижали на Фурнаджиевата поезия са в ония размирни години, когато е бил поетът млад, изпълнен със смели и весели приумици за света. Тогава стиховете са се редяли нестройно, не много умно и ясно, но от тях е излизала голяма поезия, получавало се е едно магическо излъчване. Това, което е свързано с вдъхновението, с ранното изригване на поетическия талант, мъчно се редактира и прередактирва. Фурнаджиев сбърка, когато се помъчи с мъдрата глава на шестдесетника да укроти немирната глава на 22-годишния юноша. В такива случаи дръзновената младост си отмъщава на мъдростта. Тя никога не може да постигне това, което някога е било като емоция, като изблик, като пролетен каптаж на таланта. Малко изсухрената мъдрост няма право вече да говори там, където някога е говорила младостта с всичките си бесни, неудържими поетически пориви. Опитът да се поправи тая поезия не излезе сполучлив. И в действителност какво точно в нея да се поправи? Може би поетът намираше някои сравнения не дотам реалистични, но те са излезли някога под някаква вдъхновена ръка. Но се получи нещо друго, някои стихове изгубиха своите интонации, своите багри, своята сила. Думите си имат свой живот, в името на някаква псевдореалистическа стилистика може да се убие тайнственият живот на словото. Ръката на автора намери по-точната дума, вместо „пеят бесилките“ употреби „скърцат бесилките“. Но това „скърцат бесилките“ не е реализъм, това е буквален реализъм, който няма нищо вече с вдъхновената поезия. Ние много добре знаем, че това „пеят бесилките“ не отговаря на действителността, че не съответствува на малката жизнена правда. Но това „пеят бесилките“ ни говори за по-голяма правда, тук плющи цялата наша национална история, представяме си юнаци с бели ризи и развяти перчеми да увисват на бесилките, представяме си героичната смърт на чутовни хайдути. В това сравнение има нещо епично, национален замах, историческа глъбина. Ние много добре знаем, че не може Балканът да пее хайдушка песен, но това

е до сърцето на нашия народ, защото в тоя знаменит стих на нашия най-голям национален поет диша нашата историческа епоха от предосвобожденските борби. Сам поетът не си е давал отчет какво върши, когато преправя една от най-вдъхновените си рожби „Конници“. Това „конници“ е влязло във въображението на нашия народ, всяка негова дума е свещена и не трябва да се докосва. Даже от ръката на собствения му творец. Словото е получило свой живот, има своя орбита на движение. Това стихотворение се разбира от всички, въпреки глъбината на своята неопределеност. В него е даден устремът на септемврийските „конници“, а това стига. Всичко друго, което се стреми да уточнява, предизвиква локален прозаизъм. Сега е много по-определено това „втурнати лудо под нашето родно небе. . .“, но не по-поетично. По-рано имаше една накъсаност, една неопределеност, един трагиченсинкоп, но и една внезапност на експресивната сила:

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родино и пламнало родно небе. . .

Къде по-голяма сила има това „пламнало родно небе“ в сравнение с това равно, констативно „нашето родно небе. . .“. В последната редакция на това забележително произведение на българската поезия се казва така:

Острото копие, хвърлено дръзко в просторите,
свети под слънцето днеска оплискано с кръв;
светят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш небето отгоре ни гледа със стръв.

А някога тоя стих звучеше така много по-магически:

Тъмното копие, литнало там във просторите,
свети под слънцето днеска оплискано в кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците
сякаш очите на божия, алена стръв.

Сега всичко клони към буквалния реализъм, към малката достоверност, към псевдореалистичния детайл и затова не се получава предишното магическо излъчване на една голяма поезия, забележително поетическо внушение. По-рано не ни дразнеше това „тъмно копие“, което, колкото не можехме да си го представим, все пак то съответствуваше на тъмното вдъхновение на поета в тия години. Във всяко негово причудливо сравнение имаше особено внушение, експресия, кипяща сила, сякаш всичко беше излязло от кожения мех на Дионисий. Сега това „остро копие“ си го представяме и то не е трудно да си го представим, защото не може да бъде друго копието освен остро.

Къде ще сравниш онова силно сравнение „божия, алена стръв“ със сега безличното, безобидно „сякаш небето отгоре ни гледа със стръв“. По-рано в тая кървава игра на земята гледаха от небето боговете, сякаш и те бяха намесени в тая кървава игра. . . Винаги по време на революции, на големи класови сблъкновения, си спомняме старата фраза „Боговете са жадни за кръв“.

И все пак как това се е получило? Кой е внушил на твореца на „Сватба“ и „Конници“ да направи тия гибелни поправки? Какво би станало с поезията му, ако в нея престанат кладенците да скърцат като съвест; ако в кандилото престане да свети кръв вместо божие масло, ако слънцето престане да има запалена мутра, а придобие по-благоприличен вид? Това би било край на една поезия, на една силна и дълбока самобитност на изкуството. Без деформация, без гротескност, без причудливости Фурнаджиев е немислим като поет.

*

Една от бедите на пролетарската литература в миналото у нас беше, че тя не успяваше за дълго време да задържи някои големи таланти. Разбира се, за това има много причини. Тук работата е много сложна. Тук голяма роля играе индивидуализмът на творците, чертите им на непролетарска психика, от една страна, и проявите на догматизъм и сектантство на някои ръководители — от друга. Всичко това го разбираме исторически. Много добре знаем защо започва класовото разслоение на българската художествена интелигенция през 90-те години и все пак нещо в нас негодува. Не е ли цяло нещастие за българския пролетариат, че изгуби за своята политическа кауза такива таланти като Яворов, Страшимиров, П. Ю. Тодоров, Кирил Христов, Ц. Церковски, които бяха минали през социалистическото движение. Колко би било по-добре, ако не беше се така трагически раздвоила и „септемврийската тройка". Разбира се, затова вина имат и самите поети, които не бяха на нужната висота в тия отговорни исторически моменти. Но голяма вина имаха и някои литературни ръководители, които с лека ръка отпращаха талантите в отсрещния лагер. Те често забравяха, че поетите се нуждаят от ласка, че това е изискване не на някой друг, а на самия Маркс.

Талантът трябва да бъде защитаван често пъти от самия него. Защото той е капризен дар на природата, не знаеш къде някога може да те отведе. Поетът понякога се колебае къде да върви, дали по прищевките на артистичната си натура или да се ръководи от духа на историята, от диалектиката на класовата борба. Но понякога липсва доверие в таланта. Тук при конкретната ситуация, която се създаде след погрома от април 1925 г., изигра роля не само проявената идейна неустойчивост, литературният индивидуализъм, но и някои черти на неболшевизма на тогавашните литературни ръководители. Но за своя социален отход тия творци, някога сгрупирани около „Нов път" на Г. Бакалов, платиха скъпо.

Всеки политически погром има своята психология, свой специфичен натиск върху съзнанието на победените. След като дойде социалният отлив, в обществения и личен живот започва аморализмът, във философията идва тъмното царство на ирационализма. В Русия, след крушението на декемврийското въстание от 1905 г. се издигна сред интелигенцията лозунгът на Лев Шестов, обратен на тоя на Пушкин: „Да здраствует тьма, да скроется солнце!" Нашето политическо поражение от 1923 г. и 1925 г. нямаше своето либерално ренегатство, своите „вехи", контрареволюционно преосмисляне на старите обществени настроения, защото българският писател е народен писател. Българският поет било в минути на революционно опиянение или на политически погром живее със своя народ.

Историческата дистанция, мъдростта на времето, яснотата в политиката, ни дава много неща да разберем от погрешните ходове, някога предприети от бившите сътрудници на революционното списание „Нов път". Но това, което се казва конкретна психология, това, което води до израждане на идеите, до израждането на личностите, ни изглежда много неуловимо и необяснимо. Някак трудно ни е да си обясним как Разцветников, който е единствен комунист от литературната тройка, човекът, който ходи с червена рубашка по селата да агитира за Комунистическата партия, само след няколко години стана автор на „Двойникът".

Някога поезията на Фурнаджиев от „Пролетен вятър" беше нажежена до зачервяване, тя беше някакъв каптаж на необуздани пролетни сили,

някакъв хаос от поетични идеи и остри усещания за народното въстание от 1923 година. По разказите на Каралийчев след 1925 г. не можеш да разбереш какво е станало. Не можеш да разбереш какво се е счучипо. Поетът пак продължава да рисува идилично селото, неговият художествен метод много не се измени, но за проницателния читател „Ръж“ завинаги си остана едно самотно място, където се крие красивата младост на поета. Там е заключена неговата вяра в доброто, от страниците на тая малка книжка винаги ще ни гледат братята с „кахърните очи“. Тя е един незабравим момент в неговата художествена биография. След „Ръж“ той пак написа някои сполучливи разкази, но те нямат свежестта на краските, силата на вярата, романтизма на тия някогашни малки разкази, омагьосващи със своя импресионизъм. Ако някога пресъхнат поетическите източници на нашата литература, ако един ден езикът ни изгуби своята многобагреност, обърнете се към „куршуменото кладенче“ на каралийчевския талант. Той мигом ще ви освежи. Ще ви напръска с живата вода на истинската поезия, ще ви освободи от стилистична вкаменелост, от езиково еднообразие, от прозаическа скука. Но от разказите на Каралийчев няма да разберете каква драма е станала в душите на борците след 1925 г., как за миг пред очите им замръкват перспективите, угасват хоризонтите. Това само може да разберете от поетите на мерената реч, от творците на „Двойникът“ и „Дъга“:

По-друга е съдбата на Фурнаджиев, неговата натура не беше така спокойно съзерцателна като тая на Разцветников. Той се затвори в себе си и само от време на време някои ръмжащи строфи издаваха процесите, които ставаха в душата му. А те бяха дълбоки, силни, разтърсващи. Тук се извършваха някакви душевни протуберанси, които не помни нашата литература, може би още от времето на Яворов.

*

По е лесно да видиш възхода на едно въстание, неговия размах и опиянение, отколкото да пиеш от тъмните струи на погрома. От психологическа гледна точка на нас ни е по-интересно да знаем как един поет се държи в период на отлив на едно въстание или революция, в момент на поражение и резигнация. Когато настъпва умората, когато се гледа скептично на борбата, когато започва обществена деформация на психологията на борците, интересно ни е как един поет гледа на подобен психологически процес. Докато борбата е висшо напрежение на физическите и духовни сили, чисто проявление на волята, тя е еднолинейна и ясна, то погромът е разнолик и пъстър от чисто психологическо гледище. Разните хора по разному скроени, различно приемат политическото поражение на революционното движение. Обикновено въстанията, бунтовете, революциите имат необикновена притегателна сила, те могат да увлекат не само преките участници на една революционна борба, дисциплинираните сили на едно политическо движение, но и спътниците, романтиците, по-слабите духом поети. Енергията, която съдържат те, се освобождава, тя заразява околните, на по-слабите придава сила, размах, опиянение. Декемврийското въстание от 1905 г. в Русия привлече вниманието на поети като Балмонт, Н. Мински, Андрей Бели, въобще поети, нямащи нищо общо с идеите на пролетарската революция.

Нещо интересно се случи и с нашия поет Фурнаджиев. Неговата поривиста натура намери в септемврийските събития опиянение и вдъхно-

вение. Той видя как в незабравимите бели нощи на 1923 г. горя и изгоря българският трудов народ. От пепелищата на това славно народно въстание дойде неговото вдъхновение, от грозните гнезда на гибелта изскочи неговата поетическа орлица. Към него той пристъпи не като чист „идейник", не като пряк участник, а като възхитен очевидец. Той беше извън идейната работилница, която подготви величието и опиянението на това славно по рода си антифашистко въстание. Фурнаджиев видя въстанието в неговото епично величие, видя неговия кървав колорит. Това събитие му направи такова неотразимо впечатление, че той за цял живот съхрани в себе си тоя кървав спомен. Даже след толкова години, в последната си стихосбирка „Най-трудното" той се връща към темата на своя живот.

Най са страшни политическите поражения в малките страни. Редица европейски поети през миналия век, които бяха свидетели на масовите движения на пролетариата, виждаха пораженията му, но трудно изпущаха от погледа си революционната перспектива. В поражението виждаха залога на бъдещата победа. Те се въодушевяваха от сухата, мрачна молитва на силезийските тъкачи „Стара Германио, тъчем ти ний смъртен саван" от трикольора на революцията, изразена символично в това „червено", „черно" и „златно".

Но малцина от българските поети имаха такъв усет за историята, такъв всемирен поглед за възхода и пораженията на пролетарските движения. Тук само Гео Милев прави изключение. Поети като Фурнаджиев и Разцветников бяха по другояче скроени, те бяха зашити с много национални конци, те бяха много „вътре" в нещата. Те нямаха общ поглед за революциите, не виждаха нещата в едри исторически линии. Те бяха изключително затворени в своите кървави спомени по изгубени другари, по внезапно изровени трупове, по мъртвите шлепове по Дунава. Обикновено романтиците се стъписват при разгрома на всяка революция, те са като вазата на Теофил Готие, която като се счупи, на никоя цена не може да се възстанови. Такава скъпоценна ваза бе и българският поет Асен Разцветников. Всички добре знаем какво стана с Ас. Разцветников при първата сериозна класова битка, приключила с политическото поражение на българския пролетариат. Завинаги изчезнаха пролетните видения на ранната му поезия, някак лесно се разпадна тоя крехък свят на „нежни сестри", които с крем и теменуги услаждат знойния сън на падналите за „хляб и светлина". Всичко това отстъпи бързо място за злокобната сянка на „Двойникът". Един черен човек започва да посещава неговите мъчителни нощи. Черният човек, който е посещавал толкова слаби лирически духове, посети и него, отне му и последните остатъци на вяра в доброто. Като поет Фурнаджиев е нещо друго, той няма изтънчената психология на Разцветников, неговата романтична и артистична чувствителност. Но Фурнаджиев е по-земен, той направо пие от светлите и тъмните извори на земята. Поетът живее с две огромни антитези в душата си: възхода и поражението на едно въстание, той ги разглежда в единство, както животът и смъртта са странно преплетени. Неговата поезия е поезия на жестоката графика, на ярките противоположности, при него няма нюанси, артистични извивки. Всичко при него е построено на диалектични антитези. При него странно се преплита въодушевлението от въстанието и умората от поражението. Тия две чувства еднакво силно е изразил в своята поезия. Няма съмнение, че неговата натура клони към революционните движения, даже в моменти на поражение и обществена апатия той не е чужд на революцион-

ните настроения. Всеки момент той очаква да се появи някакъв подземен тътен, който ще раздвижи временно изстиналата му революционна кръв:

През този час и в този град — къде?
Къде да спра? Аз нямам път и къща.
Аз слушам как от мрачното поле
пристъпя буря черна и могъща.

Аз сещам как небето ще свали
тук своя черен и бунтовен огън,
как в улиците стихнали пълзи
една опасна дебнеща тревога.

Втората значителна книга на Фурнаджиев „Дъга“ има твърде сипмтоматично название. Въпреки унилия пейзаж, въпреки еднообразната тоналност на чувството на поражение, на погнуса от самия себе си, на признание от собственото си идейно и духовно поражение, тя е една по своему революционна книга. Тя показва, че бунтарът във Фурнаджиев никога не е заспивал.

Разбира се, поетът понякога изпада в депресивни настроения, той иска да забрави окървавения лик на революцията, меча на борбата, пречупил се в мъглата на поражението и социалното отчаяние. Тогава той попада във владение на упадъчните настроения на „Нокти“, в плен на една „суха“, „остра страст“, която печели и отмъщава, по неговите изповедни думи. Но това са много редки настроения, много епизодични пристъпи на меланхолия. Но това е човешко, много човешко. И в това личи големият поет. Никола Фурнаджиев е един от „греховните“ таланти в нашата литература. Такъв беше и Яворов, който носеше душа на ангел и на демон едновременно, по собствените му думи. Някога Иван Мешеков откри в драматичната Яворова поезия наличието на диалектически елементи. Може да се каже, че и Фурнаджиев е изпълнен с немалко диалектически моменти. Големите таланти са винаги въплъщения на такава житейска и поетическа диалектика, те никога не могат да бъдат въплъщение на праведност и суха „святост“. Само посредствените поети са изцяло погълнати от „светата схема“ на живота и изкуството. Но тук не говорим за артистичен аморализъм, за живеене извън доброто и злото, както ренесансовите гении от рода на Бенвенуто Челини, който може да бъде „бандит с ръка на фея“. Тук става дума за нещо съвсем друго. Тая творческа „греховност“ не противоречи на морала, а е израз на една по-голяма драматична, противоречива човешка душа. Тая „греховност“ е израз на едно по-всестранно познание на човека, на великото и низкото в него, на светлото и тъмното. Такава „греховна“ душа е пила от причастието на възторга и от горчивия пелин на поражението. Тя знае светлини и светлосенки, разкаяние и мъка. Всяко истинско човешко същество е замесено от тестото на живота, а то съдържа духовни полети и страсти, мерзости и терзания, детски сълзи и просветляване.

Само тоя поет, който знае всички светлосенки на живота, може да се каже, че е живял истински, тоя, който се е пържил в огнената утроба на живота, където има и се намира всичко.

Поет като автора на „Нокти“, „Весело безумие“, „Черни дни“ живее в сложен исторически период, период, който изисква голяма устойчивост, идейна воля. Когато движението е в своя апогей, е лесно да бъдеш фойерверк на пролетарската поезия, да осветяваш нещата със своята каскадна ослепителност. Такъв щастлив талант бе Смирненски, той, въпреки ранната си смърт, бе едно щастливо дете на пролетариата, той сякаш знаеше

кога да живее и умре. Той беше въпреки всичко едно „дете на слънцето“ (А. Страшимиров), което знаеше кога да угасне. Но пред поетите след Смирненски стояха по-сложни задачи, те трябваше да запазят в себе си своята социална честност от пристъпите на една резигнация, обществена апатия, от разгула на една реакция. Светлите пролетарски дни се замениха с „черните дни“ на реакцията, на терора, на диктатурата, на отвръщане поглед от големите обществени идеали. Слушал съм от съвременници на априлските събития от 1925 г., че в даден момент са били обхванати от мрачна безперспективност, струвало им се, че всичко е изгубено. И действително последват няколко глухи, реакционни години, които са проверка за гражданската доблест, за пролетарската психика на личността. В тия години Фурнаджиев ни израства неимоверно много със стихотворения от рода на „Поет“ По силата на житейската и литературна логика авторът на революционните стихове „Пролетен вятър“ попада в едно ново обкръжение. Той попада в едно общество, което се е примирило и нагодило към промените, дошли като политически резултат на 9 юни. Но когато някои смятат, че неговото революционно жило е притъпено, тоя привидно загаснал социален талант изригва такива жигосващи стихове:

Вий сте всички добри, вий сте всички дълбоки и умни,
ваште думи сега толкоз кротко и мъдро звучат,
но във ваште очи светят пламъци сини, куршумени
и на тяхното дъно тлей малка и хилава смърт.

Тук сред вас може би ще напиша порядъчни книги,
много коли с петит и корина, тъй както е ред,
после, както е ред, и през няколко фази ще мина
и на края ще стана прославен, но лйшен поет.

О, затуй аз ще спра и затуй може би ще убия
тоя глас във душата си, толкоз ненужен и слаб,
няма нищо да знам, не ще мисля, ракия ще пия
и ще работя тежко и тъпо за черния хляб.

Жестоко се лъжат ония, които мислят, че са усмирили социалния талант на Фурнаджиев, че са го приковали към дъската на доброволното робство, че са го обкръжили с литературен конфорт. Такъв поет като Фурнаджиев не може да бъде лесно усмирен, не може да бъде притъпен неговият буден поетически ум, неговото остро социално чувство. Такъв поет не може еснафски да се приспособи към съществуващото, не може да бъде вместен в пашкула на дребнобуржоазния уют. От автора на „Пролетен вятър“, въпреки всичките превратности на политическата му съдба, не става политически и литературен декадент. Той не може да забрави, че слънцето на големите идеали временно помръква. Поетът става изобличител, но неговите уста са запушени, пред него няма друг изход, освен примирението. Но такъв поет като Фурнаджиев не може да се оеснафи, поетически талант с такъв голям социален заряд не може да издребнее. Той не може да замести в себе си слънцето на големите идеали, с нощната ламба на ренегатството. Ако понякога говорим, че Фурнаджиев се е откъснал от партията, от борческото движение на българския пролетариат, то това говорим в твърде относителен смисъл. Защото не можем да не видим, че цялата негова поезия след „Нов път“ и „Пролетен вятър“ е един сгъстен политически дневник, едно разпъване на неговата поетическа съвест. Поетът много добре чувствува своята отговорност през тия исторически моменти, той чувствува липсата на идеали, трагичната същност на своя социален

херметизъм. Поетът, който може да сътвори подобен стих, още не е умрял за социалните движения, той знае действителната стойност на нещата:

И спят отдавна всички знамена,
а вместо слънце нощна лампа свети
и в нощната, позорна светлина
строят си къщи всичките поети.
(„Черни дни“)

И още в тия години започва в душата на Фурнаджиев да се заражда един мъчителен момент, да го разпъва една жестока колизия. Започва едно мъчително преповтаряне на собствената му драма, едно безкрайно вариране на чувството на виновност. Той много добре разбира, че нещо голямо е изваден от неговия живот, че е изгубил нещо, което няма да се повтори. Така се слага изповедното начало на неговата поезия. Неговата поезия след „Пролетен вятър“ се превръща в дълбока изповед. От това той спечели и загуби. В какъв смисъл спечели? Той премина към една нова фаза на развитие, той не можеше вече да бие непрекъснато тимпаните и да надува свирките, в него беше настъпила социална умора. В неговата лирика нахлуха нови моменти, появиха се нови социални акценти. Но тия нови социални акценти не можеха да имат нищо общо с предишните, те даже бяха емоционално отрицание на тях, но все пак има нещо общо между тях. Те всички са свързани с резигнацията от една временно повалена политическа идея. В тоя смисъл Фурнаджиев разкри друг момент от развитието на поетическата си и гражданска биография. Показа как и в период на отлив, когато си вътрешно разбит и лишен от стабилност, когато преставаш да бъдеш цялостна личност, опиянено политическо същество, можеш да служиш на народа, на социалните идеали. И в тоя период, муден и дълговечен, с оглед човешката мярка за живот, а не много дълъг с оглед бързия ход на историята, Фурнаджиев въпреки всичко успя да се съхрани като поет. Донкихотизмът на Разцветников бърже приключи, защото той беше по-въздушна, романтична, крехка натура, обратното, Фурнаджиев сега вече разкри цялостно своето лице на гражданин. Някои сравняват революциите с поток, който влачи всякакви неща, в нея могат да попаднат и случайни хора, увлечени от силата на потока. Но сега се разбра, че Фурнаджиев не е кой да е. По-рано беше лесно, той беше се разтворил в една революционна епика, бил е млад и е нямал това изострено чувство на индивидуалност. Сега след погрома на въстанието, след крушението на народните въжделения положението е съвсем друго, архимедовата му точка се измества. По-рано архимедовата точка беше в клокочещите социални сили на българските работници и селяни, които се надигнаха през 1923 г. да смъкнат фашизма. Сега тая точка фатално е изместена, тя е обърната към личността. Там сега поетът трябва да търси главните си опорни точки. Но цялото е разбито, останали са само блуждаещи творчески „монади“. Една от тия блуждаещи „монади“ е и Никола Фурнаджиев. Сега той трябва да се провери колко струва като социален поет, какви граждански и поетически сили таи в себе си. И за негова чест можем да кажем, че той издържа своя изпит. В тия „черни дни“, в тия безперспективни години за една част от нашата интелигенция (която сама по себе си мислеше антифашистки, но нямаше сили да се бори открито с въдворената в страната фашистка диктатура), той си остана на своя граждански пост. Свидетел за това е поезията му от „Дъга“. Там има неща, които са по-интересни от психологическо гледище, с оглед на индивидуалната психология на революционните движения. По тая поезия можеш да провериш как в една пое-

тична душа живеят още отблясъците на едно потушено въстание, как душат кървите на едно възпоминание. Има моменти, когато поетът го обхващат и бясовски сили, когато тъмни сили завладяват неговата душа и я обричат на такава изповедност:

Остава ми най-скъпата
любов сега — нощта;
във този град е пътя ми
и в него аз вървя.
— — —
Във мене пеят дяволи
и луд от веселба
аз ще замервам с камъни
голямата луна.

Пиян от зли безумици
и луд от весел смях
ще ходя в тъмни улици
без спомен и без страх.

Ти, нощ, люлей душата ми
като пред близка смърт!
На вятъра крилата му
над мене да шумят!

О, весели безумици,
крепете ме в нощта!
В бездънни пусти улици
сънувам и вървя.
(„Весело безумие“)

Някога тия настроения ги отдаваха на някаква „есениновска дързост в поезията“, но такава констатация е твърде прибързана и лекомислена. Тя се основава на външни сходства, а не е съобразена с цялостната поетика на твореца на „Поет“, „Черни дни“, „Дете“. Никола Фурнаджиев, въпреки че е живял по време, когато е бушувала есениновската дързост в руската поезия, по същество, идеология, темперамент той е далеч от неговата чисто селска драма, от назадничавата му омраза към града, от кнутобийството му. Такъв революционен поет като Фурнаджиев нищо не може да има общо с поетическото хулиганство, с кабацката разпуснатост на Есенин, от неговото трагично затваряне на очите пред космичното на революциите и свеждането на света до милата, руска родна паланка или селце. Това стихотворение „Весело безумие“ свидетелствува за нещо съвсем друго. То пак показва, че Фурнаджиев е угнетен от действителността, над него е паднало покривалото на фашизма, той иска да избяга от тая действителност. Иска да се скрие от „рационалното“ в нея, с нейния проклет ред на стражари, прокурори, интелектуални и физически убийци и прочее „въдворители“ на социален ред и тишина. Всичко това гнети поета и той иска да избяга от обкръжаващата го действителност, да се откъсне от нейния логически обръч, да се понесе по въздушната нишка на едно „весело безумие“. Пак се събужда в поета неумиращото „дионисиевско начало“, но вече на съвсем друга политическа основа! Фурнаджиев никога не е бил и не е поет на чистите логически форми, а е повече поет на „дуендето“ и в това се състои неговата творческа драма. Но тоя въпрос ще го разгледаме след малко.

И все пак нещо Фурнаджиев загуби в „Дъга“. Тук нямаме предвид, че неговият открит революционен патос се снижи в тая поетическа книга, нещо, което е съвсем естествено. Но, както вече казахме, у него социалното

не умря, а даже се разкри от една по-интересна страна, получи неочаквана емоционална метаморфоза. Става дума за нещо съвсем друго. Една голяма поетическа индивидуалност, затваряйки се в себе си, тя започва да вади главно от собствената си драма преживявания и мотиви. Поетът започва да черпи главно от себе си, започва да психологизира собствената си революционна драма. А това го чуждее от по-младите поколения, които по начало се отнасят по-нехайно към житейската и политическа драма на предидущите поколения. Така ние сме свидетели на интересния процес как един от нашите най-големи национални поети, живял в едно велико време, същевременно гибелно и фатално за характерите, става все по-чужд за по-младите поколения. На тях все по-трудно им се удава да разберат неговата драма.

В годините на фашистката диктатура поетът произнесе скръбни думи:

Стареем. Вехнат тия небеса,
под чийто свод сега мълчим и служим.

Историята не пожела тия думи да станат епилог на неговото поетическо творчество. Настъпващите политически събития предотвратиха неговото поетическо остаряване. Революционните промени, настъпили след Девети септември, подмладиха неговия поетически талант, изведоха го на нови, чисти брегове. У Фурнаджиев след „Пролетен вятър“ — тая пролетна песен на неговия комунизъм — започваше процес на усмиряване, буйната река все повече затихваше в подножието на годините и режимите. Но новата обществена обстановка роди нови емоции в него, даде му емоционален тласък, извади го от състоянието на песимизъм и абстрактно бунтарство. Той, въпреки всичките превратности на гражданската си съдба, остана верен на поезията, не ѝ измени в тежкия час. Той не позна нерадостната смърт на поетическите емоции, заглъхването на порívите. Победата на социалистическата революция в нашата страна го събуди за нов живот. Неговият силен поетически талант пак придоби обществените си черти, черти, които впрочем той никога не е загубвал. Но които бяха поизбледнели в годините на фашистката диктатура и мракобесие. Като мрачни сенки изчезват от неговата поезия песимистичните утайки, глухите среднощни изповеди, характерни за старите му поетически настроения. В книгата си „По пътищата ти вървях“ той намери себе си. Той възстанови истинския образ на своята поезия, който частично беше изгубил в предидущата стихосбирка „Велики дни“. Тая му стихосбирка излезе в разгара на култовските години и беше изпълнена прекалено много с пушечни изстрели, следдеветосептемврийски възторг, декларативна плакатност.

В стихосбирката си „По пътищата ти вървях“ поетът възстанови най-добрите черти на старата си поезия, нейната драматична сила, национална атмосфера, но сега тя се сдоби с белезите на мъдрост и лирическа пречистеност. Никола Фурнаджиев в тая си стихосбирка разкри свежестта на своя лиризъм, чистотата на своя поетически рисунък. Той не възприема вече по стихиен начин действителността, както някога в „Пролетен вятър“, а търси в нещата техния дълбок вътрешен смисъл. Най-характерно в това отношение е стихотворението му „Поток“. То е една вълнуваща изповед на поета. То е твърде печално по своите констатации, там долавяме първите златисти краски на есента на един живот. Някога Фурнаджиев беше изгонил есента от своята поезия. Сега тя с коварна бавност и злорадство се промъква в поетическите му настроения, обагря ги с меланхолия и примирение. Вече предвкусваме прелестта на вечерта, очарованието на есента:

Тъжовно време — сладостно за взора. . .
Горите цели — в злато, в багренец.

Един мислител иска да ни убеди, че повече струва „старостта пред младостта, вечерта — пред утрото и неизменната есен — пред лъжливата пролет“. Но подобен възглед може да бъде възприет от един римски стоик, примирил се с угасването на своята цивилизация, но не от един български поет, който някога лудо е разигравал конете на своята младост.

Стихотворението „Поток“ е едно от най-драматичните творби на съвременната наша лирика. В него всичко привидно е гладко, спокойно, нищо не нарушава огледалната гладкост на класическата строфика, а под тая привидна неподвижност бушуват такива притъпени страсти, такава мълчалива, скрита болка. Тук драматизмът е вътрешен, дълбоко затаен в тия идеално измерени строфи и затова още повече навяващ тих ужас и отчаяние. И още повече, когато това стихотворение го допълним мислено с представата си за един поет, който никога не е текъл спокойно между камъните, като тоя обидно течащ вече поток. Какво дълбоко и тъжно примирение има в тоя почти незабележим със своя драматизъм стих:

дето без глас
тръгна спокоен, усмихнат, полезен.

Тоя стих много го издава, той ни хвърля в нерадостни размишления, подтиква ни към размисли за съдбата на поетите.

*

Като поет Никола Фурнаджиев е от дълбоките натури, които трудно ще предразположиш към творчески разговор, няма да го изкушиш с любопитни въпроси. Най-често той твори импулсивно и собственият му коментар, изпълнен с логика, едва ли би бил много интересен. Той не е от „леките“ полувъздушни лирици, които лесно се разбират от пръв поглед. Не е лесно да си обясниш неговата поезия, особено от ранния й период, която е едно поетическо съкровище, изпълнено с тъмни светлини и открития. Никак не е трудно да бъде разтълкувана тая поезия като революционна. Още повече, че „Пролетен вятър“ има външно-тематично чисто революционен характер. Но тя е нещо много трудно като естетическо обяснение, като критически коментар, като съдбовен момент в творческото развитие на поета. Тук има един необикновен естетически феномен. Един съвършено млад поет изригва такава поезия, която самият той мъчно може да повтори като поетическа еманация, като емоционално напрежение, като поетика, даже като стилистика. Сякаш в него се вселява някакъв поетически дух, той става безконтролен за разума, изгубва власт над себе си, друг започва да пише с неговата ръка. Под напора на вътрешни сили той за момент се превръща във вдъхновен поет, сомнамбул, обезумял жрец на класата си и нацията. Въпреки че той написа по-късно също великолепни стихове, изпълнени с драматизъм и човешка болка, той не можа да достигне прежното си вдъхновение. Няма лесно да се повторят червените огньове на оная съдбоносна нощ. И в това няма нищо тайнствено и мистично. Един млад талант има съдбоносна среща с едно такова събитие като Септемврийското въстание, което издълбоко разтърсва неговата душа. Той не е срещал в живота си дотогава по-ярко, необикновено, чудовищно-кърваво събитие, което поразява неговото въображение, отнема му ума, сетивата и слухът. Младият Никола Фурнаджиев, който е фантастично млад за една такава сериозна поезия, намира в септемврийската тематика

своята съдба, своя поетически жребий, своето първо и сетно голямо вдъхновение.

Когато Фурнаджиев е писал ранните си стихове, едва ли е държал сметка какво върши, в тях е участвувал по-малко разумът, логиката. Той е редял не толкова стихове, а е правил едно магическо заклинание, в което има необуздана младост, трагедията на един народ, отблясъците на едно национално поражение. Той не е държал тогава всичко да излиза ясно, примирено логично, умно. Сега като стои пред загадката на собствения си живот има да се чуди как се е получил тоя „вечерен вятър неверен", който в действителност му нашепва най-верните тонове на неговата поезия.

Фурнаджиев е достатъчно умен като поет, само да го разбере, без да му го открие друг, че най-блаженият час на вдъхновението е минал. Никога няма да се повтори онова поетическо ясновидство, онова лирическо бълнуване, оня кипеж на душата. И така по-добре. Non bis in idem („Не два пъти за едно и също нещо").

Цяло нещастие за българските поети и то най-добрите от тях, че не винаги талантът им стои наравно с интелекта, най-често той надвишава чистите им интелектуално-разсъдителни способности. Напоследък често се говори за „мъдрост", за „философия", за „дълбок размисъл" в лириката, за интелектуализъм. Но подобни закъснели апелации към разума ни правят твърде скептични и недоверчиви. Нещо характерно за нашите поети е, че това са поети, криещи в себе си повече първични поетични сили, отколкото един мисловен, равномерен хераклитовски духовен огън. В тоя смисъл условно казано, „дионисиевското" начало е вземало винаги превес над „аполоновското" опиянение на духа. Нашата поезия не познава рационалната хармония, елинистична уравновесеност на духа. Ако нещо сме взели от стара Гърция, това не е нейното драгоценно чувство за мярка, нейната лъчезарна красота, чувство за хармония и пропорции, а тъмните песни на Орфей.

Нашите най-големи национални поети са обречени на младостта на вдъхновението, на непрекипялото вино, на божествения квас, отдадени са на пролетната песен на обществените движения. Ботев като абсолютен български гений е най-характерен в това отношение. Вазов стигна върхните си точки в произведения, свързани с неговата младост: „Под игото", „Немили-недраги", „Епопея на забравените". Колкото да се удивляваме на поетическото майсторство, на титаничния драматизъм, на тъмния промисъл на Яворовата поезия от втория му период, все пак най-значим е Яворов, когато неговата поезия и младост принадлежеше на социализма, на народничеството, на харамийството, на Македония. Да не говорим за цяла поредица от великолепни лирици, които загинаха преждевременно, неразгърнали до край творческите си сили. Ние нямаме в нашата литература поне един поет, изпълнен с гьотевски огън, чийто живот е някаква мъдра хармония и олимпийска дистанция, чието творчество е някакъв равномерно разширяващ се конус, отправен към безкрайността и времето. .. Нашата поезия е богата на друга категория творци, които изгарят със своята младост, които са изпълнени с едно дионисиевско избухване на поетическите сили. Фурнаджиев, въпреки че не достигна по сила, размах и вдъхновение стиховете от „Пролетен вятър" и „Дъга", то той създаде в последните години значима лирика, която допълва неговия творчески образ, завършва неговото поетическо дело. Неговата поезия вече завършва своята крива, знаем вече последните резултати на една поезия, която някога така ни е покорявала със своите необичайни средства, със своята странна пое-

тика, със своето тъмно вдъхновение. Но и в светлината на един значим творчески живот, какъвто е живота на Никола Фурнаджиев, ние разбираме много неща, прозираме много истини, обясняваме си всички зигзаги на неговия кривуличещ творчески път.

*

Ако Фурнаджиев непрекъснато се стремеше да бие тъпаните и да надува гайдите както по оня стар начин, той не би бил за нас интересен. Той скоро щеше да се превърне в епигон на себе си. Някога обвиниха Балмонт, че се е „балмонтизирал“. Подобно обвинение никога не може да бъде отправено по адрес на автора на „Пролетен вятър“ и „Дъга“. Фурнаджиев, колкото някога да беше силен във вакхическите викове, не остана при тях. Във всяка последвала стихосбирка той откриваше една нова страница от поетическото си развитие. Разбира се, не във всички той беше еднакво силен, изненадващ, разтърсващ с неочаквани образи и вълнения. Последните му книги, ако ги откъснеш от ранното му развитие, биха ни направили силно впечатление. Не че те са лоши книги, обратното, те по стаен драматизъм, прочистен стих, възприемателна способност към измененията на живота стоят над книгите на почти всичките му поетически връстници. Просто ни е невероятно, след като излезе „По пътищата ти вървях“, поетът продължи пак да пише стихове. Тая му стихосбирка ни се струваше последното изригване на вулкана. Но поетът пак продължи, обзет от съмнения и страхове, да създава стихове. Не всички стихове, които излязоха след „По пътищата ти вървях“, са интересни. Някои от тях направо повтарят мотивите и настроенията на тая му последна значима книга, в тях се чувствува емоционална монотонност и стилистична скука. В последните му работи няма силно открояващи се стихове, които да слагат нови тонове и бои в неговата поезия. Но без тия си стихове Фурнаджиев би бил нещо незавършено, блестящо фрагментарно, някакъв съдбоносен инцидент в нашата поезия. Аз не смятам, че Фурнаджиев е достигнал ритъма на „Конници“, тоя ритъм никога не може да повтори и не е необходимо да се повтаря. Сега той е натежал от годините, пристъпва мудно и тежко, няма в него безразсъдната увереност на младостта. Сега той се намира пред съдбоносната черта на равносметката. Има есен тъжна, пуста, безплодна. Есента на творческия живот на Фурнаджиев не е такава. Той сега може спокойно да бере плодовете на своята пролет, неспокойна младост, поетическо буйство. И сега, когато четем тия му стихове, не можем да не се отдадем на размишления по изминатото, сътвореното и несътвореното в поезията му:

Тоз мрачен есенен сезон
неумолимо се повтаря
и нашият помръкнал дом
ме вече в себе си затваря.

И аз съм пак глава навел
над своя труд, до днес отлаган —
пред гаснещия акварел
и всепроникващата влага.

И в тягостния полусън
на стаите с вида им скучен:
с предчувствието, че навън
пак нещо важно ще се случи.

Нима от него съм далеч?
Какво ли всъщност ме тревожи?
Защо пак трудната ми реч
не иска да се уталожи?

И ще разпери ли крила,
макар с усилия последни,
макар че вън стои мъгла
и зимата ме вече дебне?

Един поет, който си създава подобни творчески съмнения, не е умрял за поезията. Тук възрастта няма никакво значение, само плоските натуралисти търсят в биологията вечната кинетична способност на поезията. Затова отдавна има живи опровержения — Иван Бунин, Марина Цветаева, Ахматова. Има поети, чийто поетически дух никога не остарява. Фурнаджиев е един от тях. Но той някога много безразсъдно биеше тъпаните и надуваше свирките и сега ни е трудно да се примирим с неговия нов образ. Въпреки логическата убеденост в творческата му еволюция, нещо в нас на никоя цена не може да се примири. Просто не можем да си представим, че поетът, който някога така е огласял със своите поетически викове българската поезия, сега може да бъде успокоен, да бъде прикован към една съзерцателна, съразмерна, благоразумна поезия. Разбира се, той от такава поезия няма нужда. Тя би била велика измяна към твореца на „Пролетен вятър“, към младостта му, към онова младо, неприкипяло вино на поезията, което някога предаде такава живост, варварско великолепие на родната ни лирика. Ако тая поезия, пак повтаряме, не се разгледа като драматичен епилог на едно поетическо развитие, като принудено успокояване, като нещо нефурнаджиевско, не можем да имаме пълна представа за автора на „Пролетен вятър“ и „По пътищата ти вървях“.

И във висшата мъдрост има безразсъдство, и в това отношение имаме велики образци. Прочутата „Мариенбадска елегия“ се появи тогава, когато никой не очакваше. Някогашният „любимец на боговете“ ги молеше за младост. Много добре разбираме, че всеки подобен апел предварително е обречен на безответност и безутешност. Но това не е още причина да не желаем невъзможното. Повече сме от сигурни, че и най- мъдрата старост е готова да се размени срещу неизвестностите на младостта, плодоносната есен с надеждната пролет. И в това се състои величието на човешкия живот.

АТАНАС ДАЛЧЕВ

НОВАТОР В ПОЕТИЧЕСКОТО ИЗОБРАЖЕНИЕ

Атанас Лозовски

Атанас Далчев внесе в българската поезия философската проблематика, чийто предмет е отделният човек и взаимоотношенията му с целия останал свят — човешки, земен, вселенен, безкраен. Той създаде своя концепция за смисъла, възможностите, целите и ценността на отделния човешки живот. В поезията на Атанас Далчев отвлечените проблеми за съдбата и битието на човека имат съвсем конкретен, н е о б х о д и м ж и в о т, защото те са негов природен интерес, те са негова неотменна съдба и всекидневна болка.

В своята цялост поезията на Далчев представя психологическа автобиография, дневник на изменящото се общуване между човек и външен свят, с други думи, в нея има елемент на епоса. Това е първата ѝ, основна особеност.

В поезията на Далчев намира място само онова духовно съдържание, което н е о т м е н н о се налага, само онова, което по необходимост ляга в основите на психическия живот и се явява по-нататък определящо за поведението, чувствата, мислите. Едно е да знаеш, друго е да разбираш и съвсем друго — да усетиш същността на нещата. Отделният човек се добира до същностите не само чрез логическото знание. Само условията на живота, вътрешните интереси и своеобразното комбиниране на много фактори едновременно заставят или извеждат отделния човек в определени моменти от живота му към онова, което той з н а е, за което другите говорят, но което само в този момент със същината си става наистина лично достояние, явявайки се като откровение, като убеждение — завинаги. Ето такива моменти отразява Далчев в поезията си. Той е знаел за социалната несправедливост, още от малък е проявявал състрадание към бедните, но социалната несправедливост с цялата ѝ грозота и жестокост той разбира и със същността си усеща едва в Париж. Това е подготвено от проникновеното разбиране на други основни истини и от целия духовен опит на поета, преди да отиде в Париж. Поезията на Далчев не е средство за споделяне, доверяване, внушаване на мисли и чувства — тя е средство за назоваване най-изначалното. При такъв подход поетът лесно би могъл да плати данък на честолюбието, на самоизмамата или фантазното явление, защото е много трудно да отделиш в себе си само проявите на чистата същност и да избегнеш всичко случайно и чуждо. Изключително благоприятно стечение на характерни добродетели дават възможност на Далчев да бъде последователен и безпристрастен и с изключителна искреност да заключва

в стиховете си само най-важното в развитието на своя духовен живот. Религиозно чувство към изкуството, необикновена скромност, упоритост и търпение в творческата работа, диференцираща диалектическа мисъл — ето някои от качествата на Атанас Далчев, които му дават необходимите принципи за една така продължително и бавно създавана поезия. До днес, в своите 60 години, поетът е написал около 60 стихотворения. Някои от тях са забавили своето раждане с години, както с години се е бавело окончателното уясняване на едно или друго противоречие в душата на поета.

Може ли поезията да има обществено значение, ако бъде личен дневник на поета. Не е ли такава поезия субективистична и ненужна?

*

Далчев не е борец за социален прогрес, но той е преобразовател в художествената практика.

Със статиите си по литературни въпроси той воюва за реалистична, висохудожествена литература. В бележките му намираме оригинални естетически позиции и вярно критическо чувство. Далчев обяснява всичко свое. Той непрекъснато се наблюдава и сравнява с други поети, следи творческия процес в себе си. При разглеждането на литературните факти Далчев подхожда диалектически. Когато разглежда стиха на Смирненски, той разгадава сложните отношения между форма и съдържание в поезията на големия пролетарски поет, като търси първопричините за всеки факт в историческия момент, в историческата необходимост. Няколко месеца след 9 септември, като вижда каква поезия ще бъде нужна на новото време, Далчев казва в статия за Яворов: „Само „Градушка“ да беше написал Яворов, той пак щеше да заеме едно от първите места в нашата литература. Тая поема е първокласна социална поезия. И нашите млади социални поети има да се учат тук много от големия поет на индивидуализма.“ Далчев усети опасността от схематизма и голата декларативност и още тогава посочи от какви вече завоювани висини трябва да тръгне социалистическата гражданска лирика.

Възгледите на Далчев по въпросите на поезията са толкова реалистични, че навремето с тях той разгроми окончателно поетиката на символизма. Затова списание „Златорог“ така ожесточено се нахвърли срещу него. В негово лице тази последна крепост на изкуството за самото изкуство имаше най-опасен враг. Още повече, че на символистите Далчев противопостави качествено нова поезия. По-късно Далчев пише: „Символистическата поезия нямаше пред себе си нито действителност, която да отразява, нито някаква възпитателна или друга задача. Тя не искаше да бъде „слугиня“ нито на теологията, нито на морала, нито на философията, нито на историята и поради това, свободна от всякаква грижа и работа, можеше като богатите дами да се занимава само с външността и тоалета си.“

Далчев се бори безкомпромисно срещу поетиката на символизма и срещу всичко остаряло в общия облик на поезията отпреди Първата световна война. На него му е необходимо да пише иначе. Той е надраснал света на неопределените копнежи, неземност и илюзорност и ясно разграничава от него своето ново, реалистично светоотношение. Въпреки това Далчев не може да се освободи изцяло от всички остарели в ново време особености на поезията отпреди войната. В първата стихосбирка, макар да противопоставя

на символистическата поетика почти натуралистичния рисунък, Далчев не е напълно независим от нея.

Обликът на първата Далчева стихосбирка се определя, първо, от съзерцателния характер и философските интереси на поета и, второ — от историческите условия след Септемврийското въстание, поставили част от нашата интелигенция на „непознат терен“. Сами по себе си тези условия на личния психологически живот и обществената атмосфера принуждават поета на друго отношение към света, различно от това на символистите и изобщо на интелигенцията отпреди войната. Но поетическото съзнание на Далчев не може изведнъж да изкове изцяло нови форми за новото (отначало неосъзнато) духовно съдържание и все още инерцията го държи при характерната за символизма изявност. Първите стихове на Далчев са пример за диалектическа приемственост в областта на духовния живот. Младият поет прави остър обрат: от благозвучните кухини на символистите, от техните изчистени от проза и реалност стихове, той се впуща сред най-прозаична, най-делнична обстановка, за да изсмуче от нея поезията-смисъл, да направи пределно тежки думите, да изравни действителното с поетическото начало. Но очите му, макар да виждат по нов начин, все още имат стари навици. Те търсят и виждат друго съдържание и красота наоколо, но една боязън на опипващия ги кара несъзнателно да се придържат към познатото отпреди. Колкото и дръзко да е в своята самобитна определеност съзнанието на поета няма още свои осмислени, здрави позиции. То не може да преодолее изведнъж дъха на бивалата обстановка. Затова предметният свят в „Прозорец“ е недействителен и условен. Предметите са символи на мислите — не съществуват за себе си. Далчев няма кула от слонова кост, но има стая, в която се е затворил сам, далече от хората, за да живее в себе си с голите абстракции и скръб. Настроенията са мрачни, никак неживи. В тях също има условност. Приглушени тонове, елементи на мистицизъм и индивидуализъм — всичко това напомня за поетическата атмосфера на символизма, макар видоизменена, макар с друг смисъл и с друго слънце.

Всяко качествено ново отношение към света е резултат на продължителни и мъчителни усилия не толкова по отричане на стереотипа, колкото борба за ново откриване на най-прости истини. Започва се от самото начало и бавно се изгражда оригиналната система на светоотношение. Тук учители и справочници не помагат. Извор на истините е живият живот. „Действителността ни освобождава от чуждите влияния и ни помага да станем самобитни“ — казва Далчев в своите Бележки.

В следващите стихове Далчев упорито се бори да проумее най-прости, най-естествени неща и търси техния по-обобщен смисъл като природна необходимост. В поезията му намират място само неговите „открития“ на най-старите истини, на най-близките предмети и явления и връзките между тях. Затова, когато прочетох статиите на Далчев от 20-те и 30-те години, аз бях изненадан, че той говори на други хора, думите му предполагат мнението на други хора, че той си служи уверено с „обществения смисъл“ на понятията. Неговата поезия оставя впечатление, че авторът ѝ е чужд на общественото съзнание. Именно, като четем статиите и сравняваме мисълта в тях със стиховете му, разбираме до каква степен Далчев разграничава в себе си индивидуалното и обществено съзнание. (По този въпрос ще говоря по-долу.)

Заедно с непосредственото усвояване същността на външния свят се обогатява душевността на поета и се изменя начинът на художественото изображение. Постепенно Далчев се освобождава от първата безприютна

„философска“ печал и се превръща в жив човек. Както едностранчивото отношение към света в първите стихотворения се заменя по-късно с диалектически подход, така и мъртвата монотонност се измества от сдържана, някак невъншно изразена импресивност. Достатъчно е да сравним „Коли“ с „Пладне“ — разликата стига до противоположност. Уморяващият безнадежден ритъм, студената сивота и безпросветност, губещите се фигури и форми — срещу яркото слънце и раздвиженост в тялото, в песента, в душата; смъртният лик — срещу тържеството на реалния живот.

В „Стихотворения“ преобладава разсъдъчното начало. Стиховете тук са трезви, умозрителни. Но още тук, в „Пролетна нощ“ и „Дъжд“ виждаме началото на оня път, който извежда към колорита на изображението в послешните стихове на поета.

Пълнота и богатство на изживяването наблюдаваме в стихосбирката „Париж“ и особено в стиховете на „Ангелът от Шартър“. Както някога синеокото момче, така и сега Далчев умее да обхване с чувството си пълнотата на света (стихотворението „Вечер“), с тази разлика, че интуитивното начало у възрастния е отстъпило място на съзнателното начало. В това отношение наистина възрастният носи нова степен на своята същност.

*

На пръв поглед поезията на Далчев няма различия в маниера на изображението. Обаче колкото повече четем стиховете му, толкова повече се убеждаваме точно в обратното. Далчев е едновременно художник, кинооператор, повествовател. ..

В първата стихосбирка той е най-вече художник. В стихотворенията „Коли“, „Път“, „Болница“, „Хижи“ и др. Далчев създава поезия със средствата на изобразителното изкуство. Това отговаря на неговото светоотношение по онова време. Светът е еднообразие. Той се повтаря непрекъснато и ето поетът слива еднаквите моменти, слива еднаквите точки и запечатва един момент и една точка, които дават представа за промяна в пространството и миговете и в същото време лишават изобразените предмети от връзка с конкретно време и място, както в картина на художник, изобразил не друго, а своята отвлечена мисъл.

Но още тук се срещаме с далчевската импресия (стихотворенията „Зимният студ“ и „Вятърът“). Импресивното изображение в поезията на Далчев има преобладаващо място поради умението на поета в един миг отново и отново да види света като непостижимо чудо. Отделното явление или предмет Далчев също умее в миг да постигне като същност, да го види като детайл в по-голяма цялост и в същото време — цялост вътре в себе си.

Тези особености в психическия облик на поета лежат в основата на неговия творчески процес и позволяват най-отвлеченото съдържание да се предаде с най-голяма яснота и предметна образност. Философията си остава философия, поезията — поезия.

Съзнанието на Далчев непрекъснато обикаля около началото и края на човешкия живот, търси началото и края на света; без да иска, човекът се вглежда съсредоточено в околната обстановка и в своето собствено съществуване; духът на поета няма покой, докато със свои сили не достигне смисъла и същността на нещо извън практичните нужди на хората, докато не помири в себе си коренни противоречия. Мисълта използува всички пътища, оглежда всички страни и дири „абсолютната истина“. Това е работа на човека Атанас Далчев.

Как протича самият творчески процес.

Поетът Далчев чака ония мигове на откровение, за които по-горе говорих. Една реална картина, едно случайно събитие се явяват като дълго търсена рамка, в която се побира пълно и съразмерно дълго трупаното съдържание. Образува се цялост с тънко превъплъщение на реално и мислено битие. Реалната и случайна обстановка е само повод да се излее чрез нея и в нея намереният смисъл. В тия мигове на поетическо откровение на преден план са вътрешните импулси, които са раждали тревожните и неспокойни мисли. Сега няма размисъл, няма тези и антитези. Човекът Далчев е достигнал логическа изясненост в определена истина. Голата логика отстъпва място на емоционалния изблик на съзнанието. То включва всичките си сили, „разтваря се“ пред света „да го асимилира“, да го назове. Така си представям появата на почти всички Далчеви стихотворения.

*

Поезията на Атанас Далчев отразява неговия интимен свят. Всяка поезия отразява интимния свят на поета, понеже това е нейна главна особеност като художествено творчество. Защо тогава, като четем стиховете на Далчев се чувствуваме в затворен, „зазидан“ свят. Защо някои наричат неговата поезия субективистична, други я свързват с италианския херметизъм. Имат ли основание за това?

Свикнали сме да виждаме в литературата човека като изразител на някакви общи за хората мисли, чувства, интереси; да го виждаме в обществото, а не навсякъде сам със себе си; свикнали сме да четем поезия със съдържание, което се споделя и е прието за споделяне, което има свой адрес и предназначение. Виждали сме човека със силата на някаква обществена групировка или с родови връзки, с участие в общи радости и страдания.

В поезията на Далчев всичко това няма такъв вид — изменени са редица принципи на поетическото изображение, без то да загуби силата си и обективния обществен смисъл.

Далчев изобразява своите най-трайни, най-живи, най-необходими духовни интереси и емоционални трепети. При такова изображение наистина има възможност поезията да бъде чужда на хората, мъчно разбираема (каквато е поезията на херметизма) и без обществено значение. Но стихотворенията на Далчев имат пределно ясни образи и мисъл и богато човешко съдържание. Как Далчев успя да създаде поезия върху най-субективна основа; как успя, без да излиза от тесните граници на своя зазидан свят, да разкрие съдържание, което има напълно обективна стойност.

Решаваща роля за това играят, първо, неговите човешки качества, и второ, естетическите му принципи.

Въпросите, които Далчев разрешава, са едновременно общочовешки и строго лични, защото се отнасят до човека в отделната личност. Според това каква сила имат в отделната личност нечовекът и човекът, доброто и злото, красотата и уродливостта, волята и мекушавостта, дейното и пасивното начало, жизнелюбието и смъртта — проблемите за смисъла на живота, за мястото сред хората и света, се решават различно от различните хора. У Далчев преобладава пасивното начало, затова той е чужд на обществено-политическите борби, затова му е трудно да намери смисъла на живота в рамките на човешкия колектив. Обаче другите му качества: оригинално човеколюбие, алтруизъм, скромност на обикновен

човек, природна култура и интелект — му осигуряват възможността да създаде върху своята съдба високохудожествена и оригинална поезия. Стиховете на Далчев са лишени напълно от честолюбието, претенциите, позирането. Никъде той не подчертава моменти от своя психически живот, за които се знае, че са по вкуса на съвременното общество, нито скрива неблагоприятното за себе си. В поезията на Далчев няма частни истории, няма ни едно място, което да оставя впечатление за несправедливо претенциозен факт. Всъщност Далчев изолира себе си като особена личност. Той е дотолкова безразличен към особеното в себе си, дотолкова търси само обективната си същност, че не оставя в стиховете си нищо случайно и неразбираемо. Далчев е обективен към себе си — това го спасява от субективистични залитания. Той отразява чрез себе си всеобщи моменти на човешката психика. Философските проблеми, които разработва неговата поезия, засягат всеки друг човек, но в поезията на Далчев те са съдържание на една съдба. Далчев не ни запознава с логическата работа на неговото съзнание над един или друг проблем, а с онова вътрешно, изначално напрежение, чиято сила и оцветеност сочат само главната насока на мислите. Трябва много пъти да четем стиховете на Далчев, за да проникваме все по-дълбоко в тях. Отначало е впечатлението за необичайност. Настроенията, образите, смисълът на думите — всичко носи прекалено индивидуален печат. Създава се впечатление за присъствие на индивидуален характер, който се проявява в най-интимна обстановка — оттук идва усещането за „зазиданост“. Постепенно намираме такава широта в тези лични територии, че дори забравяме за поета: от неговия прозорец гледаме не друго, а обективния свят; влизаме все по-навътре в него и все повече пространствата стават ничии; пред тях поетът и ние се губим, еднакви сме — човеци.

Далчев никога не изневерява на своите естетически принципи: вярност на действителността, търсене на обективната истина, яснота на изображението. При изграждането на стихотворението Далчев, колкото и да се опира на строго лични представи и асоциации, не си служи със случайни от наше гледище елементи на художествения строеж. Не е така при представителите на херметизма. Достатъчно е да прочетем първите стихове на Куазимодо: там наистина имаме работа със субективистичен свят; образите понякога са така странни, че трябва да гадаем мисълта и да предполагаме чувството на поета.

Поетът Далчев е изпитал влиянието на писателя Достоевски. Достоевски постига една необичайна индивидуализация на героите. Те носят в себе си много особени черти, мислят и говорят особено. Всеки отделен герой като че ли е повече индивид, конкретно лице, а не художествен тип. Те произнасят своите монолози някак много навътре. Сякаш писателят е влезнал в същността на Рогожин или на Разколников, или на Лебядкин; изцяло се е побрал и затворил в съзнанието на всеки и като сблъсква тия толкова сами в себе си хора, сякаш сблъсква десетки реални светове, които само от време на време проникват едни в други, доближават се, но пак остават затворени в свои рамки, подчинени на свои закони, тикани в една или друга посока от безкрайно разнообразни „двигатели“. И все пак героите на Достоевски не са безинтересни особняци, а художествени образи, чрез които гениалният писател дава дълбока картина на класовото общество и на отделната човешка психика.

*

Далчев показва чувството като психически процес. Не констатация за изживяването, а самото изживяване, реалността му, материалният му образ, т. е. самото живо състояние на съзнанието, което пропуща през себе си времето и външния свят и ги оцветява по неповторим начин. Сравнително рядко ще срещнем в поезията на Далчев думите радост, мечта, и др., но самата жива мечта като нещо реално, в процеса на нейното „ставане", ще намерим например в стихотворението „Пролет".

То започва по особен начин. Не се обяснява нищо, не се прави никаква подготовка за възприемане на смисъла. Поетическото изображение улавя не началния миг на бленуването. То се намесва някак неочаквано и произволно, както незабелязано и без подготовка се явява в душата на човека красивата мечта.

Изгубената пролет
ще слезе в оня час
по белите тополи,
по листналия бряст —

Разбираме какво липсва в живота на поета и от какво е недоволен той. С въображение той си доставя необходимото — това е съдържанието на мечтата. Но Далчев успява да улови мечтата не само като свое духовно съдържание и като проява на своята духовна същност, но и като психически процес с обективни отличителни особености. Това, което „ще стане", се явява в съзнанието като реална действителност и между нея и желанията на поета има пълно покритие. Усещаме отдаленост, лекота, изчистеност и в същото време — непълно оформяне на образите. Това са характерни особености на психическия процес. Съзнанието изведнъж се пренася в нея действителност и там започва да реди по своя воля картините; без да довършва, скача от предмет на предмет, гони все по-пълна, по-богата хармония, при която образите се явяват мигновено и изчезват, заменяни с други, а в основата на всичко стои блаженството от илюзорната свобода на волята.

Далчев изгражда много от своите стихотворения върху смътни психически трепети. Той направи реалност много моменти от индивидуалната психология, които дори да се назоват направо е трудно.

Ще взема за пример стихотворението „Балконът". То е писано във връзка с тревогата на поета за смисъла на неговото изолирано съществуване. Стихотворението не би имало никаква естетическа стойност, ако само казваше, че всяко съществуване е оправдано с нещо. Ако тревогата на поета е далече от нас, не бихме разбрали смисъла на стихотворението. Но дори да не схванем замисъла, то пак задържа с нещо друго нашето внимание. Именно на това друго ние повече се спираме, защото всъщност то носи смисъла и то е своеобразно откритие на поета:

Всеки ден минавате по една и съща улица, позната ви е до досада... Но ето днес с изненада откривате между двете кооперации сгушена двуетажна къща. Тя има своя физиономия. Тя като че ли страда от чувство за малоценност, като че ли е обидена, че са ѝ отнели слънцето. Тук има някакво непознато битие. Вие всеки ден сте минавали, без да го видите. Как да назовем тези неуловими мигове на неопределена почуда? Всъщност какво „откриваме", какво се мъчим да осъзнаем? Нашата улица — пътят, по който всеки ден се движим, е населен с всякакви предмети — големи и малки. Ето сградите: заедно с всичко друго те се явяват, биват нови, застаряват, рушат се. Те са част от човешкия кръгозор. Нашето ежедневно съзнание не

ги вижда, но те живеят в него като общ свят. Съзнанието е свързано здраво с тази обстановка и в същото време то като че ли не я забелязва, то не може да я види с очите на чужденеца. Всичко, с което всеки ден се срещаме, е толкова привично, толкова познато. . . Само в по-особени мигове ние се откъсваме от заслепеното ежедневие и като че ли съзираме себе си в тия предмети, като че ли се виждаме отстрани, като че ли навлизаме по-навътре в същността си.

*

В едно и също време Далчев изживява и наблюдава начина на собственото изживяване. Той диференцира своите възприятия като безпристрастен наблюдател, той търси най-характерното за тях като добросъвестен учен-психолог, той проследява своите взаимоотношения със света и ги оценява като чужд на всичко свое — това е новото. Само при такова условие бе възможно Далчев да изчисти поезията от всякакви сантиментални тонове. На чувствата, на желанията не се акцентува повече, отколкото е тяхната действителна роля в обществения живот. Чувството в поезията на Далчев е сдържано, мотивирано, естествено и просто: самото живо човешко чувство, без гарнитури, без хиперболизации. Действителността на нашия век ни кара да потискаме личните чувства и желания и да ги подчиняваме на необходимостта без напразни илюзии и жал. Това обстоятелство се отразява веднага в поезията. Нейният път след Първата световна война води към все по-голям реализъм и простота както на израза, така и на отразеното чувство. Не е лесно обаче окончателно и изведнъж поетите да се пригодят към новите условия. Макар Багряна да внесе много свежест, непосредственост и яснота в поезията, в противовес на символистите; макар Фурнаджиев да внесе много биологично напрежение и по този начин огруби стиха, пак в противовес на символистическата поетика — те все още изобразяват не друго, а действителността на своите чувства. Няма сантиментализъм, няма поетически воали, но все още чувството се налага над действителността, то се изявява с много напрежение, с много съзнание за право да бъде изявено така. Все още то е поетическо чувство. Все още само по себе си то е художествено средство, понеже е нагодено да внушава чрез своята поетическа форма мисли и определени отношения към света.

Далчев измени до голяма степен ролята на емоционалното начало, думата, образа; подчини ги на обективната реалност. Чувството той преплете здраво с мисълта, тъй както то съществува в живота на по-рефлективния съвременен човек. Чувството в поезията на Далчев е атмосфера, обвивка на визуално отразената действителност. Сякаш то е извън поета, просмукано в предметите, слято с явленията на обективния свят.

Ето един пример — „44 Авеню дю Мен“ — 2. Мрачен двор и пак този неизменен дъжд (повечето от стихотворенията на Далчев са „дъждовни“ — дъждът най-много унася, предразполага към съзерцателност. Тихо е. Няма ли някой да простене в тази тишина? — тя е пълна с приглушени въздишки и хлипане. Все така е самотен поетът. . . И тук се явява песен „еднообразна като дъжд“. Тежката скръб сякаш е чакала тъжната песен. Тя се раздвижва, развихря се нагоре като вихрушка; тя има своя център долу, в невидимия глас, върти се по етажите; излизат жени по черните балкони — светът изчезва като друг, в този миг той е нерадост, която пъха сиви пръсти в душите и ги понася по своята фуния все нататък. . . Къде е краят?

Сигурни сме, че никой нищо не е казал. Имало е жени, хвърляли са пари, но думи? — те са атмосферата, те са името на този миг. Чувате ли в погледите и в надвесените над тъмния двор фигури, чувате ли в дъжда и в тази подела се нагоре и изведнъж секнала песен, чувате ли с м и с ъ л а на тия стихове:

Ти който и да си, бездомник
или юноша ослепял,
защо дойде да ни припомниш
жестокия ни дял?

Мълчим и денонощно работим
и чакаме по-светли дни,
а дните си текат и ние —
кога ще заживеем ний?

Като четем стиховете на Далчев, ние усещаме със сетивата си онния предмети и явления, които поетът е съзерцавал. В нашето съзнание нахлува като че ли не отражение от емоционалното състояние на поета, а самата веществена обстановка, която се е явила като дразнител за чувствата и мислите на Далчев. Той задържа миговете на своето възприятие чрез изобразяване на онова, което най-силно му е подействувало.

Като струни струите звучат,
и без полъх, без птици, без вятър
се люлеят и пеят дърветата,
и светлее вечерният път.

Пролетният дъжд и бодрата мощ измиват грижите от лицето на поета, но още преди той да е казал това, хладината облъхва и нас. Причината: докато изживява красотата на пролетната нощ, Далчев зорко се следи и моментално преценява откъде точно извира красотата. Той си обяснява с какви моменти и обекти от обстановката най-здраво е свързано настроението му и изобразява тези моменти с такава яркост, с каквато те се явяват в неговото съзнание. Изпъкват веществени форми, изпъква обективна обстановка. Като че ли това е снимка, направена от поета, но настроението идва от подбора, от осъзнатите, анализирани дразнители, които в своята съвкупност създават красотата на поетовото възприятие. Поетът и неговите чувства и мислите му само допълват и дават форма на многообразния външен свят. Усещаме го в обстановката като част от нея, в хармония с нея, подчинен на нейната цялост и движение.

В стихотворението „Пладне“ визуалното изображение е необикновено ярко. Думите изразяват смисъла само чрез назоваване на материалната обстановка и в този случай поетът Далчев едва ли не надхвърля най-възможните граници на поетическото изображение. Сякаш гледаме кадри на цветен филм. Същото нещо Далчев постига във „Вечер“, „Среща“ и много други стихотворения. Когато четем „44 Авеню дю Мен“ — 2, пак като на екран, докато виждаме и мислим за певеца долу, изведнъж картината се сменя: през това преме и жените са слушали, те са излезнали по балконите и тогава чак съзнанието на поета си дава сметка за създадената общност на настроението; поетът, жените, дъждът — всичко видимо се потапя в една обща атмосфера. Гледаме картините и мислим за общата връзка, за тази невидима наелектризираност с емоциите и мислите на поета.

Далчев изобразява конкретни обстановки, както по-късно прави това и Вапцаров. „44 Авеню дю Мен“ е адреса на Далчев при пребиваването му в Париж. Глухата железопътна линия „В ровината“ се вижда от балкона на апартамента, в който живее семейството на поета.

Поезията на Далчев е истински интелектуална поезия. Обикновено под това понятие днес разбират художествен маниер, при който „се говори едно, за да се разбере в подтекст друго“. Тоест чрез фасада от невинни мисли се загатва за някакви дълбоки и широки истини — неопределени и неясни. Дава се възможност на читателя според подготовката, според личния интелект и интереси „да се досети“ за това. . . което сам той знае. Всякакво съдържание може „да се открие“ в „подтекста“. Обикновено най-бедните мозъци спекулират най-много с този мистериозен „подтекст“. Той ги освобождава от необходимостта да говорят ясно, а да говорят неясно е техен дар божий. Те подреждат неочаквани словосъчетания (т. е. „асоциации“) и после само се вглеждат в тях като в загадки: „Може би наистина тук има нещо. . .“

Под интелектуална поезия трябва да разбираме материализирането на най-отвлечени, най-неопределени и мъчни за назоваване психически процеси или обществени явления. В нашето съзнание тези процеси и явления са свързани с конкретни образи и представи. Духовното съдържание протича чрез странични на пръв поглед, особени, случайни ситуации. Обзети от някакво чувство, ние веднага търсим опора във външния свят. Чувството се мотивира. То се изразява чрез най-конкретни неща.

В такъв смисъл до голяма степен интелектуална е поезията на Вапцаров.

*

В поезията отпреди Първата световна война пеперудите, поточетата, върбите, езерата, островите, луната, изумрудите и т. н. съществуват някъде, но във всеки случай не са пред очите на поета. Едва във военните стихове на Димчо Дебелянов за пръв път се срещаме със сродяване на поетическия и реален свят, за пръв път Дебелянов „оземлява“ своите стихове. В стиховете на Лилиев природата е само илюстрация на чувството, при това не става дума за реалната природа, а за очистена, измислена поетическа природна обстановка. „Тихият пролетен дъжд“ е само символ на едно душевно състояние. Той не е сам за себе си представен като обективно явление. Дъждът в стиховете на Далчев е обективен природен процес, независим от човека. Поетът го наблюдава днес и именно д н е с дъждът има такава „физиономия“ (стихотворението „Дъжд“). Само до известна степен тя се определя от настроението на поета и от умението му да цени красотата. Светът е сам за себе си и не е никакъв фон за емоционалния свят на поета. Той е частица от него и го наблюдава от своя прозорец, без да се прави център; той е като огледалото, което носи на гърба си хамалина.

Реална е обстановката, реално съдържание носят и думите в поезията на Далчев. Вместо с поетически мъгли, общи представи за естетически стойности и благозвучие — думите в стиховете на Далчев са наситени със самостоятелен смисъл.

В поезията отпреди Първата световна война изразходването на езиковия материал е много нерационално.

Като бездомните ви листи
угасвам тъжен и самин
и мойте блянове са чисти
и мойте сълзи са рубин.
(Н. Л и л и е в)

Блянове, сълзи, самин, мечти, друми, въздишки, рози, . . . Едно специално изследване би посочило най-широко употребяваните думи в поезията от началото на века. Сами по себе си те са благозвучни или най-общото им съдържание буди представи за изящество и красота. Създава се езикова поетическа атмосфера. Четеш и имаш усещане, че се потапяш в неземни, прекрасни сфери. Оставиш ли книгата — в съзнанието не се задържа нищо от прекрасните видения. Понякога е уморително да се следи връзката между кристалните езикови форми. Обикновено отделната дума в поезията на символистите (и не само в тяхната поезия) няма свое пряко значение. Тя е потопена в общия поток на словото с най-неопределения си смисъл. Тя е предимно цвят, тон, форма.

Свързан здраво с индивидуализирана, жива, единствена обстановка, езиковият материал в поезията на Далчев има съвсем друга роля. Всяка дума е отсянка от широкия речников смисъл на понятието. Един стих на Далчев понякога е равен на цяло стихотворение от Теодор Траянов например.

Бе ден подир дъждовна нощ: сияен. . .

С един замах и блясва денят. Или:

И ето грее слънце: ден е.
Синее стихналата вис.

Думите с и я е и д е н е носят ярката, смееща се светлина на пролетта. Те назовават обобщено най-характерното за пролетния ден и носят както отпечатъка на субективното възприятие, така и обективните белези на нещото. Но именно обективните белези на видимата обстановка са на пръв план и по тях ние можем по-силно да съдим за емоционалното състояние на поета.

Горните стихове освен с посочените особености се отличават още с енергична интонация и импресивна рязкост. В това отношение, струва ми се, Далчев се е учил от Яворов:

И ей ме днес: погледай, връх е — самота.

или пък:

Надире не поглеждай с тъмните слова
на уплах и тревога —
аз всичко знам. . .
Но знай и ти: умряха там
и дявола и бога.

Далчев продължава една линия, започната от Яворов, но я използува с нова цел: да назове пряко, да материализира своите усещания, да изтегли с един замах мига и мястото, да ги спре такива, каквито са в него и навън. . . У Яворов красотата на тия изрази е повече от езиково-образно естество, защото и в тия стихове думите са преди всичко символи и не носят прекия си смисъл.

По-горе казах — чувството в поезията на Далчев е представено като протичане на психическия процес. Как ще го назовем ние отстрани, това е друго нещо. С думата с к р ъ б се обобщават много разнородни емоционални състояния. Колкото хора по земята има — толкова видове скърби. И ето Далчев вместо да каже:

Грижи, скърби и неволи
млада сила надделяха. . .

разкрива съдържанието на с в о я т а грижа, своята скръб, своите неволи, без да говори за тях. Виждаме „интимността“ на чувството на поета.

Далчев показва точно каква е неговата радост, каква е неговата вяра в живота и как той стига до тях. Чиста скръб няма. Абсолютна печал няма. Много трудно е да се назове основното чувство в стихосбирката „Пръстен". Различни критици, различно го определят: скръб, песимизъм, душевна повяхналост, тъга и др. В определението си всеки влага от своя психически строй: песимистично настроеният ще разбере песимизма или ще закръгли чувството към песимизъм, а човек, който познава само тъгата, не ще даде друго определение на основното чувство в първите стихове на Далчев, освен — тъга. А то е много сложно, много неочаквани примеси има „безкрайната" печал на поета. Защото се срещаме със самия поток на изживяването. Струите в него са различни.

Както всичко на този свят е колкото старо, толкова и ново, така и чувствата, до които „се добира" Далчев, са все същите общочовешки чувства, но са и нови и неповторими, защото са изживяни от оригинална личност, защото са чувства на интелигент от XX век, защото са чувства на българин и накрая — защото са анализирани и осмислени. А ето един пример от поезията на Пенчо Славейков:

Долита писък пронизлив
от чайка — стон на жалба жива.

Жалбата — абстрактно понятие. Сама за себе си. И към нея друго понятие, друго съществително — стон на чувството. Явно тук представата за чувството е използувана, за да събуди подобно чувство у читателя или с други думи тя е поетическо средство.

На много места в поезията на Далчев имам усещане, че думите с мъка се отцепват от нещо цялостно и материално. Тежки са. Далчев ги полага една по една сякаш изгражда сграда. Когато се свършат тежките материали, а стиховата законност иска още за постигане на външната хармония, Далчев предпочита да жертвува благозвучието, да наруши закона, но да не измени ни най-малко смисъла на цялото стихотворение. Затова в някои негови стихотворения ще намерим несъвършенства от гледище на техническото изграждане на стиха.

Далчев пише първите си стихове, когато сред младите поети най-силно влияние има Лилиев. Рязкото отказване на Далчев от традиционните поетически средства, от празното словно благозвучие и от недействителните поетически светове за времето си е проява, пълна с младежка дързост. И ако Далчев цял живот остана верен на своята нова поетика, това се дължи не само на преклонението му пред голямото изкуство, но и на онази вяра в личните сили, на онова рязко разграничение от всичко чуждо и остаряло, и още — на неговата несломима воля за истина и красота, така неизменно присъщи за всеки роден творец на художествени ценности.

Традиционната поетическа образност дава възможност особено днес за спекулации с поезията. Тя разполага с богата система от поетически средства, създадени от нашите големи поети и особено обогатена от символистите. Една средна стихотворна техника и посредствена култура, един най-обикновен интелект днес може да напише томове стихотворения по всички правила на поетическото изкуство, без да създаде два стиха истинска поезия.

Далчев има само 60 стихотворения, но в тях намираме стотици несрещани никъде другаде образи. Никъде той не борави с готови чужди средства. В поетическите образи на Далчев има предварително изграждане. То се основава на продължителни наблюдения и на трайни психически про-

цеси. Отделният образ има обособена естетическа стойност. „Генуа“ и „Лято“ са стихотворения, построени само върху образи, както при изобразителното изкуство.

Разбира се, колкото и да носи обособена художествена стойност отделният образ е здраво свързан с цялостната плът на стихотворението. Неговата вътрешна красота участвува в изграждането на по-мащабна хармония.

По същия начин отделното стихотворение на Далчев носи самостойна художествена сила и в същото време оставя впечатление с „нещо особено“. Свикнали сме да четем стихотворения с независима поетическа сила, ясни без коментар. Отделните стихотворения на Далчев са моменти от цялата му поезия и могат да бъдат разбрани и почувствувани пълно, ако се разбира целостта на психическия облик на поета, ако се осъзнаят основните линии, по които се движи неговото съзнание. За да разберем „Пътник“, трябва да не забравяме „Есенно завръщане“; за да оценим „Пладне“, трябва да имаме предвид цялата стихосбирка „Стихотворения“, където поетът се бори с противоречието между дух и тяло.

Поезията на Далчев е поезия със стройна вътрешна организация — поезия с архитектурно изграждане и съподчиненост.

*

В поезията на Атанас Далчев се срещаме с нови представи за грозно и прекрасно. Всяка красота е относителна, а уродливостта не може да бъде абсолютна, т. е. не може да няма точка, от която уродливост да не изглежда ненормално и да не буди отрицателни емоции у човека.

За Далчев прекрасното се съдържа в цялостния процес на съществуването. Светът е велика хармония, той е цялост и само като цялост може да съществува. Грозното и прекрасното се преплитат, съжителствуват.

Светът съществува, аз съществувам, живея — и това е прекрасно.

Грозно е всичко противоестествено. Грозно е осакатената същност на нещото. Затова най-голямо страдание Далчев изпитва, когато вижда човека като зид за афиши, а инвалидите — превърнати от войната в бездвижни подобия на човешки фигури.

За поетите от началото на века биха били кощунство с поезията и предизвикателство за естетическия вкус такива стихове:

Денят изгряваше и утрото изкукуригваше на двора
и нейде долу се отваряше и се затваряше врата.
Мухите весело бръмчеха и кацаха върху прозорците
и аз се мъчех да си припомня що съм сънувал през нощта.

Мръсните насекоми сред една картина на светло, бодро утро. Утрото „изкукуригва“. . . Отваря се и се затваря врата — провинциална проза! „Нима това е поезия?“ — ще каже старомодният естет.

Като че ли истинската поезия може да бъде само такава:

Светло утро, ти прокуди
всяка пара и мъгла —
пеперуди, пеперуди,
тънки, сребърни крила.

В този куплет на Лилиев няма действително утро; има само красиви поетически образи, неживи картини и музика на словото. Това не пречи на цялото стихотворение, изградено по този начин, да бъде един поетически бисер

В първия куплет от стихотворението на Далчев „Младост“ оживява обстановката на едно бодро настроение. То се прихваща за физиономичните черти на появяващия се нов ден. Мухите са грозни същества, но тяхното бръмчене спокойно и незабелязано извежда юношата от съня. Не самите мухи, а едва нарушаваната от тях тишина е белег на спокойното утро. Вратите се затварят и отварят — един бавен ритъм, който сякаш се слива с ритъма на тия спокойни, безгрижни дни на юношеството. Красотата е в оня минал унес и безпаметно отлитане на часовете, в безгрижното усвояване на света. Ето така е живяло на света момчето, така е посрещало дните, такова е било ежедневието му и всичко това е прекрасно.

*

Не всички стихотворения в поезията на Далчев са равностойни, не всички са писани с вътрешно напрежение. Стихотворения като „Сняг“, „Огледалото“ и „Мадригал“ са рожби на импресията или хрумването. Макар образите в тях да са ярки и нови, както навсякъде другаде, усеща се как поетът е останал не напълно овладян от темата и не е вложил в тези стихотворения необходимо, неотменно съдържание. В „Мадригал“ няма здрава логика на образите. Имперсията, макар да ѝ е присъщо своеволието, тук си позволява некрасиви приумици. В раздвижеността на фигурите, в протичането на чувството, в последователността на моментите има несъразмерност. Отделните хубави далчевски образи и асоциации тук нямат общ език и име.

В стихотворението „Огледало“ наблюдаваме същото насилие над темата. В почудата от обикновения свят, субективната страна преобладава и не е напълно ясно с какво светът е нов. Чудото не е чудо. Изобразеният факт си остава естествен и баналeн. В него няма нищо изключително.

Стихотворението „Дъждобран“ е една художествена несполука за автора. Забелязва се отстъпление от основния далчевски начин на изображение. Тук се явява лирически герой — самостоятелен, „отчужден“ от поета. Лирическият герой в това стихотворение е художествено средство за осъществяване на замисъла. Стихотворенията „Любов“, „Работник“, „Нищий духом“ са населени с други хора, но чрез тях Далчев измисля себе си.

В „Дъждобран“ той и з м и с л я своя образ. Самият замисъл е неясен, а дъждобранът „върши преобразувания“, които не могат да се свържат с естественото му предназначение и в такъв смисъл като художествен образ тук той е неподходящ. Всичко това се дължи на усилията на Далчев да въведе своя живот в живота на хората, да намери пряка връзка между съдбата им и своята духовна съдба, да намери обективния обществен смисъл на тревогите и страданията си. Усилията му досега остават напразни, защото неговият дух води борба за разум, щастие и красота в живота на обикновения човек, но битката е много отвлечена и много изолирана, макар да е наложена от обективни исторически процеси.

*

За чуждите влияния върху творчеството на Далчев.

От всичко казано досега мисля стана ясно, че като художник Далчев е напълно самобитен. Особеностите на неговата поезия можем да открием поотделно у различни чужди поети от нашия век. Това говори само за тех-

ния обективен характер. Своеобразното им преплитане в стиховете на Далчев не ще срещнем у никой друг поет — ни наш, ни чужд. На пръв поглед неговата поезия се родее с поезията на италианския херметизъм. Това не значи, че той е изпитал влиянието му. Когато нашият поет е писал своите първи „зазидани“ стихове, той не е познавал това течение. Послешните му стихове коренно се различават от тези на „херметиците“.

Като свои учители Далчев сочи не поети, а писатели. Видяхме в какъв аспект Достоевски му е влиял. Тук става въпрос повече за духовно влияние. Такова влияние Далчев е изпитал още от Лев Н. Толстой, Шекспир и др. Далчев се интересува от всички философски течения, които разглеждат съдбата на отделния човек. По вътрешна необходимост той се среща с философията на Паскал, а после с философията на екзистенциализма.

Но поетическият свят на Далчев не бива да бъде търсен като хибрид на надстроечни явления в бужоазния свят. Оригиналната същност на нашия поет е свързана директно с ония исторически условия, които родиха и подхраниха, от една страна, екзистенциализма, от друга, диалектическия материализъм. Далчев отрече още през 20-те години на века мрачните мисли за живота, отрече смъртта и изолирания живот. Далчев преодоля гнилата атмосфера на буржоазното общество. За този изход на неговите душевни борби, както вече казах, имат роля и своеобразните условия на българското историческо развитие.

Поезията на Атанас Далчев ще остане в развитието на българската литература като едно от нейните най-самобитни явления. С отдалечаване на времето между двете световни войни все повече ще расте нейното значение. Тя ще разказва най-вярно за самочувствието на човека в условията на умиращия капиталистически строй.

В безкласовото общество, когато център на обществените борби ще стане вътрешният свят на отделния човек, поезията на Далчев ще помага на хората да преодоляват егоизма си, ще подкрепя положителните сили в тях.

ЗАВЪРШЕНОСТ И НЕЗАВЪРШЕНОСТ НА ХУДОЖЕСТВЕНОТО ЛИТЕРАТУРНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Никола Георгиев

— А как се нарича тази книга? — попита Дон Кихот.
— «Животът на Хинес Пасамонте» — отвърна каторжникът.
— А завършена ли е — попита Дон Кихот.
— Че как може да е завършена, когато моят живот още не е завършил? — възрази Хинес.

1

В издадения през 1795 г. „Увод към Омир“ („Prolegomena ad Homerum“) Фридрих Волф, като отрича единното авторство на „Илиада“, отбелязва, че в този вид поемата е незавършена и че може да бъде продължена с описание на следващите събития от „троянския цикъл“.[1] Сред многото протести и възражения, посрещнали тази идея, особено рязък и категоричен е отпорът на Хегел: „След това. . . се поставя т р е т и я т въпрос за е д и н с т в о т о н а з а в ъ р ш е н о с т т а на епическото произведение. Аз вече посочих, че този тезис става много важен, тъй като в последно време започна да се счита допустима представата, че епосът може произволно да се завършва или да продължи да се развива и по-нататък, докогато е угодно. Макар че този възглед се поддържа от здравомислещи учени-изследвачи, напр. Ф. А. Волф, той си остава груб и варварски, тъй като този възглед всъщност се свежда до това да се отрекат на най-добрите епически поеми истинските свойства на художествени произведения“[2] (к. на Хегел).

Сто и петдесет години по-късно в изследването си „Произход на романа-епопея“ А. В. Чичерин[3] твърди, че произведенията, принадлежащи към големите епически видове (напр. „Война и мир“ на Толстой), не са завършени и не могат да бъдат завършени, тъй като широкият обхват на художествената действителност, големият брой герои, големият брой проблеми дават

---

[1] Срв. още у А. В. Ш л е г е л: „Забелязано е, че „Илиадата“ не е изцяло затворена и че ние сме оставени да предполагаме, че нещо и я предхожда, и я следва.“ И тъй като според Шлегел барелефът е безкраен, може да бъде продължен ad infinitum, видният романтик сравнява в духа на епохата си епоса с барелефа, а трагедията със скулптурната група — независима, завършена цялост. (A. W. S c h l e g e l, A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature, London, 1846, p. 76 ff).

[2] Г е г е л ь, Сочинения, т. XIV, Москва, 1958, стр. 269.

[3] А. В. Ч и ч е р и н. Возникновение романа-эпопеи, Москва, 1958.

възможност да бъдат продължени, докога — авторът не отговаря категорично.[1]

Подобно становище поддържа и М. Бахтин в „Проблеми на поетиката на Достоевски". Незавършени са, твърди авторът, „диалогическите" произведения, т. е. епическите произведения, в които повествователят или общата логика на действието не разрешават поставените проблеми и конфликти.[2] А в добре известната апология на епичното начало Т. Ман говори: „То едва ли е способно да започне другояче, освен с първопричината на всички неща, а краят въобще му е непознат, че, както е казал за него поетът, „Величието ти е в туй, че да завършиш ти не можеш" (из лекцията „Изкуството на романа").

И четирите от посочените по-горе становища се отнасят до епоса и то до големите епически видове. Уместно, а и логически наложително е обаче да разширим обхвата на наблюденията и върху по-малките епически видове, както и върху останалите родове — лирика, драма. Това ще рече, че имаме работа с принципен изкуствоведски и литературоведски въпрос — завършеност и незавършеност на художественото произведение — и че ако се ограничим само в рамките на големите епически видове, търсенията ни в областта на завършеността рискуват да останат незавършени. . .

2

До втората половина на 18.век завършеността на художественото произведение не е била злободневен въпрос за европейската естетика. За това вероятно немалко е допринесъл и авторитетът на Аристотел: „За нас е вече установено, че трагедията е подражание на действие, завършено и цялостно, което има определена величина. . . Цяло е онова, което има начало, среда и край. Начало е онова, което само не стои безусловно никога след друго, но след него естествено стои или възниква нещо друго. А край, напротив, е онова, което по своето естество стои след друго — или всякога, или в повечето случаи — и след него няма нищо друго. . . Затова добре построените фабули трябва да започват не от къде да е и къде да е да свършват, а трябва да бъдат съобразявани с казаните принципи."[3]

Класиците говорят по-скоро за единно, отколкото за завършено „действие", а нормата за „кръговрата на слънцето" очевидно няма връзка със същността на въпроса.

Споровете около личността и творчеството на Омир, започнали от времето на д'Обиняк и разразили се с особена сила след публикуването на „Увода" на Волф, рядко излизат извън рамките на конкретните епически произведения или епоса изобщо и още по-рядко достигат до общоизкуствоведска постановка на въпроса.

Приблизително по същото време Дидро и Лорънс Стерн, а по-късно и Пушкин насочват вниманието си към този въпрос, но интересът им има предимно практически характер.

В по-нататъшното развитие на литературната наука въпросът за завършеността съвсем рядко се подлага на самостоятелна разработка, а когато това стане, търсенията имат предимно философска, а не специално литературоведска насока.

---

[1] Всеки роман на Тургенев е по-завършен от „Война и мир", казва на едно място Чичерин.

[2] М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, Москва, 1963, стр. 121—122.

[3] Поетика, гл. 7.

В същината си най-близо до този въпрос стои така нареченото органично направление в естетиката (Organismusästhetik), оглавено в късната античност от Плотин с теорията му за вътрешната форма (ейдос ендон) и възродено в новата европейска естетика от неоплатоника Шефтсбъри. Определенията на вътрешна форма немалко се различават у отделните автори и идейни системи, но в основата си всички се свеждат до някакъв вътрешен организиращ принцип, цялостен, единен, неразложим, изведен в огромното мнозинство от случаи от идеалистическия монизъм, принцип, който определя външната цялост, единност, неразложимост на предмета и конкретно на произведението. Идеализмът на Плотин — вътрешната форма е изява на трансцендентална, божествена идея в иманентната същност на произведението — следват Шефтсбъри, Фенелон, Харис, Кариер (1859), Ерматингер (1921) и др.; за Винкелман вътрешна форма е творческото начало, за А. В. Шлегел — структурата на произведението, за О. Валцел — вътрешната организация. Най-драстични отклонения от идеалистическия монизъм правят авторите, намиращи се под влиянието на биологизма в естетиката. (При тях и изразът „органична естетика“ е най-оправдан.) Такова влияние се проявява особено силно в последните десетилетия на миналия лек, когато се правят опити не само да се отъждестви литературно-историческият процес с дарвиновата борба на видовете (напр. двутомната история на френската лирика от Брюнетиер), но и организацията на произведението с биологическия организъм. У Вернер например („Лирика и лирици“) генезисът на произведението точка по точка е отъждествен с ембрионалното развитие — зачеване, износване, раждане! Аналогиите на художественото произведение с единството на човешкото тяло също не са рядко явление — известно е, че по време на увлечението си по спорта към тях се е присъединил и Ал. Блок.

Марксистката философия и естетика като разглежда от свои позиции вътрешната организация на предмета, съответно произведението, проявява известна сдържаност към термина вътрешна форма. Причините за това са от различно естество — исторически, терминологически — и сред тях не на последно място е възражението, напълно основателно, че „вътрешна форма“ е несполучлива терминологична конструкция, защото „форма“ имплицира външност, което пък от своя страна веднага превръща „вътрешна форма“ в „противоречие в термина“.[1]

Като оставим настрана идеалистическите и вулгарнобиологическите пороци в осмислянето на „вътрешна форма“, получаваме термин изкуствоведски неспецифичен, изкуствоведски безплоден. Многобройните опити да се постави въпросът за завършеността в системата на „вътрешната форма“ напълно естествено не са отишли по-далеч от абстрактното спекулиране, не са дали задоволителни изкуствоведски резултати.[2] В това ще се убедим по-добре, като заменим идеалистическото значение на „вътрешна форма“ с материалистическия му корелат „структура“. Включвайки художественото произведение като малка предпоставка в силогизма „Всеки предмет и явление е структура, художественото произведение е предмет и явление“, ние казваме и много, и малко. Много казваме от философска гледна точка и малко, твърде малко от изкуствоведска. Видовото понятие художествена

---

[1] У нас за употребата на „вътрешна форма“ като философски и изкуствоведски термин се застъпи Кр. Горанов в книгата си „Съдържание и форма в изкуството“, София, 1958.

[2] Вж. R. Schwinger, Innere Form, 1935, S. 26 ff.

структура изисква много усилия и внимание, а част от тях трябва да се насочат към въпроса за завършеността на произведението.

„Органичната“ естетика разглежда целостта на произведението предимно от иманентна гледна точка — произведението вътре в самото себе си и спрямо самото себе си. Конфликтният въпрос: противоречието между безкрайността на действителността и крайността на описващото я произведение остава неотговорен, дори незасегнат. Броят на авторите, които са се занимавали с него, не е голям, а и търсенията им и тук в повечето случаи са имали по-обща насока, при това и не винаги правилна. Тъй например Овсянико-Куликовски обсъжда в една статия начините за отразяване на безкрайната действителност в художествената литература и от правилната предпоставка за човешкото изживяване на тази безкрайност продължава с разсъждения за дуалистическото примиряване на крайност и безкрайност, смърт и безсмъртие и т. н.[1]

В съвременните немарксистки литературоведски направления разрешението на проблема обикновено се „подразбира“ в рамките на отделните системи и концепции, а в немалко случаи направо се изключва и като проблем, и като разрешение. Трудно би могъл да бъде той проблем за феноменолозите например, според които „фикционалното“ произведение представлява затворена в света на чистите интенции структура (geschlossene Struktur), в смисъл логически независима от субекта на изказа и от някакъв обективно съществуващ обект на описание „десигнатум“[2] или пък за американските символисти, според които художественото произведение представлява изпразнен от съдържанието си символ-форма.[3] Не може да се каже, че този въпрос причинява големи затруднения и на формалистите, тъй като те владеят разковничето на силогизма: всяко художествено произведение е форма, всяка форма е нещо цялостно и завършено, следователно всяко художествено произведение е нещо цялостно и завършено.[4] Дори да приемем тази спекулация, налага се да запитаме с наивността на новопокръстени: „След като всяка форма се състои от отделни по-малки форми (нека ги наречем формеми), които се появяват поне два пъти, защо и цялата тази форма не може да се повтори, вече като формема, поне още един път?“

Приемайки, че художественото произведение представлява своеобразно организирано множество от елементи, а съществена черта на тази организация са съотношенията между централните и периферните по време и пространство елементи на художествената действителност, вече приемаме, че въпросът за завършеността е част от въпроса за художествеността. Обзорът на някои съвременни направления на буржоазното литературознание, макар и съвсем бегъл, показва, че наред с това този въпрос е или винаги може да се превърне в средищна точка на идейно-научни борби, което от своя страна изисква по-голямо внимание от страна на нашата литературна наука и естетика към него.

---

[1] Д. Н. Овсянико-Куликовский, Собранные сочинения, Санкт-Петербург, 1911, т. VI, стр. 131—135.

[2] K. Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957, S. 250. H. Seidler, Die Dichtung, Stuttgart, 1959, S. 53, 64 u. a.

[3] S. Langer, Feeling and Form, 1957, ch. 4.

[4] C. Chavez, The Musical Thought, Harvard, 1961, p. 35.

Терминът „завършеност“ (по-скоро терминът, отколкото въпросът!) често се появява в трудове на литературни историци, теоретици и критици, без обаче да има достатъчно строго определено и общозадължително значение.

Литературната история определя като незавършено това произведение, за което разполага с повече или по-малко сигурни сведения, че авторът му е възнамерявал да го продължи. Такива са „Хайдути“ на Ботев, „Кървава песен“ на Пенчо Славейков, „Приключенията на Гороломов“ на Й. Йовков, „Мъртви души“ на Гогол, „Дон Жуан“ на Байрон, „Евгений Онегин“ на Пушкин, „Признанията на авантюриста Феликс Крул“ на Т. Ман, „Приключенията на храбрия войник Швейк“ на Яр. Хашек и много, много други. Обстоятелството, че голям брой от незавършените според оценката и намерението на авторите произведения се определят като значителни представители не само на своята национална, но и на световната литература, хвърля интересна светлина върху въпроса за завършеността, но наред с това го поставя и пред нови затруднения. И още повече — нека напомним още от сега — ако в болшинството от случаи произведенията са останали незавършени против волята на авторите, има произведения, оставени незавършени преднамерено, напр. двата романа на Лорънс Стерн (1713—1768) „Животът и мненията на Тристрам Шенди“ и „Сантиментално пътешествие“[1] (за тях ще стане дума и по-нататък).

Пак от гледището на литературната история произведението се определя като незавършено и в онтологическия му аспект, спрямо процеса на общественото му битие. Художественото литературно произведение няма самостоятелно съществуване извън индивидуалното — общественото съзнание. Динамическата му същност обуславя сложните отношения на постоянни (инвариантни) и променливи (вариантни) равнища в битието му. Тези отношения са динамични и ще останат динамични, докато общественото-индивидуалното съзнание продължава да се изменя, т. е. продължава да съществува. „Биографията“ на всяко по-общочовешко произведение бързо би ни убедила в това. От 1736 г., когато Хенмър сериозно уверява, че Хамлет отлага убийството на Клавдий, защото инък трагедията би завършила преди „исконното“ пето действие, до наши дни Шекспировият шедьовър е преминал през многобройни, разностранни интерпретации, по които, подобно на зъба на Кювие, може да се възстанови твърде точно идейното и художественото развитие на обществата, в които трагедията е била обект на изследване и тълкуване. А да се твърди, че вариационното реализиране на трагедията вече е завършило, би било, разбира се, наивна, немарксистка самонадеяност.

Към тези предварителни бележки трябва да се допълни — вече от гледна точка на психологията на възприемането на произведението — и обстоятелството, че художествената действителност се продължава, в една или друга степен, в съзнанието на възприемащия и след възприемането на последните знакове на произведението. Това е не само „изживяване“ на произведението, „оставане под впечатление“ от него, но и в истинския смисъл на думата продължаване на художествената действителност вследствие „инерцията“, създадена в съзнанието на възприемащия, при което, естествено,

---

[1] „Стерн изобщо не е завършвал произведенията си и е умеел да прави това съзнателно“ — В. Шклозский, Художественная проза, Москва, 1961, стр. 289.

силата на художественото въздействие описва рязко нисходяща крива. Имаме работа с продължение на процес, който се извършва и в хода на възприемането — допълване, обогатяване, доразвиване на художествената действителност с неозначени в текста елементи, процес, отдавна известен на европейското изкуствознание (срв. с разсъжденията на Дидро за „антракта“ — допълване, доразвиване на художествената действителност от възприемащия).

4

Гореизброените значения на термина завършеност — незавършеност са вече почти „безспорна територия“ в литературната наука. Този термин обаче има и други значения, за жалост нито така ясно определени, нито така безспорни, с което фактически започва въпросът за завършеността на художественото произведение, въпросът за художествената завършеност. Критиците например, когато търсят по-точни оценъчни термини — а от такива термини те изпитват хронична нужда — често прибягват до определенията „завършено — незавършено“ произведение — първото с утвърдителен, второто с отрицателен оттенък, макар че, от друга страна, термини като „загатнатост“, „недоизказаност“ фигурират в утвърдителния раздел на рецензията.

Основната трудност, която поставя въпросът за завършеността на художественото литературно произведение, произтича от обстоятелството, че (1) произведението представлява ограничен във времето и пространството продукт, (2) на активна целенасочена дейност на субекта, (3) „мимезис“ на безкрайната във времето и пространството действителност. Въпросът следователно представлява комплекс от философските въпроси за диалектиката на крайно и безкрайно, част и цяло, за целенасочеността и завършеността на продуктите на съзнателната човешка дейност, без обаче да се свежда до тях, защото спецификата на художественото произведение, към която той се отнася, го превръща във въпрос, чието разрешение трябва да се очаква от изкуствоведите.

Художествената действителност — без с това да подценяваме относителната ѝ самостоятелност — се създава и възприема като комплексен, обобщен и съотносим знак на обективната действителност. Тя не е онтологически затворена, не е „чист интенционален предмет“, както я определя изкуствоведският феноменологизъм, а се възприема на базата на предварителното познаване на известна част от обективната действителност, в отношение на съотносимост — не и тъждественост! — спрямо нея. Един от елементите на това предварително знание е, че обективната действителност е безкрайна или поне (за някои читатели), че е много по-широкообхватна от художествената действителност. От своя страна художествената действителност е крайна, ограничена в определен обхват във времето и пространството — безкрайни произведения няма. Това е първото съществено обстоятелство, което трябва да привлечем в хода на по-нататъшните разсъждения.

Логиката на развитието на художествената действителност и особеното състояние в съзнанието на възприемащия след завършване на възприемането, което по липса на по-подходящ термин не особено сполучливо нарекохме „инерция“ в динамиката на възприемането, е второто съществено обстоятелство. Увлечен от динамиката на развитието на художествената действителност, възприемащият я „доразвива“, обогатява я с детайли, неозначени в знаковата структура на произведението. Особено интересен —

и за жалост особено слабо проучен е този процес след възприемането на финалните знакове на произведението, на завършека му. . . Вследствие на този динамичен ефект въпросът за художествената цялост и завършеност придобива една от специфичните си черти. Частичността на художествената действителност не може да се отъждестви например с частичността на картата на Софийски окръг спрямо картата на България, картата на България спрямо картата на Европа и т. н. (От една статия на И. В. Блауберг във „Вопросы философии", кн. 4, 1959 можем да заключим, че въпросът е злободневен дори за географите).

От анализа на тия две обстоятелства произтича изводът, че художествената действителност в дадено произведение се възприема като част от една по-широка художествена действителност, от която е подбрана, извлечена в съответствие с определени идейно-художествени цели. Тази по-широка действителност е субективна в битието си — тя е продукт на творческата дейност на автора и се предугажда и изживява като такава от възприемащия. Необорими аргументи в подкрепа на този ход на разсъждение идат от възгледа ни за връзката между художествената действителност, а също така — вече по-конкретно — от психологията на творческия процес: нека само припомним думите на Толстой, че произведението представлява една милионна част от творческите комбинации на автора.

Обясняващи и обяснявани в същия ход на разсъждение са и по-частните факти от рода на този, че в не едно произведение открито се посочва какво художествената действителност продължава да се развива и след завършека му: озлочестеният, ослепен Едип ще странствува из чужбина, Хорацио ще разказва за участта на приятеля си, Разколников ще се „прероди нравствено", за влюбения в „Дамата с кученцето" ще започне нов по-щастлив живот, Желяз ще продължи борбата в село Борово и т. н. и т. н. Тук може да бъде привлечен и дори такъв незначителен, но любопитен и неслучаен факт: мнозина автори в миналото, а и в по-ново време са били приканвани да продължат някое свое произведение. Много такива подканяния е получавал например Пушкин за „Евгени Онегин" — та нали главният герой е жив? — на което поетът отвърнал с шеговита онегинска строфа:

Вы говорите: „Слава богу,
Роман не кончен — понемногу,
Иди вперед. . .

И така, художествената действителност на произведението представлява част от една по-широка, безкрайна в границите на своя субект действителност, т. е. художествената действителност на произведението представлява отворена система. Това обстоятелство има значение, но не решава въпроса за завършеността на произведението. Като една от диалектическите противоположности в художествената завършеност тази отвореност определя относителността на завършеността, но на нея противодействуват други, „центростремителни" сили, които релативизират отвореността.

В какви насоки се проявява „отвореността" на художествената действителност?

Сукцесивният характер на художествената литература (последователното и в определен ред възприемане на елементарните знакове на произведението), както и динамиката в тази сукцесия поставят с най-голяма острота въпроса за завършеността спрямо финалния отрязък на произве-

дението и насочват търсенията на изследвачите предимно към него. Придмерите, които току-що дадохме, също засягат финалния отрязък и се подвеждат в общата насока на постъпателността в развитието на времето. С подобно ограничаване в рамките на финалния отрязък се върши грешка, която сукцесивността и динамиката само обясняват, но и не оправдават. Ако в границите на своя субект (носител) художествената действителност е безкрайна, а произведението обхваща само част от нея, то художествената действителност на произведението представлява отворена система не само по отношение на настъпателността на времето, но и във всички посоки на общественото време и пространство. „Начало е това, което само безусловно не стои никога след друго. . .“ Откъснато от философската и естетическата концепция на Стагирита, която фрагментната му „Поетика“ представя твърде непълно, това твърдение звучи неубедително, донякъде и наивно, защото — нека вземем примери от доаристотеловата литература — пред описаните петдесет и един ден на Троянската война „безусловно“ стоят десетте години обсада, пред които пък все така „безусловно“ стои приключението на Парис и Елена и т. н. Отиването на Неоптолем и Одисей при изоставения Филоктет (у Софокъл) е предшествувано от изоставянето на героя, обладател на божествения лък, на самотния остров, то пък — от ухапването му от змия. . . Подобни наблюдения е правил още Хораций, който в своето „Поетическо изкуство“ хвали Омир, че не е започнал „аб ово“, както направили неговите подражатели циклиците, които започнали от яйцата на Леда и така прозаизирали, както по-късно ще каже Хегел, Омировия епос. Творческата история на много произведения също подкрепя този ход на разсъждение. Ще припомним само един пример — Толстоевия роман „Война и мир“. Започнал художествената действителност първоначално от петдесетте години на своя век, авторът се връща последователно на 1825, 1812 г., за да се спре окончателно на 1805 г.

Началото на художествената действителност на всяко произведение представлява включване, „вдигане на завесата“ пред една по-широка художествена действителност, която вече се е развивала, има свое минало.[1] В поетиката има един термин, а именно ex abrupto, с който се означава рязкото, неочакваното въвеждане в събитията на повествованието без предварителни разяснения (експозиция). Като термин, определящ степенните различия в рязкостта на въведението, той се употребява със сравнително добре определено и оправдано значение. Погледнато принципно обаче, след като никое начало на произведение не е начало — във времето или пространството — на художествена действителност, то всяко начало е в една или друга степен ex abrupto. „А край, напротив, е онова, което по своето естество стои след друго. . . и след него няма нищо друго.“ Вече посочихме, че на базата на познанието на обективната действителност, на базата на логиката в развитието на художествената действителност, на базата на динамичното увличане на възприемащия последният изживява и очаква след завършека на произведението „нещо друго“ — продължението на художествената действителност — събитията, съдбите на епиче-

[1] Много лирически и епически произведения започват с многоточие — например стихотворения на Яворов и разкази на И. Бабел. Още по-често явление е започването на творбата със съединителен съюз или изобщо с думи, които предполагат наличието на предходни изрази. Ето какво пише Е. Еткинд за първата строфа на стихотворението „Езеро“ от Ламартин: „Ламартин придава на тази строфа характер на фрагмент — първият стих, започващ с ainsi, не е начало, а като че ли продължение на монолога, който лежи някъде зад границите на стихотворението.“ (Е. Эткинд, Семинарий по французской стилистике, ч. II, Москва 1964, стр. 19).

ските и драматическите герои, изживяванията на лирическия субект и т. н. А има и трето измерение, спрямо което художествената действителност представлява отворена система — нейната ширина или по-точно общественото, природното и субективното пространство. Кръгът от описаните герои, събития, изживявания не граничи с нищото, защото пак на базата на същите обстоятелства възприемащият допуска практически и теоретически съсъществуването (коекзистирането) и на други герои, събития, изживявания, свързани с описаните в произведението.

Възгледът за произведението като отворена система е изразен, наистина по-образно, в популярната напоследък съпоставка на произведението с айсберг — тъй както надводната, видимата част на айсберга е само малка част от него, така и пряко съобщените в художествената действителност събития са малка част от заобикалящата ги неописана художествена действителност.

Дотук разгледахме първия елемент на диалектичната двойка крайност — безкрайност в художествената действителност.

Съществува реална опасност от правилната предпоставка, че в границите на своя субект — творец и възприемащ — художествената действителност на произведението е безкрайна, че е отворена система, че се възприема като подбрана част от една по-широкообхватна художествена действителност, чието съществуване се предполага в съзнанието на твореца и възприемащите, да се направят нихилистични изводи (каквито наистина са и правени, например от Волф в теорията и Л. Стерн в практиката), че художественото произведение е незавършимо и не може да представлява цяло. Груба философска и естетическа грешка! За да стигнем до положително разрешение на въпроса, необходимо е да се спрем на постановките на марксистката философия за част и цяло, крайност и безкрайност, без да пренебрегваме опита и на частните науки. В това отношение естетиката за момента е твърде облагодетелствувана, защото въпросът за част и цяло е злободневен, широко обсъждан в марксистката философия и в много частни науки — физика, биология, география, езикознание, кибернетика (вж. например дискусията във „Вопросы философии“, 1959). Усилия в същата насока съсредоточават и някои буржоазни философски и частнонаучни направления — неопозитивизъм, физически идеализъм, холизъм, гещалтизъм — и полемиката с тях прави въпроса още по-актуален.

Част и цяло, крайност и безкрайност имат дълга история като философски въпроси — с тях са се занимавали още питагорейците, — но нито обхватът на темата, нито възможностите ми позволяват да се впускам в подробен исторически преглед. Все пак нека се спрем с по няколко думи на възгледите на отделни автори и преди всичко на Аристотел, още повече че вече цитирахме негови изказвания по въпроса. Вградени в общата му философска система, съобразени с казаното в неговата „Метафизика“, тези съждения придобиват значително по-друг смисъл от смисъла, който може да им придаде човек, ако се ограничи в рамките на конспективната и фрагментарна „Поетика“. Както в разрешението на други въпроси, така и тук Аристотел е — поне обективно — еклектичен. Интересната материалистическа догадка, че цялото не е механичен сбор от елементи, а зависи от техните изменения, живее в една антична холистка концепция — че цялото е обединение на части от божествената доматериална форма на ентелехията. (Идеята за ентелехията се подхваща по-нататък в различни модификации и от средновековния витализъм, и от съвременния холизъм на Смътс.) От тези предпоставки и от по-внимателния анализ на „Поети-

ката“ можем да допуснем, че Аристотел говори за начало, среда и край и изобщо за цялост на произведението на базата на обединяващата го идея, която изисква едни елементи и отхвърля като ненужни други.

Сериозни научни приноси към разглеждания въпрос започват да се правят от момента, когато се осъзнава диалектическата взаимообусловеност на част и цяло. Близо до подобни разбирания се оказва Кант, но и той в крайна сметка включва целостта в доопитното познание на съзнанието, и то на принципа на субективния телеологизъм. Значително по-голям е приносът на Хегел, който разглежда част и цяло като диалектически неделими категории, немислими една без друга. Отивайки по-нататък, гениалният диалектик с основание разграничава цялост от цяло — първото е механичен сбор от елементи, а второто вътрешно организиран, структуриран, динамичен комплекс от елементи, чрез който предметът или явлението се обособява от заобикалящата го среда и постига същностната си определеност. В полемика с Волф Хегел е направил няколко кратки бележки и за завършеността на художественото произведение, специално епичното, които са на твърде ниско емпирично равнище и по проникновеност отстъпват на казаното от Аристотел, въпреки че в случая заемката на немския философ от Стагирита е почти дословна: „Индивидът, притежаващ определена цел и стремеж“, е според Хегел обединяващата връзка в произведението. „Ако твърдо се фиксира образът на Ахил и се изтъкне като връзка на цялото, лесно е да се намери началото и краят.“[1]

Марксистката философия определя цялото на принципа на структурната организация на дадено множество елементи (съставки). Последните имат сходни функционални или същностни свойства, намират се в динамични взаимоотношения помежду си, при което си влияят взаимно, всички влияещи върху отделния елемент и отделният елемент влияещ върху останалите. В динамиката на тези взаимоотношения се поражда и се налага върху елементите една обща закономерност, нещо качествено ново, което не е резултат от механичния сбор на съставките, онова „нещо повече“, което старите и съвременните виталисти търсят в необяснимото, свръхестественото. А там, където тази структурна организация вече не действува, говорим за относителен край на целостта — предмета или явлението.

Това определение на цялото се отнася и за биологическия организъм, и за атома, и за слънчевата система, и за българското общество, и за стихотворението „Хаджи Димитър“. Пристъпвайки към художествената литература обаче, към него трябва да прибавим и ред специфични признаци. Преди всичко художественото произведение е продукт на съзнателна и целенасочена човешка дейност, което означава, че творец, „демиург“ на организиращата структура е съзнанието. Тази съзнателна активност дава право да заменим неутралното „цялостност“ с активното „завършеност“ и да говорим за целенасочеността като организиращ принцип на произведението. В безкрайната — в границите на своя субект — действителност се обособява една част, която във вътрешната си организация представлява цяло, т. е. елементите ѝ (събития, герои, преживявания, природни описания и т. н.) са организирани в единна целенасочена идейно-образна структура, която те създават и на която се подчиняват. Същност на тази структура е художественият образ, който се изгражда постепенно и обхваща в себе си множество „подобрази“. Целенасочеността се изразява и в това, че най-просто казано, част от художествената действителност поставя из-

[1] Гегель, цит. съч., стр. 270—271.

вестен проблем, поражда очакване, а друга част отговаря на проблема, задоволява очакването. (Характерен пример в това отношение представлява нормата за съдържателната структура на сонета, така наречените pedes-cauda в катрените и терцините.) Незавършено в художествено-теоретическия смисъл на думата ще бъде следователно онова произведение, в което има елементи, необхванати от общата структура, неподкрепени с обратна двойка на принципа на породено-изпълнено очакване. Реакцията спрямо такова произведение е чувство на неудовлетвореност и по-точно чувство, че нещо липсва, че нещо трябва да се допълни, за да се включат тези елементи в структурата и да се оправдае съществуването им. В подобни случаи пътят към завършеността може да мине не само през допълването, но и през съкращаването на произведението — без в това да има някакъв парадокс.

Художествената завършеност е резултат от уравновесяването и напрежението между две диалектически противоположности: безкрайността на художествената действителност и структурирането на отделни нейни съставки в идейнохудожествени цялости. Завършеността на едно произведение не означава, че неговата действителност е абсолютно затворена в себе си, тъй както отвореността на действителността му не означава, че то не е завършено. Действителността на всяко произведение представлява отворена система, но степенните различия в тази отвореност определят вече доколко то е завършено.

Споменахме, че тази противоречивост в същината на завършеността се разрешава в някои случаи чрез абсолютизирането на една от противоположностите. Грешката очевидно е голяма, но едва ли е много по-голяма от благодушното отминаване край въпроса като „безспорен“, „ясен сам по себе си“. . .

С въпроса дали вътре в едно завършено произведение може да се обособят други, едно или повече, също така завършени произведения, ще приключим този кратък теоретически екскурс. От философската постановка, че цялото е принципно разложимо на други цели предмети, дедуктивно заключаваме и отговаряме положително — да, може. От друга страна, индуктивно, чрез наблюдения върху художествената практика, се убеждаваме, че и в това отношение художествената литература се подчинява на основните философски закони. В границите на определени произведения наистина може да се обособят подструктури, които, извлечени извън „големите“ произведения, да представляват нови завършени произведения. Това се отнася предимно до творби с по-свободна композиция, с по-голямо смешение на литературнородовите признаци (Гьотевия „Фауст“ например[1]), но може да се наблюдава и при творби с много по-стройна композиция. Тук трябва настойчиво да подчертаем, че новополученото произведение следва да се разглежда вече не като част от голямото, а като (относително) ново произведение.

(Както е известно, през последните няколко години в съветския печат се проведе оживена дискусия относно обхвата на художествения образ.[2] Едната от полемизиращите групи поддържаше идеята за образа-гигант, Едната от полемизиращите групи поддържаше идеята за образа-гигант, голям, сложен комплекс, обхващащ цялото произведение, а другата —

---

[1] Вж. напр. дългата печатна разпра между Пенчо Славейков и Антон Страшимиров за това, дали песента на Маргарита може да се разглежда като самостоятелно лирическо произведение.

[2] Вж. В. В. Виноградов, Стилистика. . . , Москва, 1963, стр. 116—119.

че образът е по-малообхватен и че може да се сведе дори до отделната дума. Явно е, че в тези спорове благотворно влияние би могло да окаже правилното разрешение на въпроса за завършеността.)

С обратен знак възможността за обособяване на „подпроизведения" се отнася и за творбите, които авторът е възнамерявал да продължи или да разшири. Много от незавършените в биографическия смисъл на думата произведения в художествен смисъл са завършени, защото и в този им вид е постигната единна вътрешна логика, единна целенасочена структура. Ето защо нужно е да се отнасяме предпазливо и критично към опитите да се завършват от други автори незавършени произведения,[1] което изисква дълбоко обхващане на произведението, особено на завършека му, и стремеж към хипотетично приравняване на личността на продължителя с личността на автора. По правило подобни опити са пакостни както за „съавтора", така и за произведението. В този ход на мисли трябва да оценим като неправилна и практиката на някои наши учители по литература да дават на учениците си задача да продължат „Хайдути" на Ботев.

Като прониква в същността на художествената специфика, въпросът за завършеността дава възможност да погледнем на нея от нова страна, да я подложим на нови изследвания, да поставим нови интересни въпроси, например за образа на повествователя (епичен, драматичен, лиричен) като цялост, за ролята на езиковата подструктура — стила за завършеността и т. н. В по-нататъшното изложение на тази статия обаче ще се спрем само на по-частно литературоведския въпрос за начина, по който на възприемащия се съобщава, внушава, посочва, че художествената действителност на завършеното произведение е цяло, че в действителността, необхванатата от него, структурната организация, както казахме по-горе, престава да действува.

5

В досегашната художествена литературна практика се обособяват два основни типа завършеци. Можем да ги назовем лирически и епически, защото в тях се проявяват някои родови особености на лириката и епоса, без обаче да изпускаме от очи обстоятелството, че те не се появяват диференцирано, само в лирически, или само в епически произведения, и че лирическият тип задължително се предшествува от епическия. По-точно можем да ги определим като относително затворен (лирически) и отворен (епически) тип завършек. В случая в „отворен" и „затворен" не влагаме значението, с което някои предишни и съвременни[2] литературоведи употребяват тези термини при описание на композицията на художественото литературно произведение, а просто правим частична аналогия между съдържателната система на произведението с о г л е д н а ф и н а л н и я м у о т р я з ъ к и затворена и отворена система, система съответно с краен и безкраен брой състояния.

1. Лирическият тип завършек, изложен тезисно, представлява копирано или вариационно повторение на начален отрязък от художественото произведение, или с други думи произведението завършва с това, с което

---

[1] Известен е например фактът, почти безспорно доказан, че жената на Моцарт по някои безкористни и користни съображения е завършила реквиема на току-що починалия си съпруг.

[2] Напр. Е. Х о л о д о в, Композиция драмы, Москва, 1957, стр. 39.

е започнало. Повторението поражда у възприемащия предположение, че ако произведението продължи, то ще се развие по същия начин, като (относително) същото произведение. Така съдържанието на произведението образува — по частична аналогия! — в съзнанието на възприемащия затворена система. Затворена система в точния смисъл на думата тук няма, първо, поради изложените по-горе принципни съображения, второ, защото повторението финален отрязък с малки изключения е само част от произведението и частта пред него завършва с друг, с епически тип завършек и, трето, защото началнo-финалното повторение внушава, че броят на появите на произведението и действителността му е теоретически безкраен. Въпреки това тази изоморфна аналогия обещава да допринесе, макар и с малко, за разрешаването на проблема, поради което и ще я използуваме.

Нека сега разгледаме този тезис по-подробно. Излизаме от твърдението, че в лирическия тип завършек се проявяват същностни родови особености на лириката. Лирическото произведение „описва“, в сравнение с епическото, по-кратък — във времето и пространството — отрязък от обективната — субективната действителност, или с други думи, художествената действителност в лирическото произведение има по-ограничени размери. А добре известно е, че колкото отрязъкът от една система е по-голям, толкова вероятността да се появи той отново — разбира се, относително същ, е по-малка, и обратно. На това обстоятелство, както и на подбора на жизнения материал, се дължи впечатлението, че лирическото произведение описва събития — обективни и субективни — с по-голяма честота на поява. Основните глаголни времена в лирическия и епическия род очевидно се намират в причинна връзка с него и, поддържайки го, хвърлят интересна светлина върху въпроса за повторителността, а оттам и за лирическия тип завършек. И без да разполагаме със статистически данни, можем да твърдим, че основно глаголно време в епическите произведения е минало свършеното,[1] а в лирическите сегашното, като за последните може дори да допуснем, че в тях честотата на поява на глаголи в сегашно време е от порядъка 75—95%. Това, което ни интересува в случая, е, че в съвременните индоевропейски езици функцията на сегашното глаголно време далеч не се изчерпва с означаване на действие, извършващо се едновременно с процеса на съобщението за него, защото значителен дял от неговия семантичен обем заема означаването на п о в т о р и т е л н о или н е п р е к ъ с н а т о действие, извършващо се в трите темпорални полета — минало, сегашно, бъдеще. По тази причина в някои индоевропейски езици — латински, испански, италиански, английски — покрай „простото“ сегашно се е развило и „актуално“ сегашно време, което означава симултанност на извършването на означеното действие с процеса на съобщението.

Нека сега съпоставим следните три обстоятелства:

1. Съществуват лирически произведения, които завършват с копирано или вариационно повторение на свой начален отрязък. С данни за честотата на това явление не разполагам, но затова пък ето един друг твърде знаменателен факт. Ако поискаме да изброим примерно двадесет или три-

---

[1] Споменатата по-горе К. Х а м б у р г е р с особена настойчивост твърди (цит. съч., стр. 29, 32, 40—49, 71 и др.), че миналото време в епоса няма „екзистенционално“, т. е. реално значение. А въпросът, който логически следва — защо епос се създава предимно в минало време — авторката отбягва да постави. Имаме много основания да допускаме, че една от причините за това е именно по-голямата вероятност за повторителност на лирическото събитие и по-малката вероятност за повторителност на епическото.

десет представителни произведения на българската лирика, между включените по всяка вероятност ще бъдат: „Не растат саминки“, „Хаджи Димитър“, „Во стаичката пръска аромат“, „Арменци“, „Градушка“, „Нощ“, „Гора“ (Дебелянов), „Цветарка“, „Сватба“, „Конници“ (Фурнаджиев), „Царевица златна. . .“ (Разцветников), „Ще строим завод“. . . А всички те имат лирически тип завършек.

2. Художествената действителност в лирическите произведения е по-ограничена в обхвата си от действителността в епическите и се съотнася към по-кратки отрязъци от обективната действителност. Описаните изживявания не се съобщават и не се възприемат като еднократни.

3. Основното глаголно време в лириката — сегашното — означава действие повторително или постоянно, актуално спрямо точки в трите полета на темпоралната система на лирическия субект. В езици, в които е развит начин за означаване на „актуално“ действие, симултанно с процеса на съобщението, лирика се създава на „просто“ сегашно време. Затова и не от любов към парадоксите ще кажем, че граматическата „неактуалност“ на сегашното време в лирическото произведение допринася за неговата обществено-историческа актуалност.

Между тези три обстоятелства с оглед на въпроса за лирическия тип завършек може да се проведе хипотетична връзка: копираното или вариационното начално-финално повторение създава у възприемащия впечатление, че след неговата поява произведението със своята действителност продължава да се повтаря и по-нататък, теоретически неограничен брой пъти. Това явление, закономерно свързващо се с родовата същност на лириката, можем да оприличим, както вече направихме, на система, която след известен брой състояния се връща в първоначалното си състояние, за да продължи да се движи по-нататък в същата последователност. Лесно разбираемо е обаче, че сравнението е само частично, че лирическото произведение с такъв тип завършек не е пълен аналог на затворена система, към каквото отъждествяване тази аналогия може да ни подтикне. По-долу, след като разгледаме епическия тип завършек, отново ще се върнем на този въпрос, за да посочим различието между това явление и затворената система с краен брой състояния.

Трудностите при доказването на току-що изложената хипотеза значително ще се увеличат, ако не се съобразим с факта, че „затварящата“ функция на начално-финалното повторение е само една от многото негови функции. Какви са те, поставената тук тема не дава право да обсъждаме, а и наличният изследователски материал едва ли би благоприятствувал за това, защото, макар и съвременната естетика единодушно да приема, че ролята на повторителността в така наречените темпорални изкуства — музика и литература — е извънредно голяма, все още малко е направено за обстойното ѝ изследване.

В разговор за лирическия тип завършек един познайник изказа съмнение в правилността на горната хипотеза, като се позова на случаите, при които начален отрязък на произведението се повтаря не в завършека, а някъде другаде, обикновено към средата му. Творби с подобна конструкция наистина не са рядко явление в художествената практика, но наблюденията върху тях не само че не опровергават, но и подкрепят убеждението, че една от функциите на това повторение е завършващата, защото начален отрязък се повтаря обикновено в преломна точка на произведението, в завършека на някоя съдържателно обособена негова част. Стихотворението „Луди млади“ на Яворов например се състои от две характерно обособени

части (1—9 и 10—13 строфа), отделени една от друга с вариационно повторение на първата строфа, вече като девета.

Към този род случаи се отнася и повторението на началото на строфата в завършека ѝ — „вътрестрофен рефрен“, едно още по-често срещано явление в художествената практика, — което подкрепя относителната обособеност и завършеност на строфичната единица в рамките на произведението.

В развитието на българската лирика честотата на поява на начално-финалното повторение не е постоянна. През последното десетилетие на миналия и първите две десетилетия на сегашния век тя изглежда по-голяма, а след това започва да намалява, за да намалее още по-рязко в най-новата ни лирика. Това очевидно представлява тема за самостоятелно изследване, при което трябва да се проучи и генеалогията на явлението. От обширния материал, който предлага нашата лирика, подбрах само следния любопитен факт, интересен както от историческа, така и от теоретическа гледна точка. Известно е, че Пенчо Славейков си е позволявал да преправя стихотворенията на баща си, с което е причинил значителни, все още не докрай преодолени затруднения на нашата литературна история. Ето например как е постъпил той със стихотворението „Епилог“: „В ръкописите на Славейкова това стихотворение е без заглавие и само три куплета. Обаче то ми се видя някак недовършено, та аз си позволих, за един вид завършек, да повторя на края първия куплет.“[1] Очевидно начално-финалното повторение е създавало у поета впечатление за завършеност или е било за него знак за завършеност на произведението.

Може ли да има лирически тип завършек в епически произведения? Вече посочихме, че двата типа завършеци не са присъщи само на съответните си родове, тъй както и в едно произведение, в което преобладават признаци от един род, се откриват признаци и от другите родове. Макар и незначителни по брой, епически произведения с характерно изявен лирически тип завършек има. Това са предимно фолклорни произведения — например някои български, руски, ирландски[2] народни приказки, — в които се проявява известна „игра“ със сюжета. Начално-финално повторение с участието на относително по-малки, по-детайлни мотиви обаче се среща твърде често и в епоса, и в драмата. Хубави примери от епоса предлагат някои от разказите на Елин Пелин („Закъснялата нива“ и др.), а от драмата — Чеховата „Чайка“. Логично е веднага да свържем този факт с всеобщо приетото мнение, че у двамата майстори има подчертан лиризъм, тъй както е логично да свържем тенденцията към зачестяване на този тип начално-финално повторение с тенденцията към усилване на лиризма в епоса и драмата.

С това приключваме наблюденията върху лирическия тип завършек и преминаваме към епическия.

2. Под условното название епически тип завършек тук разбираме финален отрязък на произведението, който като елемент от цялостната структура на произведението, независимо от това дали го съобщава или не, създава впечатление, че с него престава да действува структурната закономерност, която е обединявала в цялост художествената действителност на произведението и че в художествената действителност започва

---

[1] П. Р. Славейков, Избрани съчинения, книга първа. Стихотворения. София, 1901.

[2] Според M. Friedman, Stream of Consciousness: a Study in Literary Method, Yale, 1955, p. 37.

нещо „ново“, „различно“, което нейният субект — повествовател, лирически и драматически субект — не трябва да описва.

В „епическия“ завършек особено отчетливо се проявява диалектическото напрежение между отвореност на системата и вътрешната организация на цялото, чрез него най-убедително се доказва, че художествената действителност е безкрайна и че в същото време действителността на сполучливото произведение представлява цялост. Отчетливо се проявяват и някои от родовите отлики между лирика и епос — например по-голямата субстанциална ограниченост на лириката — без това да означава, че единият тип завършек е сам по себе си художествено по-ценен от другия.

„Класически“ примери за епически тип завършек представляват ония завършеци — обикновено на големи епически произведения, в които се посочва, че повествователят прекъсва предаването на художествената действителност, защото по-нататъшното ѝ описание излиза извън поставената в произведението цел. „Но тук започва вече нов разказ, разказ за постепенното обновяване на човека, разказ за постепенното му прераждане, за постепенния му преход от един свят в друг, запознаването му с нова, съвсем непозната дотогава действителност. Това би могло да бъде тема за нов разказ — но сегашният ни разказ свърши.“ (Ф. М. Достоевски, „Престъпление и наказание“). Този завършек у Достоевски, както и ред други похвати в неговата романна „техника“, съвсем не са изключение за романа от 19. век. А по свидетелство на Б. Грифцов,[1] такива завършеци има и във френския дореалистичен роман. В един роман от 17. век например авторът, завършвайки произведението си с традиционната, дълго оспорвана и дълго очаквана женитба на героите, отбелязва, че оттук нататък започва семейният им живот, който още не е прието да се описва. (Човек се изкушава да предполага, че за тогавашния романист жененият мъж е престával да бъде обект, достоен за художествено изображение. . .) Както се вижда, тук освен „класическия“ тип епически завършек действува и друг завършващ фактор, стереотипът на завършека, създаден от частно литературния или общия социалнонравствен момент. Но за това — в следващия раздел на статията.

Как, на каква основа трябва да се определи същността на „новото“, „различното“, което включихме в горната дефиниция? Ако решим да абсолютизираме нещата, трябва да кажем, че произведението може да се състои само от един елементарен (атомарен) знак, защото дори в поредицата от един и същ знак — а — а — а — а — значението му при всяка поява се изменя. „Различното“ и „новото“ можем и трябва да определяме само на основата на целенасочеността на конкретното произведение. Известно е, че в хода на възприемането у възприемащия действуват съвместно два критерия: единият създаден върху приетата, преработена и съхранена дотогава художествена и нехудожествена информация и другият — непрекъснато изграждащ се в хода на възприемането на произведението. За ролята на първия критерий относно завършеността ще стане дума подолу. Що се отнася до втория, изграждан върху възприетата част от произведенето и непрекъснато изменян с всеки нов отрязък, именно той определя целенасочеността на художествената действителност и именно върху него определяме „новото“, „различното“, а с това и завършеността на произведението. Завършекът открито посочва или подсказва, че следващата след него художествена действителност излиза извън структурната целе-

---

[1] Б. Грифцов, Теория романа, Москва, 1927.

насоченост на произведението. „Подсказването“ се постига чрез влагане на значително повече нови елементи в завършека. В добрите произведения той е преходен момент, начало на излизане от досегашната структура. Това е и една от причините за особено големите затруднения, които завършекът поражда в хода на творческия процес. „Със завършека всички трудно се справяме“ — признава на едно място Дидро. И това „всички“ едва ли е риторична хипербола. . .

Литературоведският опит предлага немалко факти и обобщения в подкрепа на горните изводи. Така например значението, което обикновено се влага в термина „лирическа поанта“, по същество се покрива с определението на завършека като преходен момент към някаква нова структура.

От твърдението за ролята на целенасочеността в конкретното произведение произтичат изводи, може би нежелателни, за онази част от съвременните литературоведи, които на всяка цена желаят да дадат аксиоматично, „точно“ определение на завършеността. . .

Някои свойства на организираната материя на речта в художественото произведение могат да участвуват като спомагателни елементи в изграждането на епически тип завършек. Както трябва и да се очаква, такива явления се наблюдават най-вече в творби в стихова реч. Ето две от тях.

Отдавна е известно, че в завършека на някои произведения в ритмизирана реч стиховият и стихово-съдържателният ритъм се изменя: ритмично редуващите се съдържателни единици, „мотиви“, прекратяват редуването си, обикновено чрез „събиране“, синхронизираната поява на един мотив с определена позиция в ритмемата се прекратява, изменя се звуковата, строфичната организация и т. н. Сред българските лирици най-добре изявено е това явление у Яворов — „Благовещение“, „Нирвана“, „Среднощен вихър“, „Зов“, „Предчувствия“. . . Въпросът е дали една от функциите на финалното изменение на ритъма не е епично завършваща, т. е. дали то не внушава на възприемащия, че след или със завършека започва именно „нещо ново, различно“, което излиза извън целта на произведението. Склонен съм да вярвам, че това е така.

А ето и още един начин, по който стиховият ритъм участвува в създаването на впечатление за завършеност. Мнозина музикални и литературни теоретици са на мнение, че след едно или неколкократната поява на една ритмова група появата ѝ в съкратен вид създава у възприемащия впечатление за завършеност. Това все още хипотетично твърдение се подкрепя от наблюденията върху честотата на поява на скъсения стих и мъжка клаузула в завършека на строфата или на произведението. Нека посочим един любопитен документ от историята на търсенията в тази насока, взет от ранните трудове на Томашевски: „Мъжките и женски рими играят различна роля в образуването на ритмически периоди. Показателно е, че стансите в 64 случая от 100 завършват на мъжки стих и само в 36 случая на женски. Цялостните произведения пък завършват в 68 случая на мъжки и 32 случая на женски стих. Очевидно мъжките стихове имат по-голяма възможност да бъдат завършващи.“[1]

Някои проби от творчеството на български поети дадоха следните резултати: с мъжка клаузула завършват — у Хр. Ботев 25%, у Яворов „Антология“ 40%, „Безсъници“ и „Прозрения“ 65% (последна редакция), Т. Траянов — нехумористични 73,5%, хумористични — 37%, Дебелянов

[1] Б. Томашевский, Очерки по поэтике Пушкина, Берлин, 1923, стр. 87.

„Български балади“, 1921 г. 94%, Николай Лилиев, „Избрани стихотворения“, 1960 г. — 67% от общия брой на стихотворенията.

Идва ред, на основата на казаното за епическия тип завършек, да допълним и уточним някои положения относно лирическия тип. Вече посочихме, че произведение с лирически тип завършек не е тъждествено на затворена система. Това очевидно е така, защото докато затворената система след определен независимо какъв брой детерминирани едно от друго състояния се връща в първоначалното състояние, отрязъкът от произведението, който предшествува начално-финалното повторение, не детермини-ра неговата поява, или с други думи, между този отрязък и повторението може — принципно — да се въведе нов орязък, което пък от своя страна означава, че отрязъкът, предшествуващ повторението, представлява епически тип завършек. Ето и един малък пример. Често срещан в художествената практика похват е завършването на произведението с отрязък, описващ най-голямото в него емоционално напрежение. У възприемащия се създава впечатление, че от този момент на най-високо напрежение, след като досега то е нараствало, ще започне да отслабва, т. е. ще настъпи „нещо ново, нещо различно“. Това се отнася и до завършека на Яворовото стихотворение „Арменци“. След като в предпоследната строфа семантично-емоционалното градиране е достигнало върхна за стихотворението точка, авторът го прекъсва и възвръща — чрез вариационно повторение на първата строфа — началното състояние на изживяването, което може да предполагаме, създава впечатление за негова многократна повторителност.

Следователно лирическият тип завършек се появява винаги предшествуван от епическия. От аналогията със затворената система и нейното възвръщане в първоначалното ѝ състояние можем да използуваме тъкмо това връщане, свързвайки го със създаване на впечатление, че системата ще продължава да преминава през същите състояния. И колкото и голяма да е — поне от пръв поглед — отдалечеността между художествените явления и принципа за затворената система, от тази аналогия не бива да се отказваме — не обектът, а резултатът от сравнението решава неговата стойност. Когато пък се насочим към изследване на психологията на лирическото творчество и възприемане от гледна точка на цикличността (лириката и кръговия импулс), аналогията със затворената система ще стане не само удобна, но и наложителна.

В последно време е станало едва ли не мода авторите, които правят аналогии със затворената система, да напомнят, че „кръгът“, който тя описва, не е „порочен“ или „омагьосан“ — определения, много често свързани с думата „кръг“. Въпреки че подобно напомняне в случая едва ли е нужно, ще се спра с няколко думи на този въпрос. Липсата на абсолютна адекватност при повторителността в природата и обществото — включително и в психическия живот на личността — е първото, дедуктивно доказателство, че съдържанието на начално-финалното повторение е различно при двете му появи, дори когато е копирано. И, вече по-конкретно, съдържанието на повторението е различно поради това, че то се намира в различни позиции в структурата на произведението, което ще рече, че отрязъкът между първата и втората поява на повторението със своята целенасоченост изменя (обогатява, обосновава и пр.) съдържанието на финалното повторение. Би било абсурдно наистина да се твърди, че авторът създава произведение, за да повтори в завършека му с ъ щ и я начален отрязък. (Тук вероятно се крие и една от причините за поява на варианти във фи-

налното повторение.) Същото се отнася и за въображаемото произведение, което следва след финалното повторение. А както е вярно, че при всичките тези повторения липсва абсолютна адекватност, така е вярно, че в тях остава и нещо инвариантно. Какво в такъв случай представлява въображаемото произведение? Въпросът е твърде интересен. Смътни догадки за някакво спираловидно движение могат да се направят, но засега да се отива толкова далеч е все още неразумно.

6

Изброените по-горе носители на впечатлението за завършеност не претендират за всеобхватност. Сравнително по-пълното им изброяване вероятно би представлявало доста дълъг списък. Тук, в завършека на статията, ще отбележим още два от тях.

1. Нека се вгледаме още един път, вече във връзка с въпроса за завършеността, в стихотворението на Пенчо Славейков „Спи езерото“. Да се търси в него лирически тип завършек е немислимо, а епически — твърде трудно, макар че, както ще видим по-долу, напълно възможно и необходимо.

Ако Славейков — син е оценил бащиното си стихотворение „Епилог“ като незавършено, защо да не подложим на същата оценка и неговото собствено стихотворение? Какво убеждава възприемащия, че, най-елементарно казано, стихотворението завършва там, където трябва? Че не се нуждае от още една, две или повече строфи?

Специално в този род случаи трябва да се отчете действието на фактора, който обуславя несъмнено по-голямата краткост на лирическите произведения спрямо епическите и драматическите. Описваното в лирическото произведение изживяване е в по-големия брой случаи мисловно-емоционално безконтрагентно, т. е. не му е противопоставена вътре в произведението неговата обратна „двойка“ — бодрост — потиснатост, спокойствие — вълнение, оптимизъм — песимизъм и т. н. Такива произведения не трябва и практически наистина нямат голям размер, не само защото той би противоречал на жизнената истина — действителността и животът на личността могат да бъдат относително безконтрагентни само кратковременно, но и защото дългите лирически произведения биха действували силно ентропизиращо[1] върху съзнанието на възприемащия. Всеобщо приет е фактът, че степента на организираност на системата на произведението е по-ниска от степента на организираност на системата на неговия възприемащ. Ето защо в хода на възприемането наред с въздействието на произведението протича и обратен процес — защитна антиентропизираща реакция на по-сложната система спрямо по-простата. Частен случай на тази реакция е съпротивата на съзнанието към стиховия ритъм, така наречената „антирезонансна защита“, с която, както сочи докладът на Ю. Кнорозов „За изучаването на фасцинацията“, изнесен на конференцията в гр. Горки в 1961 г., в последно време съветските учени усилено се занимават. (Показателно е, че поетите открай време са долавяли тази особеност на съзнанието и са търсили начини да я преодолеят.) Разбира се, в различните моменти на възприемането силата на антиентропизиращата реакция далеч не е еднаква. Въздействие и противодействие в рамките на художественото възприемане влизат в динамично равновесие — най-слабо е противодействието в началото, след това се усилва успоредно с

---

[1] В смисъл намаляващо степента на организираност.

усилването на въздействието, за да стигне до момент, в който динамичното равновесие се нарушава и възприемащият в търсене на тъкмо онова „нещо ново, различно“, очаква и завършека на произведението. Антиентропичната реакция на възприемащия е един от съществените елементи на епическия тип завършек. Най-характерно тази реакция се изявява при лириката – затова се и спряхме на лирическо произведение, — но разликата с останалите родове е количествена, не същностна.

2. Начинът, по който бе тълкуван по-горе въпросът за завършеността, изисква да отделим внимание на ролята на предварителната ориентираност на възприемащия относно мястото на завършека, която по логиката на казаното, има голяма важност.

Един от източниците на тази ориентираност е художественото възпитание на възприемащия, т. е. възприетата, преработена и съхранена художествена информация и изобщо информация, свързана с изкуствоведски проблеми.

Възприемащият може например да бъде подготвен за завършека на произведението чрез очакване на съдържателни сходства между него и други произведения, възприети дотогава. (Вж. по-горе случая, посочен от Грифцов.) Една диахронна типология на сюжети и сюжетни ситуации в световната или някоя национална литература за определен период от време ще даде вероятно доста висока степен на еднотипност. Ето защо, интересно би било да се проведат анкетни наблюдения как се приема завършекът на едно произведение с висока степен на еднотипност от хора с различно художествено възпитание.

Във връзка с тази еднотипност важно е също така и обстоятелството, че у възприемащия може да съществува повече или по-малко ясно определен стереотип за размера на различни родове, видове и пр. художествени произведения. Като оставим настрана филма, чийто размер (90—120 мин.) се определя в повечето случаи от нехудожествени „стандарти“, възможно е да се определят средностатистическите или тъй наречените „басейнни“ размери в множество произведения, групирани според тяхното време, място, род, вид и т. н. Предварителната нагласа на възприемащия спрямо тези размери безсъмнено участвува в процеса на създаване впечатление за завършеност.

Такава нагласа създава и определеността на броя на стиховете в някои „форми“ — сонет, рондо, триолет и др. Тази определеност поддържа впечатлението за завършеност и когато възприемащият е предварително осведомен за „формата“ на произведението, и когато в края на възприемането я осъзнае. (В музиката „формалната“ определеност играе значително по-голяма роля.)

И най-сетне, писмената система, чрез която се съхранява и предава огромната част от съвременното лично художествено литературно творчество, също допринася за предварителното ориентиране и подготвяне на възприемащия за завършека на произведението — с поглед, дори неволно, обхващаме размера на стихотворението, пак неволно (но за жалост невинаги) изчисляваме броя на оставащите страници на романа. . .

Що се отнася до случаите, при които произведението нарушава „финалния“ стереотип на възприемащия, т. е. завърши неочаквано бързо или продължи неочаквано много, при тях наистина могат да се наблюдават интересни положения (понякога и малко конфузни, както се случи веднъж на представление на Шилеровата „Мария Стюарт“). Такива случаи се отнасят предимно към въпроса за предиктабилността (предсказваемостта)

в изкуството, въпроса за изпълненото и неизпълненото очакване, но от тях могат да се направят и полезни изводи за ролята на „страничните“ фактори в създаването на впечатление за завършеност и същността на това впечатление.

7

Ако някога Дидро е казал, че завършекът на произведението е най-трудната и най-зле изпълняваната част в работата на твореца, днес с не по-малко основание можем да пренесем това твърдение от практиката в теорията. Превръщането на едно явление от „очевидно“, „разбиращо се от само себе си“ в теоретически проблем, очакващ дискурсивно разрешение, нерядко се съпровожда от една нежелана реакция, опасенията си от която бих искал да споделя в завършека на статията. Докъде биха ни отвели, ще запитат може би някои, въпроси от рода на: „Какво е отношението между отделните трагедии в старогръцките трилогии? Какво представлява „Едип цар“ спрямо „Едип в Колона“? Завършено произведение ли е „Ад“ от Данте и ако е, какво представлява „Божествената комедия“ в цялост? Какво означават последните стихове на романа „Евгени Онегин“:

Блажен, кто праздник жизни рано
Оставил, не допив до дна
Бокала полного вина,
Кто не дочел ее романа
И вдруг умел расстаться с ним,
Как я с Онегиным моим.

Възприемаме ли „Хайдути“ на Ботев като незавършено произведение? Защо при анкетиране на студенти филолози върху непознати стихотворения, ако стихотворението се прочете без последните една, две или дори повече строфи, анкетираните не винаги реагират спрямо него като незавършено?“ Че въпроси от този род могат да доведат до нихилистични изводи — да се говори за завършеност на художественото литературно произведение или пък да се търсят закономерности в завършеците на множество произведения е безсмислено — е тъкмо опасността, която поражда загриженост. Защото след благодушното и непретенциозно доволствуване върху все още смътните термини „завършено“ и „самостойно“ произведение, това отношение към въпроса е най-вредно и дезориентиращо.

Нихилизъм, какъвто — обективно! — можем да намерим в думите на Гьотевия Тасо, който каза за поемата си „Освободеният Ерусалим“:

Ich weiß zu wohl, noch bleibt es unvollendet,
Wenn es auch gleich geendigt scheinen möchte

(Зная много добре, че тя е още незавършена, макар че би могла да изглежда завършена — „Тасо“, I д., 3 карт.). — този нихилизъм може да се прояви не само в литературната теория, но и в практиката. Известно е, че първият роман на Стерн „Животът и мненията на Тристрам Шенди“ (60-те год. на 18. век) „завършва“ с началото на „историята за белия бик“, а последното изречение на втория му роман — „Сантиментално пътешествие из Европа“ — е дори синтактически незавършено. Като знаем склонността на Стерн да пародира и да се подбива с похватите на съвременния му роман, можем да допуснем, че тези интересни явления в историята на световната литература имат завършеци тъкмо защото авторът не е вярвал в разумната възможност да се завърши художественото литературно произведение, тъкмо защото е искал да се надсмее над изкуствеността на завършеците на съвременната

му повествователна литература. Но ако читателите, литературната история и теория оправдават и справедливо оценяват този „шендизъм“ на Стерн, никой не би го оправдал в дейността на литературния теоретик. Без да се задоволяваме с постигнатото досега, имаме всички основания да вярваме, че въпросът за завършеността се поддава на обобщено научно описание. И това е вяра във възможността литературознанието да бъде наука.

Накрая ще си позволя да напомня някои явления в структурата на музикалното произведение.

1. Редица произведения или техни части завършват с начално финално повторение (вж. рондо формата).

2. Редица произведения завършват със събиране на мотиви (стрето).

3. Завършекът на долния или горен опорен тон е задължителен за много дълъг период от развитието на европейската музика.

4. Редица произведения завършват със смяна на лада.

Дали явления от този род не подсказват и не изискват обединяване на усилията на литературната и музикалната теория при разрешаване на въпроса за завършеността? Може би по този начин двете науки биха се подпомогнали взаимно и биха извели понятието завършеност на по-високо равнище, по-близо до равнището на общата теория на изкуството.

Тогава и завършекът на тази статия с още по-голямо основание би могъл да се нарече относителен.

ПОЕМИТЕ НА ИВАН ВАЗОВ

Милена Цанева

I

Произведенията, които обикновено разбираме под названието „поеми на Иван Вазов“, са обединени не само от външните си жанрови белези, но придобиват и по-широк смисъл в процеса на израстването на автора като художник. Създадени в краткия период 1879—1884 г., те са тясно свързани с определен етап от поетичната биография на Вазов, изразяват закономерностите на един важен момент от неговото творческо развитие.

В края на 1879 г., когато излиза от печат първата поема на Вазов, той е вече автор на три стихосбирки. Стихосбирки, в които изживява с пълна сила възторзите и тъгите на своя народ. Но отшумели са вече дните на подем и отчаяние, на георизъм и възторзи. Сред идиличната тишина на неговото берковско усамотение в душата на поета се уталожват бурните чувства и патетични изблици. И започват ония невидими процеси на художествено преосмисляне на жизнения опит, от които ще изкристализират бъдещите му творби. Това, което доскоро е било нажежена атмосфера на настоящето, сега се преобразява в съзнанието в минало, в спомен, подчинен на чувството за историческа перспектива. След периода на непосредните емоционални реакции настъпва времето на широките художествени обобщения и спокойните исторически преценки. „Епопея на забравените“. „Немили-недраги“ и „Под игото“ не можеха да се появят непосредствено след „Пряпорец и гусла“, „Тъгите на България“ и „Избавление“. Между едните и другите лежи границата на една историческа епоха и прекрачването на тази граница означаваше за автора процес на ново идейно творческо съзряване. Преобразената жизнена обстановка предявява своите права, коренно изменената идейна атмосфера слага своя отпечатък. На мястото на въодушевлението идва разочарованието, наивната вяра се заменя от скептична ирония. И от това драматично преплитане се раждат новата вяра и новият оптимизъм. . . Освободен от черната сянка на робството, животът засиява с цялата си многобагреност. Погледът на художника става по-широк и по-мъдър, поетичното му светоусещане — по-сложно и по-богато.

Преместването в Пловдив — шумната столица на непокорната Източна Румелия — дава своя тласък и се разгръща сякаш изведнъж онова, което е зряло в душата на поета сред своеобразното затишие на първите следосвобожденски години. Разкриват се нови простори пред неговото художествено съзнание, пробуждат се нови възможности на неговия творчески дар. И за един изумително кратък период той създава художествено дело, което поразява със своето идейно-тематично, образно и жанрово богатство.

Именно по това време той не само набелязва почти всички основни тематични линии и жанрови форми на своята лирика, но полага и основите на своето белетристично дело. И трябва да се отбележи, че в областта на прозата още с първите си стъпки Вазов навлиза с увереността на вече зрял майстор. Защото това е само нова изява, ново преображение на една оформена вече творческа личност, за чийто разностранен талант преминаването към по-широките изразни възможности на белетристиката е било, както изглежда, една закономерност. Първата проява на тази закономерност можем да видим именно в поредицата поеми, създадени от автора по това време като мост между неговите лирически и белетристически търсения.

*

Издадената през 1879 г. поема „В и д у л“ представлява всъщност една възстановена по памет младежка творба, чийто ръкопис бил загубен. Естествено това възстановяване по памет неизбежно е означавало и известна преработка на поемата, но в основните си линии тя явно остава същата и в общия си характер носи всички следи на още неукрепналия художествен поглед на младия Вазов. Навярно поради това при издаването ѝ той изрично указва отдолу датата — 1871 г.[1]

Това е времето, когато изпратен от баща си в Румъния, двадесетгодишният Вазов за пръв път отива така далече от родния град и спомените за преживяванията му по дългия път за Олтеница е навярно първият стимул за оформяването замисъла на поемата. Нали и Видул като своя автор е тръгнал на гурбет за „пусто Влашко“.

Това не изключва възможността идеята на „Видул“ да е била навеяна и от поемата на Р. Жинзифов „Кървава кошуля“, издадена през 1870 г. в Браила, където наскоро след това пристига и Вазов. Във всеки случай сюжетът на двете писани непосредствено едно след друго произведения е твърде близък. Млад момък, чакан у дома от майка и любима, бива пресрещнат по пътя — у Жинзифов от турци-арнаутци, у Вазов от черкези — и зверски убит от тях. Разбира се, това е един твърде типичен за робската действителност случай и затова предполаганото влияние на Жинзифовата поема трябва да се разбира само като едно напомняне за конфликти, съдържащи се в самия живот. „Сюжет ми дадоха хилядите убийства в турско време“ — заявява самият Вазов.[2]

Що се отнася до изтъкваното от П. Христофоров и М. Арнаудов вероятно влияние на поемата на Никола Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“[3], мисля, че по отношение на съдържанието на „Видул“ търсенето на сходни моменти е твърде насилено. Това влияние би могло да се приеме главно по отношение на стихотворния размер, въпреки че в края на краищата този осмосричен размер по начало иде от народната песен, от която се учат и двамата автори.

---

[1] Всъщност написано е: „1871 г. Цариград“. Но това не е съвсем точно. Както може да се заключи от различните, доста противоречиви съобщения на автора по повод на тази поема, тя навярно е била замислена и започната през 1871 г. в Галац и довършена през 1872 г. в Цариград. Вж. по този въпрос и бележките на проф. М. Арнаудов към т. IV от Иван Вазов, Събр. съч. Хемус, 1948.

[2] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 157.

[3] Вж. П. Христофоров, Творческото развитие на Иван Вазов. Ранни влияния — Годишник на Соф. у-т. Ист. фил. ф-т, т. XL, София, 1943/44, стр. 53—55, и предговора и бележките на проф. М. Арнаудов към „Иван Вазов. Събр. съч.“, т. IV, Хемус, 1948, стр. 6 и стр. 511.

Безспорно младият Вазов, сравнително добре запознат с тогавашната българска литература, не е могъл да не се влияе от достиженията на своите предшественици. По дух и по стил неговата първа поема е израсла изцяло върху почвата на възрожденската ни поезия, в която точно по това време поемата е един обикнат жанр. Но при цялата си младежка неопитност, още във „Видул" Вазов е вече творец, у когото чуждите влияния се претопяват в неговата поетическа индивидуалност. „Видул" не е подражание на литературни образци, а ново поетично претворяване на една позната вече на литературата ни тема. Това проличава особено ясно при едно сравнение с „Кървава кошуля". Въпреки идейно-тематичното и сюжетно сродство, в своята образно-емоционална атмосфера двете поеми са твърде различни една от друга и, макар и да са създадени в едно и също време, съответстват на две различни стъпала от нашето литературно развитие.

У Жинзифов лироепичният разказ се води от начало до край в сантиментално-трагичен тон, всичките ни впечатления са подчинени на образа на кървавата кошуля, потиснала творческото съзнание на самия автор. В тона на Вазов въпреки известни сантименталии нотки се чувствува вече една по-зряла художествена сдържаност, а поетичните му изображения възсъздават една по-богата жизнена атмосфера. Без да изменя на основната си тема той се е постарал да обхване преживяванията на своя герой в цялото им многообразие и е успял да предаде убедително и правдиво сменящите се настроения на неговата проста и ясна душа.

С непосредствената впечатлителност на първичния природен човек Видул поглъща в себе си атмосферата на заобикалящата го природа. Вечерният хлад внася успокоение в душата му и довява сладките спомени за вечерните срещи с любимата, лунната нощ населява сънищата му с тревожни видения, а свежото утро изпълва сърцето му с радостно витално чувство, което го кара да се провикне заедно с утринната песен на птиците. . . Навярно именно тази непосредна връзка между настроението на природата и изживяванията на героя е подвела автора да нарече поемата си „тракийска идилия" — едно жанрово определение, което самият той по-късно признава за неправилно. Идилични моменти в поемата наистина има — малък идиличен разказ е например целият спомен на Видул за любовните закачки с момите — но в цялостната картина на действителността патриархалната селска идилия е затъмнена от изображението на робската неволя. Глад, недоимък, природни бедствия и турски произволи — това е фонът, на който е проектирана тъжната съдба на героя, подгонен от немотията по чужди краища. Дори идиличната връзка между човека и природата е вече нарушена, пречупена в своеобразна зависимост от условията на общественния живот. Защо иначе така тъжно ще гледа Видул безкрайните хоризонти на Дунавската равнина, защо полският пейзаж така подчертано ще потиска духа му, докато пътят през старопланинските гори го е изпълнвал с радостна възбуда. Син на Старопланинския край, Вазов, естествено, е надарил героя със своите собствени предпочитания към планинския пейзаж. Но тук има и нещо друго — тук говори преди всичко чувствителността на българина, оформена в условията на една робска действителност. Стара планина — това е непокореното сърце на България, там самата природа взема под своя закрила онеправдания българин, там дивата гора е негов приятел и брат. . . Равнината — това е завоюваната, покорена земя. Там са турските села и черкезките разбойници, там дебнат врагове по-страшни от дивия горски звяр. . Затова с такава досада гледа полето нажаленият Видул, затова е така нечувствителен към красотата на безкрайния му простор.

Гледа тоя край широкий,
гледа го и край не вижда;
сѐ хълмове, сѐ равнища,
голи, пусти, подивели,
рало нивга не видели.
Ни дръвче, ни трън, ни птица
не веселят тез пустини;
бърза челяк да ги мине,
ту наваля, ту се вдига,
върви, върви и не стига:
сѐ полето, сѐ небето!
. . . . . .
Друго е, когато беше —
в Стара планина вървеше. . .

Това потиснато настроение на героя, тая стаена враждебност и заплашителна пустота, която той чувствува в полския пейзаж, подготвят емоционално читателя и за кървавата сцена, която на другия ден ще се разиграе тук, сред полето. Емоционално въведение към нея е и кошмарният сън на Видул — психологически напълно убедителна реакция на съзнанието на уморения пътник, който цял ден е брал страх по пустите пътища. Подчертано емоционален ефект е потърсен и в контрастната постройка на развръзката — точно когато, отреагирал през нощта дневните вълнения, Видул бодро посреща утрото с любовна песен, идва и кървавият му край, идва като контраст на свежото утринно настроение, изпълнено с бодрост и надежди. Прекъсната е грубо песента, прегазен е един малък лиричен свят от човешки настроения и чувства, в които сме били въведени, внушена е идеята за безчовечната жестокост на робската действителност. До основната тенденция на поемата авторът ни води по един чисто емоционален път, преминаващ често в границите на наивната сантименталност.

Но Вазов правилно е почувствувал, че за идейно-емоционалното богатство на творбата не е достатъчно героят му само да загине, твърде важно е и как ще загине. И тъкмо сега, когато се сблъсква най-после с опасността, от която се е страхувал през целия си път, неговият Видул показва, че в изпълнените му с лирично-сантиментални чувства гърди бие сърцето на истински мъж. Докато героят на Жинзифов, унизено паднал на колене, моли турците да пощадят живота му, Видул не загива като роб. Наистина, когато отпреде му внезапно блясва голата сабя на черкезина, той уплашено оставя на грабителите торбата си — единственото свое богатство. Но когато един от тях се осмелява да грабне и стъпче в праха китката, дадена на Видул от любимата, тогава героят грабва своя кривак и черкезинът заплаща оскърблението с живота си.

Това не е честолюбивият жест, с който се брани една изтъкана от условности пòказна чест, това е непосредното вътрешно чувство на достойнство, което не позволява да бъдат докоснати святи за теб неща. В безправието на 500-годишното робство българинът беше загубил всичко — дори честолюбието си, но той не позволи на поробителя да докосне ония вътрешни ценности, на които се крепеше неговото човешко достойнство, да оскверни онова, което беше светая светих на нацията. Тъкмо тази вътрешна мъжественост на българина чувствуваме и в спонтанния рицарски порив на простия селски момък Видул.

Пожалил за своя герой в традиционния стил на народната песен, сега авторът се обръща към читателя в един заключителен епилог, чиято задача е да разшири картината и да подчертае основната обществена тенденция на поемата. И този епилог показва, че за разлика от повечето възрожденски

поети Вазов вече разбира, че сантименталните жалби и проклятия не винаги са най-силният протест. Той вече чувствува емоционалната енергия, която Краят на „Видул“ се отличава с една необичайна за тогавашните литературни вкусове поетична сдържаност. Точно сега, когато достига до основната обществена идея на поемата, лирично излиятелният и дори словоохотлив автор започва да избягва излишните обяснения и предоставя на художествените факти сами да тласнат съзнанието на читателя в нужната насока, без да му натрапва своята оценка:

Ти, четецо нажалени,
питаш ме със нетърпенье
що станало по-подиря?
Дали се намери диря
от убийците онези,
черни, кървави черкези.
Дали в вечна са запирка,
или гният на бесилка?
Питаш ме да кажа края,
питаш ме, от де да зная
вещи мене непознати?
Главното нали разбра ти?
Видул е във гроба тесен!
И аз свършвам мойта песен. . .
Ще прибавя една дума:
там в полето, на край друма,
де он падна окървавен,
камък чер стои изправен,
що за паметник нищожни
някой селяни набожни
над пръстта му го поболи.
А в тъмници тъмни, голи
от три годин са запрени
двама прости християни,
че испат за тях сторили,
как че те уж уморили
Видула, сирака клета,
в тия пустите полета.

Дори ми се струва, че този добре намерен завършек на поемата трябва да е бил оформен по-късно, при нейното възстановяване. Твърде неопитно е перото на Вазов през 1871 г., за да не се изкуши от една по-открита протестно-обвинителна излиятелност.

Изобщо трябва да се отбележи, че макар и не твърде подчертано, чувствува се как в поемата „Видул“ своеобразно се преплитат наивно-сантименталният поглед на един неопитен поет и художественият усет на един вече по-зрял художник. Преплитане, получило се при възстановяването на поемата осем години по-късно. Наистина в основните си черти тя явно не е претърпяла големи промени, но не бива да се забравя, че дори и най-дребните на пръв поглед поправки — съкращения, добавки или езиково-стилни замени — могат решително да изменят поетичното внушение. А при възстановяването на текста по памет Вазов дори и да е искал не би могъл да избегне такива дребни корекции. Без да я променя основно, новият образ на автора все пак прозира тук-таме в поемата.

Мисля, че именно този нов образ се изявява и в онова доста осезателно на някои места отдалечаване на автора от примитивния патриархален бит, на който той вече гледа с умилението на човек, уморен от фалша на цивилизацията.

Помежду им не работят
етикети, пищни фрази,
както става туй по нази.

Тук, струва ми се, говори не Вазов от 1871, а Вазов от 1879 г. . .

Но тъй или иначе, поемата „Видул“ съществува в този вид, в който Вазов ни я поднася след Освобождението и ние можем да я съдим само по този й текст. Написана в един подчертано народностен стил — в простодушно лиричния тон на певец от народа, с умело използуване на лексикално-образното богатство на народната песен и живия народен говор, с лек и непринуден стих, първата поема на Иван Вазов безспорно свидетелствува за дарбата на своя млад автор, без, разбира се, да може да се сравнява с най-високите постижения на предосвобожденската поема. В опита си да пресъздаде лирико-епически една от най-честите трагедии на робската действителност като художествено произведение тя явно надминава Жинзифовата „Кървава кошуля“, отстъпвайки й обаче в най-главното — в обществената роля, която е изиграла. Защото, каквито и качества да откриваме в тази полузабравена Вазова поема, безспорно е едно — тя не излиза навреме, тя стига до българския читател едва тогава, когато вече не може да отговори на идейно-художествените изисквания на новото време.

Това става точно по времето, което разделя една от друга две големи исторически епохи, и когато поетът, поел великото задължение да крачи заедно с гигантските крачки на историята, сякаш спира за миг — за да си поеме дъх, за да осъзнае преминаването през хребета на една нова епоха. И роденото в този миг е плод повече на една творческа инерция, отколкото на някакви по-дълбоки идейно-емоционални стимули. Мисля, че само с една подобна творческа „инерция“ може да се обясни появата на четвъртата поетична книга на Иван Вазов, обединяваща две толкова различни по характера си произведения като младежката поема „Видул“ и хумористичното „Писмо до Спас Вацов“. Едното — спомен от първите творчески стъпки на поета; другото — непретенциозна скица от провинциалния бит, изпратена в началото наистина като писмо. Само два месеца след тяхното излизане Вазов вече пише на приятеля си Вацов:

„Предупреждавам Ви, че „Видул“, както го виждам напечатан, никак ми се не аресва и се разкайвам защо пуснах на свят едно слабо произведение (писано още на 1871 г. в Цариград) при сичко, че българската журналистика се добре отзова за него. . . Повтарям от „Видула“ не съм доволен. Пò съм доволен от „писмото“, което е поправено и улучшено сега.“[1]

Това не са познатите маниери на лъжливата скромност, това е взискателната строгост на художник, който вече чувствува мащабите на своята творческа сила. „Със същата откровеност казвам — продължава той в същото писмо — че „Грамада“ е нещо съвсем противоположно на „Видула“, нещо х у б а в о“.

И наистина поемата „Г р а м а д а“ е нещо х у б а в о. Едно от онния щастливи творчески хрумвания, които изведнъж дават възможност на таланта да покаже своя ръст, едно от онния основни произведения, без които вече не можем да си представим поетичния портрет на автора и историческия облик на българската литература. Но, разбира се, преди 85 години това съвсем не е било така ясно на всички както днес. . .

---

[1] И в. В а з о в, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 26.

„Да ти кажа открито, аз искам да си остана по съдебната част, но да видим що ще каже моя министър, който споделя тоз предразсъдък, че човек, който пише поезии и се храни с фантазии сявга, не може добър чиновник да бъде. Както видите, това понятие вреди на моята кариера значително и затова аз винаги се заричам да не пиша вече. Но ето крастата ме не оставя. . 13 юлия, 1880, Берковица. . .“[1] Тези редове авторът на „Грамада“ е написал само няколко месеца след нейното излизане. Написал ги е съвсем непретенциозно, без да подозира какъв изобличителен документ оставя за отношението на буржоазната държава към поета и поезията. Два месеца след тази дата, оскърбен от незаслуженото преместване, той е принуден да си подаде оставката. . . Приключен е един забавен епизод от живота му. Съдебното ведомство завинаги изхвърля от списъците си името на Иван Минчов Вазов. От кратката му съдийска кариера остават само един анекдот — за осъденото куче; и една поема — за силата на народния гняв.

Десетилетията отнесоха в забравата на архивите името на министъра, изпълнен с предразсъдъци към поезията. Колоритният образ на председателя на Берковския окръжен съд — с обшитата с червено фуражка и величествения редингот със златни еполети — отдавна е затъмнен от спомена за беловласия народен поет — с елипсовидните старчески очила и сламената гарсонетка. Забравя се вече дори анекдотът. Недокосната от годините остана само поемата.

„Повод за поемата ми даде един процес, разгледан в Берковския окръжен съд през 1879 г.“ — съобщава самият Вазов[2], а неуморимата любознателност на изследователите вече е успяла да изрови из пепелта на миналото и някои по-конкретни данни за този любопитен процес. Открити са и другите „източници“ на поемата — стари истории от Берковския край, истории за страстна любов и диво отмъщение, за турски зверства и народни теглила. . . За това как избягала с любимия си красивата дъщеря на „кнезо“ от с. Гушанци, а баща ѝ я догонил с турска потеря; за нечестния старейшина от с. Охрид, когото селяните наказали с „проклетия“; за Гого Мицкин от с. Чипровци, който весело гощавал Пашаджика и Халит ага, докато войските им откарвали навързани Кузма Колин, дядо Анто, поп Ванчо и останалите 40 чипровчани. . .[3]

Никоя от тези истории не се покрива със сюжета на поемата, но всички те взети заедно създават оная жизнена атмосфера, която я е родила. Погълнал в съзнанието си свежите още предания на този край, поетът ги е конденсирал в една ясна и ярка фабула, която се развива по своя вътрешна логика. Колкото и близко да е неговата „Грамада“ до някои от тези истории, трудно е да се каже, че героите ѝ имат свои конкретни прототипове, че синеоката Вазова Цена това е художествен портрет на духовитата и смела „мъжкаджийка“ берковската акушерка Занка. Песента за Занка и Стефан „айдуко“ безспорно е спомогнала да се оформи сюжетът на „Грамада“. Но по дух и по образи тя е твърде далеч от поемата.

Това е силна и страшна история на първични и диви души, история за бягства и отвличания, за отрязани глави и кървави подаръци. Когато я четеш, струва ти се, че това е суров необработен още къс от Йовковите

---

[1] Иван Вазов, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 29.
[2] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19, стр. 158: повече подробности вж. на стр. 238.
[3] Вж. Величко Вълчев, Грамада. Сюжет, първообрази, съпоставки. — Иван Вазов. Сборник по случай сто години от рождението му, БАН, София, 1950.

„Старопланински легенид“ — същата полухайдушка-полуразбойническа романтика, същите силни и цялостни характери, същата съдбоносна страстна любов, способна да превърне мирния кафеджия в хайдутин. Дори имената – Занка и Стефан — звучат някак по йовковски.

. . . Обикнала красивата Занка хубавия млад кафеджия Стефан, но баща ѝ кметът на с. Гушанци, наричан заради богатството си „кнезо“, не давал дума да се издума за бедния селски момък. Тогава на един празник двамата млади избягали право от хорото в Балкана, скрили се в една изоставена кошара и спали там върху навущата на Занка — докато ги заловила изпратената от баща ѝ турска потеря. На третата заран, точно когато запасвал 40-лактовия си пояс, Стефан бил ранен, заловен и откаран в затвора в Берковица, откъдето успял да избяга, да събере чета и да нападне с нея сватбата на Занка, която баща ѝ искал насила да омъжи. Отново избягали в Балкана Занка и Стефан и отново ги заловил Христо „кнезо“. И това решило съдбата на Стефан — той не се върнал вече към мирния живот. . . Хайдутин ли е бил или разбойник, трудно е точно да се каже. Знае се само, че успял да изпрати на Занкиния баща отрязаната глава на по-малкия му син, а на другия разрязал за спомен ухото, преди да го пусне срещу изпратения от баща му откуп. След Освобождението Стефан преминал в Сърбия, върнал се след това, обадил се по едно време от Русенския затвор. . . Но никъде не забравил той своята Занка, оженена насила за един стражар в Берковица. Когато тя раждала, той слизал нощем от Балкана, за да остави на прозореца ѝ подарък, пак там оставял и окървавения си патрондаш, за да плаши мъжа ѝ, обадил ѝ се с писмо и от затвора. . .

Как би опоетизирала всичко това романтичната душа на един Йовков, какъв разказ би могъл да напише той за Занка и Стефан — романтично възвишен разказ за любов и омраза.

Но беше 1879 г. и за българския писател отделният индивид все още не беше станал неизчерпаем и относително самостоен свят. Все още бе живо подчертано общонародностното съзнание на възрожденската ни литература и Вазов беше неговият най-ярък представител. Какво би правил той с един Стефан, преминал след Освобождението в Сърбия или попаднал като разбойник в Русенския затвор. Подобен образ излиза извън рамките на ония обществени категории, с които работи неговото художествено съзнание. За него е понятен и интересен Стефан хайдутинът — опълчен срещу чорбаджии и турци, другият Стефан — следосвобожденският разбойник с неговата трагична съдба — му е ненужен и чужд. . . И ние виждаме как в тъканта на „Грамада“ избледняват ярките образи на Занка и Стефан, избледнява драмата на техните първични и страстни души. Хората сами за себе си не интересуваха певеца на „Тъгите на България“. Той живееше с проблемите на общонационалния живот и мислеше в неговите мащаби. Любовта на Занка и Стефан за него става само повод, за да навлезе в света на социалните сблъсъци и историческите промени, за да постави въпроса за вината пред народа и за народното възмездие. И ако тука припомнихме тази стара история — това не е за да търсим какво е „взел“ от нея Вазов, а по-скоро обратното — за да посочим колко далеч от нея е отишъл той, колко верен на своята основна насоченост е оставал народният поет, дори и тогава, когато самият жизнен материал го е тласкал в друга насока.

Вазов е народен поет в най-точния смисъл на тая дума, той се стреми да опознае и изрази не толкова сърцето на отделния човек, колкото сърцето на своя народ. Колкото и разнообразни, интересни и колоритни ха-

рактери да са се родили изпод неговото перо, те са взети като част от народната цялост, имат своето строго определено място в нея. Прониквайки в интимния свят на човека, Вазов търси неговото съотношение с народната съдба.

Затова в поемата „Грамада“ историята на двамата влюбени свършва до Освобождението и свършва щастливо. Перипетиите, през които минава тяхната любов, са нужни на автора само за да ни въведе в един от конфликтите на робската действителност. Свършва робството — свършват и техните страдания. Заедно със свободата на народа идва и щастието на Камен и Цена.

В интерпретацията на Вазов историята на Занка и Стефан губи своя индивидуален характер — тя се приближава до стотиците подобни истории, превръща се в известната класическа схема. Цена не е берковската акушерка Занка, нито Камен е Стефан „айдуко“, — тяхното родословие води началото си някъде в недрата на народната песен и традициите на възрожденската ни литература. Техните образи са само един нов вариант на класическите образи на влюбените — такива, каквито са изкристализирали в народното патриархално съзнание. Те не могат да ни донесат изненади. Техните качества и постъпки са предварително предопределени.

Залюбил е млади Камен
Цена хубавица

— в тази начална характеристика на героите определенията „млади“ и „хубавица“ играят същата роля, която в народната песен се възлага на постоянните епитети — те маркират предварително известни образи. И още преди да ни е казал това авторът, ние вече можем да се досетим, че Камен, разбира се, ще бъде трудолюбив и смел, а Цена — добра, разумна и вярна. Авторът е верен на народното виждане, в което героите му имат своите предварително определени роли.

Затова и в преживяванията им той търси не толкова индивидуалното, колкото общото. Когато напр. заговорва за трепета, с който Камен очаква срещите с Цена, вместо да потърси в това неповторимия характер на героя, авторът бърза в едно лирическо отклонение да обобщи:

Любов — тая сладка мъка,
кой не я е пащал?
Нейни радости и пламен
кой не е усящал?

Кое младо, кое живо
тъй не е любило?
Чие сърце в гърди жежки
силно не е било. . .

Т. е. индивидуалната характеристика на психологическите изживявания на героя тук се постига чрез приобщаването им към общоизвестното, общовалидното.

Разбира се, в сравнение с народната песен поемата на Вазов има много по-детайлна психологическа разработка. Да си спомним душевната борба на Камен, когато за да избяга с любимата си трябва да изостави старата си майка, или страхът на Цена да погледне баща си в очите, за да не отгатне той замисленото бягство. Но тези елементарни анализи на общовалидни в подобни случаи чувства имат за задача по-скоро да заангажират емоционално читателя, отколкото да му приподнесат някакви психологически откровения. Колкото и драматично да е положението на Камен и Цена, за

автора конфликтите са не вътре в душите им, а навън — в сблъсъците и конфликтите на епохата. Борбата на двамата млади срещу тираничната воля на Цениния баща за него е само част от големия социален сблъсък между народа и чорбаджията. В този сблъсък е същността на „Грамада". Както впрочем подсказва и самото заглавие.

Както вече споменахме, самият Вазов съобщава, че повод за написване на поемата му дал един любопитен съдебен процес — оплакването на един селянин от с. Охрид от „проклетия̀та", която му направили неговите съселяни. Но създаденият от автора образ на народен потисник е толкова обемен, че за негови прототипове са се явили и други претенденти. И всъщност всички те — и Цоно Цонков от с. Охрид, и Гого Мицкин от Чипровци, и Христо „кнезо" от Гушанци — имат достатъчно основание за това. Защото Вазов не е останал при конкретния случай, а е използувал жизнения си опит, за да създаде едно художествено обобщение, един социален тип.

Вазовият Цеко не е художествено откровение — това е известният ни класически образ на чорбаджия-изедник, такъв, какъвто се е формирал в народното съзнание и във възрожденската ни литература. Образ на потисник и грабител, приятел на турците и враг на собствения си народ. Затова ние не се учудваме на неговите постъпки, дори и когато те започнат да преминават границите на обикновеното. Не се чувствува задължен да ги мотивира и обяснява и самият автор — той разчита на това, че духовното съдържание на този социален тип ни е предварително известно. Но въпреки това в поетичния контекст на поемата образът на Цеко се запечатва в съзнанието. Яркост и сила му дава цялата атмосфера, с която е обграден, успехът на автора да ни накара да го погледнем през очите на самия народ. Както и оригиналността на драматичната ситуация, в която е поставен, новотата на проблема, който се решава чрез неговата съдба — проблема „престъпление и наказание", взет в неговия най-социален аспект, като проблем за вината пред народа и за моралното възмездие — за силата на всенародното презрение.

. . . Безсилни да се справят по друг начин с всемогъщия чорбаджия, неговите съселяни го наказват със своето проклятие. И започва да израства край село грамада от камъни. Всеки, който мине оттам, хвърля върху нея своя камък с думите „Проклет да е Цеко". . . Древен народен обичай, роден някъде в тъмнините на робството, трогателен, наивен и потресаващ, събрал в себе си безсилието на поробените и гнева на онеправданите. . . А може би неговото начало трябва да търсим още по-назад в глъбините на вековете, в далечните времена на боляри и отроци. Ние не знаем неговата история, защото науката не я е проследила, но ние можем да си я представим, защото поезията я е почувствувала. . . От този оригинален народен обичай, от този своеобразен „нравствен линч" на провинилите се пред народа нашата фолклорна наука се заинтересува по-специално едва тогава, когато широката популярност на Вазовата поема го беше вече наложила в съзнанието на обществото. А по това време той е вече изчезнал, помни се само по разкази и поемата „Грамада" става един от най-достоверните извори за него. По вечната ирония на въздаващата своята справедливост съдба, един от нашите най-интересни народни обичаи бе спасен за паметта на поколенията тъкмо от младия съдия, когото укоряваха, че вместо да си гледа „длъжностите по службата" и да изучава народното обичайно право, пише някакви „недописани Идилии и недоправени Видуловци, като че само тия ни са ексик". „Ако му остава повече време свободно от занимането по длъж-

ността на службата му, г-н Вазов нека не пише само поезия, но да напише нещо и по своята част, по народното, обичайното право, което на сегашно време по-полезно и по-потребно е за народа, отколкото „Видул“, който твърде малко ни е полезен сега, когато нямаме още българска граматика, народна география, народна отечествена история и пр. и пр., а захванале сме да пишем поезия. „Царвуле нема, гайда иска“. . . — снизходително съветва поета органът на консерваторите в. „Витоша“ тъкмо в деня, когато в основания от Иречек в. „Български глас“ излиза началото на поемата „Грамада“ — този най-ярък паметник на народното обичайно право.

Но Вазов не се увлича в етнографските подробности, които намират място в „Грамада“, само доколкото са нужни за изобразителната плът на картините. На народния обичай, оформил художествения замисъл на поемата, той гледа с очите на художник, интересува го не етнографската му страна, а неговия социален смисъл и откликът му в душите на хората. Молитва или клетва е прочел попът пред забития в земята колец — това ние не узнаваме сигурно — авторът предпочита да държи в напрежение любопитството ни и до последния момент не обяснява загадъчните действия на поп Михо. Затова пък той ни въвежда там, където никой етнограф не би могъл да ни въведе — в кошмара на наказания с проклятие престъпник.

. . . Дори закоравялата душа на Цеко не може да издържи гледката на грамадата — този материализиран израз на омразата и презрението на неговите съселяни. Псувните и глумите, богатството и приятелството с турците, цялото му могъщество на тежък чорбаджия изведнъж се оказват безсилни да спрат нейния непрестанен и невидим растеж. И той изгубва душевното си равновесие, изгубва спокойствието и съня си. Нощем чува трясъка на хвърляните камъни, денем пак те не излизат от ума му. Някаква непреодолима тайна сила дори го тика понякога да отива там, при грамадата, от която така се бои. Тези психологически проникновения на автора са, струва ми се, особено интересни за нашата тогавашна литература — ярка и патетична, но още бедна откъм психологически проблеми.

Без да се впуска в подробни анализи, с няколко вярно намерени психологически детайли, Вазов е успял да нарисува душевния смут на Цеко убедително и правдиво. Оставайки верен на основната същност на героя, той не се е поддал на изкушението да го прероди. До края на поемата Цеко си остава същият народен изедник, дори в хода на действието все повече се озлобява. Но това не му пречи да се гърчи в кошмарите на започналото наказание. А той е наказан безмилостно. Заедно с човешката отдръпва се от него и божията милост. (И тук Вазов следва логиката на народното виждане.). . . Умират синовете му, разпилява се като прах богатството му. . . Но това не омилостивява нито автора, нито героите. Защото нищо не е в състояние да изкупи престъпленията пред народа. От името на този изстрадал народ синът на трезвия и умерен чорбаджи Минчо категорично оправдава народната мъст:

Че кой много търпи, тегли,
много отмъщава.

Наистина по настояването на Камен след Освобождението Цеко е оставен жив. Но това помилване не е прошка. То е само признание от страна на автора и героите, че моралното наказание на отлъчения от народа е по-страшно от физическото убийство. Наситил „ножа си с кърви“ Камен може дори и да прости на своя тъст своите и Ценините страдания, но вината пред народа е непростима. Нея не може да я заличи дори всемогъщата сила на времето:

От тогава веч минуват
месеци, години,
много случки и преврати
видяха очи ни.

А грамадата расте се
неусетно, тайно
и камън'те върху нея
фърчат непрестайно.

Че сюрмашки сълзи клети
лесно не изсъхват,
злите спомени в душата
скоро не заглъхват. . .

В тази идея е основният смисъл, демократичният патос на „Грамада". И трябва да се пренесеш във времето на нейното написване, за да почувствуваш цялата ѝ сила и острота.

Това е краят на 1879 година. Не са изминали дори и две години от свободния живот на България, не са разчистени още пепелищата на Априлското въстание, не са зарасли раните на осиротелите. Съвсем живи са още спомените за робските години, спомените за героите и за предателите. . . А наоколо вече властно налага правата си една нова, буржоазна действителност. Бившите волни хъшове стават разсилни. Бившите народни изедници — народни представители. С удивителна лекота властниците на нова България бързат да забравят миналото. През 1873 г. хаджи Иванчо Пенчович ефенди, член на турския държавен съвет, подписва смъртната присъда на Левски, през 1881 г. той е вече член на учредения от Батемберг държавен съвет и председател на комисията по уреждане на аграрните отношения в Кюстендилско. . . Съзнателно или несъзнателно Вазов е попаднал на един особено актуален за своето време проблем. За стари истории разказва неговата „Грамада", но дава отговор на съвременни въпроси. . . Не, не така лесно може да се забрави вината пред народа, не така бърже заглъхва споменът за тъмните дела на предателите. . . — не мисля, че така ясно Вазов е съзнавал актуалната обществена насоченост на своята поема, но това е нейното поетично внушение.

Искаха от младия Вазов да избере — поет или съдия ще бъде. „Две дини под една мишница не могат да се носят" — поучаваше го в цитираната вече рецензия от в. „Витоша" един съдебен служител с не особено чисто минало. И в този съвет безспорно имаше доза житейска истина. Но едно не бе могъл да разбере убогият Вазов критик — че като поет Вазов беше пак съдия, но не съдия на дребни комшийски разпри, а съдник на своето време. . .

„Размера на „Грамада" заех от Шевченка, из чиято поема „Катерина" беше ни цитувал нещо още учителят в Сопот" — простодушно признава самият Вазов.[1] Възпитан в традициите на възрожденския ни литературен живот, той явно не се стеснява да признае тази съзнателна заемка. Отдадени в безкористна служба на народа, писателите възрожденци не се стремяха на всяка цена да бъдат самобитни, оригинални, неповторими. Те не се бояха от това да подражават, заимствуват, дори побългаряват. И въпреки това бяха и самобитни, и оригинални, и неповторими. В заетия от Шевченко размер Вазов е вложил такова ново, свое съдържание, че се е получило нещо съвсем оригинално, дълбоко българско, чисто вазовско. Поетът, който изра-

[1] И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 158.

зяваше в стиха си идейния и нравствен патос на своето време, имаше да прави толкова много художествени открития, че можеше да не се бои от една формална заемка. При това каква заемка е вече един ритъм, когато той се срасне органически със стила и тона, с цялата емоционално образна атмосфера на творбата. Защото не случайно Вазов е бил привлечен именно от ритъма на Шевченко — певецът на отрудените и онеправдани селски маси. Привлякъл го е размерът, защото се е свързал в съзнанието му с дълбоко народностния дух на поемата „Катерина". Същият народностен дух, който е определящият белег и на „Грамада".

Поемата „Грамада" е едно подчертано народностно произведение не само в общ идеен план, а в най-точния смисъл на тази дума. Тук авторът е постигнал онова интимно сродяване с погледа, духа и разбиранията на своя народ, което се удава само на творци от голям национален мащаб. И в това е най-голямото обаяние на поемата, тайната на нейната художествена дълговечност.

Авторът унищожава дистанцията между себе си и героите, прелива мислите си с техните и с едно подчертано чувство на мярка придава дори на езика си колорита на народния говор. И затова в контекста на поемата се приема и дори придобива особена прелест и всичко онова, което иначе би ни се видяло художествено наивно — и романтично сензационните елементи в сюжета, и художествената елементарност на главните герои. Защото то се възприема вече не като авторски прийом, а като стил на народното виждане.

Някаква трогателна патриархална чистота лъха от емоционалнообразната атмосфера на „Грамада" и намира пряк лиричен израз в нейните поетични сентенции. Тук е целият морален кодекс на патриархалния човек с неговата здрава и проста, недокосната от съмненията мъдрост.

И че злато той ще има,
кат работи честно —
дор е челяк млад и здрав,
сичкото е лесно —

но невеста който търси —
харно да се взира,
че веднъжка челяк либи
и веднъж избира. . .

Тук авторът мисли с понятията на патриархалния човек и вярва в неговата правда.

И не само в основния идеен смисъл на „Грамада", в цялата ѝ атмосфера, стил и тон, е демократичният патос на поемата — израз на народното светоотношение и светоусещане.

Народът със своя живот и проблеми, със своите разбирания, вярвания и обичаи — това е всъщност основният герой на „Грамада". От негово име говори авторът, частичка от него са Камен и Цена. Но особено плътно се откроява неговият образ в масовите сцени на поемата — селските съвещания и залавянето на Цеко. Вазов не рисува картината на самото множество, той само взема в едър план някои негови ярки и характерни представители, а зад тях ние чувствуваме стаената сила на масата. И както често се случва тези образи са по-колоритни и плътни от самите главни герои. Особено ярко се врязват в съзнанието дядо Анто стогодишни — „старец в книгите изкусен, по-учен от попът" и Ганчо Зелен Горо — „здрав юнак, висок та жиляст, със гърди космати".[1] В характерните и запомнящи се детайли, с които

[1] Както узнаваме от Влайковите спомени „Преживяното", от оригиналния прякор на този колоритен герой е произлязло презимето на един тогавашен български общественик — Зеленгоров. Толкова голямо е било на времето си обаянието на поемата.

се изграждат тези бегло щрихирани, но въпреки това ярки образи, се чувствува вече перото на бъдещия белетрист. Един от най-затрогващите моменти на поемата е оная епично проста и по своему величествена картина, в която дядо Анто учи селото как да посрещне русите.

В „Грамада“ Вазов рисува селяните от един от най-затънтените краища на България, рисува ги с цялата им изостаналост и примитивност, далеч от общонационалната освободителна борба, запазили непокътнат старинния патриархален бит. Тук Камен става хайдутин подтикнат от случайни обстоятелства, така както са ставали хайдути дедите му.[1] Историческият тъстоятелства, така както са ставали хайдути дедите му.[1] Историческият тъстен от освободителната Руско-турска война тук достига като далечно ехо от събития, чийто исторически смисъл е заслонен от по-непосредствената опасност:

че не далеч, зад горите,
две царства се бият:
зло е турци, ако паднат,
зло, ако надвият.

Чуйте обаче какво шушне мълвата за юнашките подвизи на Ганчо Зелен-Горо. Чуйте и простите задушевни слова на мъдрия дядо Анто:

Сто години що сънувах,
днес видях наяве:
дядо Иван от поганци
с калъч ни избавя. . .

Това е народът на едно по-старо стъпало от нашето обществено развитие, но това е същият оня народ, който пренесе през ужасите на 500-годишното робство своето народностно съзнание и своя копнеж за национална свобода и социална справедливост. И Вазов е съумял да извае неговия образ в цялата му внушителност — примитивен, наивен и трогателно чист, кротък, добър и същевременно безпощаден в своя справедлив гняв, безпомощен и същевременно могъщ. . . В изображението на народа Вазов беше едновременно реалист и романтик. Той не насилваше жизнения материал, не изопачаваше историческата истина. Но той обичаше тоя народ и го виждаше в неговия най-поетичен вид.

През прага на новото буржоазно време Вазовата „Грамада“ пренесе най-хубавите традиции на нашата възрожденска книжнина. Тя вля в основите на следосвобожденската ни литература народностния дух и демократичния патос на нашето Възраждане, както и далечния аромат на безсмъртната народна песен. Но тя не бе закъсняло ехо от миналото, а верен отглас на настоящето. Чрез нея поетът демократ постави пред новото следосвобожденско време вечния и основен проблем на всяко общество — проблемът за народа и за този, който тръгне против него. И ако новите господари на живота не се вслушаха в гласа на поета, то българският народ го разбра и завинаги прие като своя поемата за любовта на синеоката кметова щерка Цена. . . Верен на високата мисия на поезията, младият берковски

---

[1] В поемата дори е казано, че бягството на Камен, станало причина за смъртта на майка му, която не могла да понесе

тоз срам, тез теглила,
да ѝ рекат людски хора:
„хайдутин родила“.

Този странен за цялостния дух на поемата момент, струва ми се, може да бъде обяснен само ако допуснем, че тук Вазов без сам да съзнава това, неволно е пренесъл върху своя герой отношението към неговия прототип Стефан „айдуко“.

съдия провали съдебната си кариера, но запази правото си да бъде съдник на своето време.

Но всичко това се вижда, само когато погледнеш на Вазов от разстоянието на изминалите десетилетия, когато вземеш нещата в техния голям исторически план. В обикновеното течение на живота, в оня момент има само един млад поет, чиито скромни желания засега не стигат по-далеч от това да си остане да служи „по съдебната част“. И в провинциалната тишина на малкото балканско градче талантът му съумява да намери жизнени сокове. Едно хумористично стихотворно послание до приятеля е набелязало вече теми и образи, които перото му би могло да извлече от полудрямката на провинциалния бит. Една нова поема е първото навлизане на Вазов в атмосферата на дребнавата житейска пошлост.

Именно тази поема има предвид той, когато в цитираното вече писмо от 13 юли се оплаква, че поетическата „краста“ не го оставя. „От скука, досада за неизвестността на положението ми, от материални стеснения и домашни грижи, аз написах — съобщава той — трагедия, ще речеш, не! но комическа поема „Моята съседка“, като [която] работя старателно и като я окончателно приготвя, ще я отпечатам в „Български глас“, тогава

На това сърце разбито
повестта ще ви разправа,
с мойто Пеше смеховито
често тя ни забавлява. . .[1]

Породена така непретенциозно от някаква истинска история, прошумяла в махаленската клюка и разказана на поета от неговата жизнерадостна Пеша[2], хумористичната поема „Моята съседка Гмитра“ очертава една нова творческа насока за Вазовото перо. Насока, набелязана още в стихотворното „Писмо до Спас Вацов“ и намерила най-пълен израз малко по-късно в повестта „Митрофан и Дормидолски“. Тя означава и въобще едно разширяване на творческия диапазон на поета, започнал да разгръща скритите възможности на своя талант.

Откакто с „Новонагласената гусла“ определи основните линии на своя поетичен път, Вазов бе живял само с големите проблеми на времето, изпълнените с патриотични пориви дни на неговата младост бяха създали от него един по възрожденски патетичен поет. И това бе една духовна нагласа, в която се изявиха основни черти от поетичния му образ. Но зрелостта на таланта, дошла едновременно с преломната освободителна дата, изведнъж показа, че творческият темперамент на Вазов е всъщност много по-сложен — че неговата патетично възвишена нагласа се съчетава и с една непохабена свежа жизненост, с една емоционална широта на светоусещането, с една изящна лирична лекота, с едно вродено чувство за хумор. . .

С „Моята съседка Гмитра“ Вазов за пръв път напуща големия свят на общонационалните проблеми, за да навлезе в дребните конфликти на бита. Но той още не се е научил да долавя в тези конфликти ехо от големите дви-

---

[1] При отпечатването си в стихосбирката „Гусла“, 1881, поемата е получила заглавие „Моята съседка Гмитра и нейната котка Маца (хумористичен разказ)“, а в цитирания тук куплет, както и при още едно споменаване, името на Пеша е означено само с П. . . При втората редакция в „Поеми“, 1893, заглавието става „Маца (хумористически разказ)“, а куплетите, в които се споменава П[еша] са изпуснати.

[2] „Гмитра беше воденичарка. Мъж ѝ я би за причините, изложени в поемата. Това ми разказа Зихра (Пеша). Познавах и двамата. Бяха ми съседи.“ Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 158.

жения на епохата, още не умее да пречупва през тях чертите на историята. За разлика от по-късните му битово-хумористични произведения, като „Чичовци“, в „Моята съседка Гмитра“, както и в повестта „Митрофан и Дормидолски“, с която тя е вътрешно близка, под повърхността на битовите събития не се чувствуват исторически дълбочини, в хумористичния тон не се преплитат по-дълбоки и сложни чувства. Тук няма да доловим оная своеобразна смесица от топла любов и добродушна ирония, която ще стане по-късно една от най-хубавите черти на Вазовия изобразителен талант. Но в смеха на автора няма и горчивина и болка.

Един изостанал и застоял живот откърмя хора с дребни и пусти души. Един примитивен бит поражда примитивни и груби отношения. На всичко това би могло да се погледне и трагично, но Вазов го поглежда весело. Твърде далеч е самият той от този бит, за да може да го възприеме сериозно. Твърде нищожно и жалко е тука злото, за да може да нарани дълбоко душата му. Други, по-сложни проблеми поставя вече историческото развитие, други, по-страшни явления ще предизвикат гневния патос на неговата сатира. А тук той просто се забавлява, забавлява се със способността си да превръща пошлостта в поезия, житейската грубост в поетично изящество...

В сиромашката къща на воденичаря Геро, примерната и уж честна котка Маца веднъж отмъква изпод възглавницата на стопанката кърпата с бито сирене, в която са вързани на възел и петте жълтици, поверени на Гмитра от мъжа ѝ — от тази трагикомична завръзка произлиза също така трагикомичен семеен конфликт, който завършва с тържественото обесване на котката на същата крива круша, под която Геро е бил жена си... Един махаленски анекдот е превърнат в поема, една хумористична случка е възсъздадена с пародиен лиризъм. С непринудена лекота поетът се шегува с всичко — и с героите, за които разказва, и с госпожите от Враца, които мимоходом закачa, и със собственото си съдийство, и с немирния бог Купидон, който току се меша в стиховете му по вина на хубавата П[еша]. В една поза на поетическо лекомислие той сякаш си играе с могъщото оръжие на стиха, позволява си да изглежда несериозен в свещената област на поезията. Но именно в тази шеговита свобода се чувствува и зрелостта на таланта. Няма и следа от наивитета на „Видул“. Това е стихът на един зрял поет — снизходително ироничен и подигравателно лиричен.

Според признанията на самия Вазов тая хумористична поема той е написал „под влиянието на Хайневата поезия, особено след прочитането на „Vitzli-Putzli“.[1] Но дори и да не съществуваше това самопризнание на автора, не би било трудно да се досетим за влиянието на Хайне. Наистина „Моята съседка Гмитра“ няма нищо общо нито със сюжета, нито с идейното съдържание на „Vitzli-Putzli“ — този сатиричен израз на отвращението на Хайне от кървавите военни вакханалии на цивилизована Европа. Но в самия стих на поемата, в поетичното изящество на нейната ирония, в ироничния дух на нейния лиризъм се чувствуват хайневски интонации.

С жизнерадостна поетична непосредственост Вазов вкарва в стиха си цялата житейска проза на един провинциален полуселски бит, без да изглежда груб и натуралистичен. Под неговия иронично-опоетизиращ поглед подчертано прозаичните обекти от зеленчуковия двор се превръщат в изящна лирична картина:

---

[1] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 143.

Кукурузът горделиво
си пискюлите навежда,
тиква бяла срамежливо
изпод шумата поглежда.

Бобът глупави възлазя
по усуканата вейка,
по земята мъдро лази
краставица чародейка.

Гордо лукът слабодухи
си опашките издава
и с маруля дългоухи
философски разсъждава.

Изчистват се от потискащата грубост и натуралистичните подробности:

Бърза Гмитра да отхрани
свойте ангели честити,
по месеци неопрани,
по година неумити.

Така, леко и непринудено, шегувайки се с всичко, до което се докосне, авторът съумява да създаде една всъщност доста богата жизнена атмосфера, изпълнена със свежи и сочни образи и картини и интересни наблюдения на битови отношения и етнографски подробности. Мисля, че някои от тези подробности имат за времето си дори и научна стойност.[1]

Но с характерното си чувство за жизнена правда той разтваря етнографията в картината на живите човешки отношения и нрави и рисува бита без сантименталната идеализация, която ще замъгли погледа на дошлите след него писатели народници. Възпитан в атмосферата на възрожденския просветителски патос, той не може да се възхищава от примитивизма и изостаналостта. И дори ако търсим в поемата непременно някакъв сатиричен смисъл, той е именно в това критично отношение, в тази подигравка с примитивното и грубото в бита и нравите на героите. Само в такъв смисъл можем да причислим „Моята съседка Гмитра“ към сатирата — но сатира лека и весела, предназначена повече да забавлява, отколкото да поучава.

„Моята съседка Гмитра“ не излиза във в. „Български глас“, както първоначално проектира Вазов. Не се осъществява и желанието му да си остане „по съдебната част“. Както често се случва, от сблъскването на различни решения и воли изневиделица се ражда нещо съвсем ново — през есента на 1880 г. Вазов неочаквано се озовава в Пловдив, — депутат в Областното събрание и член на Постоянния комитет — върховния орган на автономната област Източна Румелия. Неспокойният обществен живот на онеправданата от Берлинския конгрес Южна България изпълва сърцето на поета с нови настроения и чувства и дава нови стимули на перото му. „Сега — пише той отново на своя приятел Спас Вацов — ще имам по-охолно време да се занимавам със стихове и следователно да наваксам онова, което бях изгубил или ненаправил през моето полу-дивашко, полу-сибаритско живеянье в Берковица, с която бях свързан с такива силни и магически връзки. . .“[2] Но види се тези „магически връзки“ все още са имали власт

---

[1] Така например тук Вазов описва един от най-интересните сватбарски обичаи от западния край на България — символичното впрягане на младоженците в един общ ярем — откъдето той извежда етимологията на думата „съпруг“.

[2] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 31.

над съзнанието му, защото именно те са вдъхновили написаната в началото на 1881 г. поема „З и х р а“, назована по името на оная покръстена туркиня Зихра (Пеша), която бе превърнала берковското усамотение на поета в любовна идилия.

Това е една, по определението на самия Вазов „лирико-романтическа поема“, в която пряката лирична изповед на автора се преплита с романтични картини в източен стил. Влиянието на Байрон и споменът за Зихра са извършили своето. Забравена е сякаш вековната вражда към тирана. За пръв път в българската литература един поет тъгува над съсипните на турски сарай. . . Разбира се, и съсипните и сараят тук са само символ — символ на загубеното любовно щастие. От романтичните харемски картини поетът минава към реалния спомен за една проста и безизкусна любов, пожертвувана от него в името на светски предразсъдъци. Нито съжаленията, нито разкаянието могат да върнат изгубеното. В позата на уморен от скърби байроновски герой, авторът оплаква „гроба“, където е заровил сърцето си. . . Автобиографичната основа на поемата е явна, но колкото и странно да е, това не е успяло да ѝ вдъхне топлина и живот.

„Зихра“ написах след четенето на „Чайлд Харолд“ — признава поетът пред проф. Шишманов.[1] Но мрачната романтика на Байрон явно не се е удала на Вазов. Сред ориенталските благоухания на харема той се движи тромово и тежко, а наивно-грубоватата еротика, с която е нарисуван образът на Зихра, напомня за известните любовни песни на стария Славейков. Дори в преките лирични изповеди на автора реалният спомен не е могъл да се превърне в художествена реалност, искреното изживяване — в художествена истина. Навлизайки в тази нова емоционално-образна атмосфера, този път Вазов не е успял да намери себе си.

Не е без сериозни недостатъци и другата, писана почти едновременно със „Зихра“ поема — „Т р а й к о и Р и з а“.[2] На лироепическата ѝ фабула, изплетена от нишките на любов и ревност, юначество и коварство, липсва психологическа мотивировка и художествена убедителност. Но доколкото противоречията между героите са свързани и с по-дълбоки исторически конфликти, в поемата има място и за национален и демократически патос. А тук вече Вазов се движи по своя земя. . . И затова в историята на чуждата любов много повече чувствуваме истинското сърце на поета. . .

С „Трайко и Риза“ Вазов отново се връща към предосвобожденската действителност, но това връщане към миналото е вече едно своеобразно предизвикателство към настоящето, което не е дало на поета нищо

гдето да може да се прослави,
гдето да би се смело възпяло.

Уводът към поемата е не въведение в сюжета, а идейна обосновка на темата, съпоставяне на събитията и образите, които ще бъдат възпети с жизнения материал, който предлага новото време. На модните „ритори“, които му сочат фалшивия външен прогрес на следосвобожденската действителност поетът на възрожденските патриотични пориви се усмихва с нескритата ирония на разочарованието. На повика да остави вече своите „се-

---

[1] Цит. съч., т. 19, 1957, стр. 143.

[2] В писмо до Спас Вацов от 7. V. 1881 г. четем: „Написал съм също две малки поемки: „Риза“ и „Зихра“ (Ив. Вазов, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 38). Заедно с „Моята съседка Гмитра“ и „Зихра“, „Трайко и Риза“ излиза за пръв път в стихосбирката „Гусла“, 1881

лянки диви“ и да навлезе в шумните салони на светското общество, авторът-демократ отговаря с едно ново връщане към своите спомени от простия и здрав селски живот.

„Събитието, което ще разказвам, е истинно и взето из живота на шопите в южната част на Софийската губерния в 1874 г. (Перник)“ — предупреждава Вазов в забележка към поемата, а пред проф. Шишманов разказва по-подробно и самата случка: „Риза беше една селска хубавица от Перник, с която се срещах привечер на извора и в празнични дни на хорото. В нея се беше влюбил един богат селянин от с. Батановци. За нея ламтеше и Мустафа, синът на пòляка-турчин. Една нощ, като подушва, че турчинът иска да грабне изгората му, батановецът го изпреваря и отвлича Риза. Из пътя го застига обаче Мустафа и почва се двубой с тояги. Трайко надвива с кривака си турчина, който се връща с пребита шия.“[1]

За тази малка повест от робските години авторът е намерил прост и ясен епически тон, подходящ за народния дух на поемата, сблъскването между героите е предадено с драматично напрежение, а при намесата на стария бей стихът на места придобива характера на стегнати и ударни поетически сентенции. Но в общата композиция на поемата редица решаващи моменти остават неясни и неубедителни. Съвсем неизяснено е преди всичко поведението на самата Риза, която след като дълго време е имала любов с Мустафата, изведнъж избягва с Трайко. Разбира се, в живота и такива неща се случват — може би не случайно поетът е нарекъл очите на героинята си „лукави“. Но след като се движи в кръга на едни традиционни образи и конфликти, авторът не може да наруши традиционните норми, без да мотивира поведението на героите. Българска мома, която се е любила с турчин — тази съвсем нова за литературата ни ситуация, не може да се поднесе на читателя така мимоходом. Още повече, че това положение влиза в разрез с основния художествен замисъл на поемата. Защото когато разярeният Мустафа тръгва подир бегълците, гонен от спомена за любовните клетви на Риза (за която дори се съмнява, че може би е насила отвлечена), в негово лице читателят вижда не толкова тиранинът-турчин, колкото оскърбеният и излъган в своята любов момък. А когато Риза го среща с презрителното:

Краставо куче!. . .
Що ме ти дириш? Аз съм християнка. . .

— тези ѝ горди думи увисват във въздуха, защото трудно могат да се съгласуват с „клетвата ѝ вярна“ и довчерашната ѝ любов с Мустафата — любов, за която е знаело цялото село. . . Може би тук Вазов е искал да разчупи класическата схема и да създаде един нов, по-жизнен образ на хитра селска красавица, която оставайки в основното си поведение вярна на своя род, все пак лукаво разиграва хубавия млад турчин, но за подобен замисъл може само да се гадае — като характер Риза всъщност въобще не се изявява. Несполучлив е останал и опитът на поета да възпее нейната здрава и естествена хубост — още едно предизвикателство към изкълчените вкусове на светското общество, към стегнатите в корсет светски дами. Въпреки хубавия стремеж да внесе в тона си известна шеговитост, тук, както и в „Зихра“, той е все още в плен на шаблонните образи и наивно откровената груба еротика на своите първи литературни учители в областта на любовната лирика. Всъщност единственият момент, когато образът на

[1] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 158.

Риза се очертава най-после в съзнанието ни, е последната сцена на поемата, когато авторът се връща към традиционните изпитани форми на народната песен и рисува героинята си просто като „хубава Риза“:

. . . хубава Риза
с бели сукаи, с злато герданче,
с нанизи скъпи, с ръбена риза,
с шарено с свила късо сукманче.

Неубедително е също така поведението на стария бей, чиито съвети и спомени заемат една четвърт от поемата. Този интересно замислен образ отначало покорява читателя със своето благородство и мъдрост и той с нищо не е подготвен да приеме, че всичко това ще се окаже само една лицемерна маска. От друга страна, ако приемем неговото поведение за изтънчено коварство, трудно е да повярваме, че той така направо, пред лицето на самия Трайко ще започне да учи сина си да премахне своя съперник с хитрост и тогава да вземе Риза насила. При създаването на този образ в художника сякаш са се сблъскали две различни тенденции. От една страна — наред с народната хубост и юначество да се даде израз и на изстраданата народна мъдрост и благородство. От друга — чрез историята на стария бей и хубавата българка, майка на Мустафата, да се разшири картината на робската действителност, да се задълбочи конфликтът между поробени и поробители. Разбира се, у самия автор ясно осъзната е била само втората тенденция, другото се е получило несъзнателно — при осъществяването на образа.

Интересно, че старият бей, който с такава носталгия говори за някогашния „османлък“ и открито се оплаква, че днес вече не се знае „кой влада“ и „кой робува“, същевременно заявява, че с бащата на Трайко са били някога „верни другари“. Още по-странно, че до бягството на Риза също такива верни другари са били и Мустафата и „Трайко —

другари верни в диви букаци
на девет села гордост и радост.

Като свой изглежда се движи Мустафата и сред българските моми, защото към мъката му по Риза се прибавя и срамът: „как ще да срещне утре момите“.[1]

Трудно е да се намерят исторически свидетелства за подобни идилични отношения между българи и турски бейове. Но може би обяснението се крие в характера на истинската случка, която е вдъхновила поемата и на която Вазов сам е бил свидетел на времето си в Перник. Защото макар и турчин, синът на „пòляка“ (пъдаря) на едно българско село едва ли ще да е бил разделен с особена пропаст от селските моми и момци. Изглежда обаче, че това ниско социално положение на героя-турчин се е видяло на автора неподходящо за идейния му замисъл и в поемата той го е качил по-високо на социалната стълбица, забравяйки, че това, което е допустимо за сина на пъдаря, не така лесно може да се приеме за сина на бея.

Но нарушавайки битовата правдоподобност, Вазов се е стремил да изясни идейно конфликта, да превърне борбата между двамата съперници в сблъскване между простия българин от народа и турчина-господар. Именно в това сблъскване и в победата на българина е и основният смисъл на поемата. Наистина образът на Трайко не е достатъчно уплътнен художествено, но той действува не с поетическата си пластичност, а с патрио-

[1] В поемата изобщо има известно „побългаряване“ на турските нрави. Авторът например твърди, че на времето си, когато се влюбил в майката на Мустафата, турският бей не само ходил по врачки и билкарки, но и палил свещи пред светците (!?)

тичния си и демократичен заряд, който отправя съзнанието ни към традиционните представи за българското юначество и сила. Легендарните песни за Крали Марко и Муса Кеседжия, Никола Козлевата поема „Хайдут Сидер и черен арап“. . . цялата ни устна и писмена поетична традиция идва на помощ, за да развълнува читателя при този нов вариант на една стара, вековна борба:

Там настрана ще чакат сватбари;
ний ще се борим, два сме юнака,
ти със пищови, с пушка, с ханджари!
Аз имам само, видиш? Кривака!. . .

И рицарското държане на Трайко, който сам подава ножа на своя противник, и юнашката му гордост — всички черти на героя са в духа на оная романтична идеализация, с която юнашките песни и възрожденската ни лирика рисуваха образа на българина. А постоянното подчертаване на класическия селски кривак напомня още веднъж за демократическия смисъл на поемата — израз на възхищението на своя автор от простия човек от народа — от неговото юначество и хубост, от неговите прости безизкусни нрави. И от това иде въздействието на „Трайко и Риза“. При всичките си недостатъци поемата все пак ни заразява със своя патриотично-демократически патос. И когато повел своята хубава булка „на поврат“ в село юнакът Трайко подава на поета тежката бъклица, ние сме готови да се присъединим към поетическата наздравица на автора:

Пия за всички български чада,
кат теб що са юнаци люти,
пия за твойта невяста млада,
пия за твоя кривак прочути!

Към борбите и страданията на народа по време на робството се връща и следващата поема на Вазов „З а г о р к а“, излязла като самостоятелно издание през 1883 г., но писана още през пролетта на 1882 г.[1] Точно по това време, подтикнат от нуждите на сп. „Наука“ внезапно се изявява белетристичният дар на автора. Когато пристъпва към „Загорка“ той е вече написал спомените си „Неотдавна“ и повестта „Митрофан“, съзряват навярно замислите и на други белетристични творби. Може би затова в епичната нишка на поемата се чувствува една по-грижлива и умела ръка. Тук фабулата е вече по-сложна, конфликтите — по-детайлизирани, героите — по-плътни. „Сюжетът на тая поема наумява в много места сюжета на „Грамада“, но аз я считам за по-грижливо обработена“ — заявява Вазов.[2] Наистина в основни линии „Загорка“ като че ли повтаря сюжета на „Грамада“, но класическият конфликт между родителите и любовта на двамата млади от различни социални среди тук е усложнен, от една страна, чрез лъжливия слух за смъртта на Ангел и насилствената женитба на Руска, от друга — чрез революционните и патриотични действия на героите. Писана в периода, когато Вазов създава „Неотдавна“, „Епопея на забравените“ и „Немили-недраги“ поемата „Загорка“ вече определено влиза в границите на оня централен дял от Вазовото творчество, който е посветен специално на националноосвободителните борби от близкото минало.

---

[1] В края на поемата Вазов е сложил датата 14 май 1882 г., а в писмо от 13 ноември същата година той съобщава на В. Д. Стоянов, че „Загорка“ е под печат. (Вж. И в. В а з о в, Събр. съч., т. 20, 1957, стр. 44).

[2] И в. В а з о в, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 158.

Докато в „Грамада“ турските зверства и хайдушката дружина на Камен са главно едно средство да се изостри докрай конфликтът между народа и чорбаджията, в „Загорка“ робството и борбата срещу него са вече централна тема. Ако му бяха дали Цена, Камен не би станал хайдутин. Въпреки любовта си към Руска, Ангел напуска родното село, защото гордата му душа не може да понася робските унижения и тегла. В заключителните стихове на поемата говори не щастливият любовник на Руска, а страдащият син на България, въстаникът от разбитата Ботева чета. Обрисувана чрез любовта и мъката си по Ангел, самата Руска се запомня преди всичко чрез патриотичния си подвиг — убийството на Кърджи Османа.

Горд сирак, който по ботевски не се примирява

пред тирани чужди, свои
ниско да се кланя;

безстрашна българка, която с ножа си пронизва тиранина-турчин; грозен и жесток чорбаджия, който ограбва селото, дружи с турците и предателствува; кръвожаден водач на настръхнали черкези; мъдър и учен старец, кръстосвал някога Балкана като хайдутин. . . всички образи в поемата са в духа на възрожденските вкусове и представи — реалистични и същевременно романтични, изпълнени с патриотичния патос на една епоха. И успехът на Вазов е именно в това, че тук той е намерил най-точния израз на онова, което търсеше читателят от първите следосвобожденски години. И го е видял така, както той искаше да го види.

Това обяснява и огромната популярност на драмата „Руска“, създадена от автора по сюжета на „Загорка“ и обиколила за кратък срок всички любителски сцени на България. Примитивната драматическа техника, дори явните несъобразности избледняват пред драматизма и патриотичния патос на пиесата, в която един създаден от възрожденската атмосфера писател извежда на сцената образи и конфликти близки и понятни за общественото и литературно възпитание на тогавашния зрител. Самият Вазов, който съзнава всички несъвършенства на своята набърже написана драма, е дори смутен от този „постоянен и безочлив успех“ на „Руска“ но той вече е изгубил власт над собствената си творба — приета от народа като своя, тя шествува победно, излиза в нови издания без негово знание, играе се, учи се наизуст, разказва се от майките на децата. . . Една съдба, която имат само произведения, изразили основни тежнения на народния дух.

Но с драматичния сюжет и патриотичния патос не се изчерпват достойнствата на „Загорка“. Ако в областта на драмата Вазов е все още на равнището на възрожденската драматична техника, в поемата той е вече достатъчно изкусен майстор. „Ако и „Загорка“ и да не е тъй оригинална като „Грамада“ — заявява той — Аз работих върху нея много усърдно и останах доволен от нея като художествено произведение.“[1]

Действително, докато в „Грамада“ чувствуваме преди всичко непосредния поетичен извор на вдъхновението, в „Загорка“ вече долавяме и грижливото внимание на автора към отделните моменти. Като лироепическа постройка поемата е почти безукорна — логична, стройна и ясна, с умело преплитане на епично-драматичния разказ с лирични обобщения.

С по-голямо внимание и конкретност са възсъздадени и психологическите изживявания на героите — особено на главната героиня Руска. Нейната мъка, надежди и отчаяние след заминаването на Ангел са пре-

---

[1] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19, 1957, стр. 158.

дадени просто и убедително, в стила на народното виждане, с характерни детайли от народния бит. Извънредно убедителен битово и психологически е и образът на майката, изпълнена със съчувствие към мъката на дъщеря си и същевременно ограничена от своите представи за щастието, изработени в сивотата на един тежък и безкрил живот.

С думи тя я люто мъмри
и с ръка я гали.
— Мари, Руске, мари дъщи,
мари, полудя ли?

Защо рониш пусти сълзи?
Аз ли съм умряла?
Куздо лош ли е? Що знаеш?
Що си ти разбрала?

Гладна ли ще те остави?
Гола или боса?
Грях е, пиле. . . що баща си
ти така ядоса!

В непринудената интонация на речта тук се чувствува и сръчността на поета и майсторството на белетриста. В тези така естествени и така характерни увещания се оглежда цял един образ, цяла една съдба. Блестящата езикова характеристика на героите — този ярък белег на Вазовия белетристичен талант — се изявява още в неговите поеми „Грамада“ и „Загорка“. Достатъчно е да сравним вайканията на майката:

Аз ли богу съм сгрешила,
та това изпати?
Нали бях ти пуста майка?
Нали ми казва́ ти?

с тържествено високопарните думи на „учения“ дядо Лулчо:

Не се търпи — той се каза —
иго агарянско. . .
Идат вече. . . ще възкръсне
царство християнско

или със съскащата злоба в гласа на чорбаджи Куздо:

Ти, загорке, що се супиш,
Юдо дългокоса?. . .
Твойте сълзи и въздишки
знам ги за кого са.

За годините, когато е писана „Загорка“ подобна естествена разговорна интонация на стихотворната реч сама за себе си е вече едно крупно поетическо завоевание. Завоевание, чието пряко продължение можем да видим във виртуозния блясък на Яворовите стихотворения в народен дух. Безспорно постижение за българския стих е и въобще цялата поема. Написана в стихотворния размер на „Грамада“ по тон тя все пак се отличава от нея, разнообразна е и поетическата интонация на отделните ѝ части. Особено интересно е, че и в двете поеми Вазов вече системно употребява оригиналните съставни рими, които за пръв път, но много по-рядко се явяват в поезията на П. Р. Славейков. Най-вече когато предава речта на героите си и затова стихът се нуждае от по-голяма гъвкавост. (Не è ти — напети, сложи́ я — убия и др. в „Грамада“; дългокоса — за кого са, сѐ то — псето, ръце си — де си, какво си — носи и др. в „Загорка“.)

Но въпреки тази по-голяма психологическа уплътненост, героите на „Загорка“, с изключение на дядо Лулчо Панов, продължават да бъдат не

толкова конкретни индивидуалности, колкото художествени обобщения на класическите представи за дадени обществени и битови типове. Във Вазовия Куздо няма нищо повече от това, което е нужно, за да се набележи известният образ на чорбаджия-изедник. Вазовата Руска почти се изчерпва с класическата представа за българката, вярна на своя род и свойта любов. Тук авторът е все пак повече лирик, отколкото белетрист. Той се стреми да създаде не толкова оригинални и плътни човешки характери, колкото категорично и ярко лирично отношение. Слял погледа си с народното виждане, той се опира върху изградени вече у читателя отношения и представи и художествената му задача понякога се свежда само до това да им вдъхне нов емоционален живот. Особено ясно е това при Ангел — един образ без всякакво битовопсихологическо уплътняване, но с пълноценно лирично покритие в предварителните представи на читателя за българина патриот и въстаник. Тъй като този герой се явява фактически само в началото и края на поемата и във фабулното действие взима участие само косвено, чрез любовта на Руска към него, авторът изглежда е почувствувал нужда да го уплътни повече лирически, отколкото психологически. Когато заговорва за изживяванията му при напускането на родния дом той всъщност превръща психологическия анализ в поетическо обобщение, което важи колкото за конкретния герой, толкова и за всеки друг на неговото място:

Не тъй лесно се напуща
бащин покрив бедни —
всичко тамо мило ти е
в тоя час последни:

и дворчето тревясало,
и плетът разбити,
и коминя, и гнездото
тамо на гредите.

Дето лястовичка ланска
иде пак да мъти,
и крушата, по коя си
лазял толкоз пъти;

и щъркела дългокраки —
радост на селата,
и люлката, и нуждите,
и дори теглата!

В този малък лирически откъс, който спокойно би могъл да бъде и отделно стихотворение, автор, герой и читател открито се сливат, както фактически се сливат и в цялата поема. Защото докато в „Трайко и Риза“ Вазов възпяваше простия човек от народа именно като противовес на атмосферата и нравите на своето общество, тук той унищожава дистанцията между себе си и своите герои, прониква се от тяхното светоусещане, приема като свой техния бит.

Нерадостно юнак Ангел
тръгна за чужбина,
никой китка не уви му
с алена коприна.

— още първият куплет на поемата покорява с вярно намерения прост и сърдечен тон на разказвача, който, без да подражава буквално на езика на героите, или на народната песен, твори в подчертано народностен дух.

Това дава възможност в течение на лирико-епическия разказ речта на автора естествено да прелива и в т. нар. полупряка реч, където той заговорва направо с понятията и речника на своите герои, изразявайки техни представи и мисли. Но дори и когато се откъсва от конкретните изживявания на отделните герои, поетът продължава да се слива със средата, която описва. И когато възкликва:

Ожениха, почерниха
Руска черноока

— в неговия глас ние сякаш чуваме хорът на селските девойки, оплакващи нещастната съдба на Руска.

Прониквайки се от духа на народното виждане, Вазов обаче не заличава и своята самостоятелна роля на поет. На едно място дори направо прекъсва действието, за да излее чувствата си в пространно лирическо отклонение в каравеловски дух:

Ой, гори, гори, балкански,
гори неначети,
любя, гори, ваший таен
говор с вековете. . .

А в добродушната ирония, с която е обрисуван образът на дядо Лулчо Панов,

прочут историк с цървули
и със кривак дрянов,

се чувствува ясно и позицията на поет, надрасъл наивитета на своите герои.

Този великолепен которитен образ, съчетал в себе си чара на хайдушката романтика с нещо от наивната претенциозност на сопотските „чичовци“ е най-пластичният художествен образ в поемата, първата ярка изява на един авторски тон, който става особено характерен за прозата на Вазов. И той е еднакво убедителен и когато заравя в земята славната „Александри́я“, и когато — искрен в своята високопарност — тържествено подава на Руска кинжала:

Ти си внука на дяда си,
на дяда си Дима:
кръв хайдушка в жилите ти
все трябва да има.

На кънжала. . . скрий го! Таз нощ
ръгни оногова. . .
Нека бъде прославена
вярата Христова!

Без това гръмко позоваване на хайдушката кръв и на вярата Христова дядо Лулчо не би бил дядо Лулчо. Но тук има и нещо друго. Именно тази възрожденска патетичност на заръката ни подготвя да приемем по-естествено и подвига на Руска. Нежната любима на Ангел, която досега сме виждали само обляна в сълзи, извършва убийство, без да трепне ръката ѝ, без смут, без колебание, без психологическа подготовка. „Бясно куче! — извика му /Руска в тъмнината“ — и толкова. . . Художествената мотивировка на постъпката е не в самата психика на героинята, а в патриотичния патос на поемата, във възрожденската романтика на атмосферата, в традиционния характер на образите. Руска е българка, Руска е внучка на хайдут Дима — друго от нея не може и да се очаква. Тук автор и читател от 80-те години прекрасно се разбираха.

А внушението на тяхната убеденост заразява и нас.

Така, започнала като битова драма, поемата „Загорка“ завършва като патриотично-революционна творба. Руска е забила ножа си в гърдите на Кърджи Осман; Ангел е нарамил пушка в четата на славния Ботев; дядо Лулчо е разбил с кривака си две черкезки глави и се е озовал в своето старо хайдушко царство Балкана. . . И тук сред неизбродимите балкански гори, където някога е бродил Минчо воевода, тримата герои неочаквано и ефектно се събират. Авторът не се е решил да излъже наивната надежда на своя читател — на отчаяния вопъл на Руска: „Ох, Ангеле, де си?“, отдавна изчезналият Ангел внезпано се обажда от гъстака: „Тук съм моя гълъбице!“. . . За един съвременен литературен вкус ефектът е почти хумористичен. Но в това съседство на художествената зрялост с художествената наивност се оглежда образът на цяло едно литературно десетилетие — десетилетието, което роди „Епопея на забравените“ и някаква си „Хубава Недялка“, „Записки по българските въстания“ и никому неизвестната днес „Добър хайдутин“. . .

Удовлетворена е жаждата на читателя за щастлив край на любовната интрига и сега авторът отново може да се върне към голямата патриотическа тема. В едно наистина лирично обръщение към България, Ангел се прощава със своята поробена родина:

Бих се за теб, красна майко,
но в оназ долина,
с Ботева не бях честит аз
славно да загина.

Не можах и аз свободен
в битката да падна;
роб не искам да живея,
Българио ядна!

Сбогом!. . . Няма да се върна!
Сбогом!. . . Пак ще дода,
кога чукне час да умра
за твойта свобода!

Личната съдба на героите се разтваря докрай в голямата историческа драма. Авторът вече съвсем определено навлиза в областта на национално-революционния епос — централна линия в творчеството му от тия години.

Ако не беше прекалената взискателност на Вазов към въздействената сила на неговите патриотични творби, щяхме да имаме още една поема, свързана с темата за национално-революционното движение, този път вече дори конкретно с Априлското въстание. Но днес за нея могат да се приведат само оскъдните признания на самия автор: „В 1882 година — четем в разказаните пред проф. Шишманов Вазови спомени за това време — аз довърших една поема, Черното лято, в която изображавах погрома на Батак. Собствено, аз бях я написал преди Освобождението, но ръкописът ми бе се загубил и ми бе доставен неизвестно откъде едва в Пловдив. Тук в 1882 година я преработих и я предложих на Дирекцията на просвещението да я напечата. Поемата бе прегледана от специална комисия и одобрена и щеше да обема 7—8 печатни коли, но след това аз я оттеглих и я изгорих, защото ми се видя, че тя бледнее пред ужасите, настанали в България през 1877 година.“[1]

---

[1] Ив. Вазов, Събр. съч., т. 19. 1957, стр. 99.

Както се вижда, ако Вазов не бърка в спомените си, това е щяла да бъде най-голямата измежду неговите поеми. Замисълът ѝ изглежда е бил доста широк. „Работа още над друго едно по-важно дело — поема: Ч е р н о т о л я т о, но което няма да се свърши скоро, защото не искам да б ъ р з а м и защото искам по-напред да посета и да вида Батак, дето се развива действието на поемата“ — четем в писмо до Спас Вацов, писано още в Свищов на 14/26 януари 1878 г.[1] Тъй като преди това Вазов съобщава, че работи върху стихосбирката си „Дунавски песни“ (излязла по-късно под заглавие „Избавление“), това означава, че поемата „Черното лято“ той е считал за дело „по-важно“ от нея.

Навярно трябва да съжаляваме за тази безвъзвратно загубена за поколенията Вазова поема, но явно е, че тъй като фактически е била написана още в началото на 1878 г., тя едва ли би могла да заема някакво особено място в творческия развой на автора след „Загорка“. Хронологически „Загорка“ си остава последната истински лирико-епична поема на Вазов. Неговите търсения в областта на едно по-разгърнато пресъздаване на натрупания жизнен опит са го довели вече до чисто епичната форма на белетристиката. След „Загорка“ идва истинският разцвет на Вазовия белетристичен талант — от 1882 г. до 1885 г. излизат „Хаджи Ахил“, „Един кът от Стара планина“, „Немили-недраги“, „Кандидат за хамама“ и „Чичовци“ — едно разнообразно по характер и внушително по значение белетристично дело. Жанровият мост между лириката и епоса сякаш е станал вече ненужен на автора и когато през 1884 г. за кратък срок той отново се връща към поемата — това е вече романтическата, чисто лирическата и хумористичната поема, много по-тясно свързани с неговата лирика, отколкото с неговите епични търсения.

---

[1] Цит. съч., т. 20, 1957, стр. 17—18.

ШОЛОХОВ И НИЕ

Иван Цветков

„Шолохов и ние“ — така се наричаше международният симпозиум, свикан от Института за славистика в Лайпцигския университет на 18 и 19 март т. г. Поводът беше 60-годишнината на писателя, която се навършва на 24 май. Вероятно тъкмо тази връзка с наближаващия юбилей ни караше да бъдем съвсем спокойни и да не очакваме от симпозиума бурни събития, резки сблъсквания на мнения. Колкото и да говорим за дискусии — все пак за тях са нужни не само субективни желания, а и обективни условия — в най-общия им и решаващ вид. Нужни са навици за дискусиите, а те са присъщи на едно по-ново мислене, на един по-благороден ум, на по-остър и ясен поглед, който не се бои да проникне във всички реално съществуващи проблеми и противоречия, който не е вързан посмъртно за изсъхналото дърво на схоластиката, не е лишен от искрата божия да търси истината. Мисля, че това е извънредно важно, защото има хора и умове, които съвършено естествено не изпитват никаква нужда от дискусии. Те не ги възприемат като нормална атмосфера, в която протича научното мислене, научното търсене и познание. Те са привърженици на енцикликите, на безспорното, на строго очертаните зони — оттук — дотук. Тяхната задача е да се борят с ересите, с отклоненията от свещеното писание. Това е по-важно, отколкото да се развива науката. Макар че те много приличат на оня старателен, но изглежда не особено съобразителен овчар, който така пазел стадото си от вълците, че когато се обърнал в кошарата му нямало нито една овца. Лошото е обаче, когато тези овчари държат председателският звънец и не дават думата на другиго, освен на себе си. Когато своята летаргия, безплодие или просто неизлечима болест на ума искат да превърнат в правило, в най-високо достойнство, в железен респектиращ принцип.

Освен предстоящият юбилей имаше и други причини, които ни настройваха благодушно. През последните десетилетия толкова много неща се канонизираха и баналзираха, превръщаха се в най-плоски христоматийни истини, че без да се усетим, започнахме да свикваме с тях. Шолохов също стана христоматиен писател и не избегна дълбокомислените анализи и коментарии, улесняващи учители и ученици. В резултат всичко се свеждаше до определен брой понятия — не много сложни, до един интелектуален кръг, в който се побираше цялото творчество на писателя. В съзнанието ни се вбиваха натрапчивите идеи за регионалния характер на образите и проблемите му, за голямата пластична сила на изображението, която не е съчетана с философските прозрения на мислителя, за липсата на интелектуалност в романите му — поне такава, каквато срещаме у Леонид Леонов. Тези идеи не бяха без raison d'être — както се казва. Но те генерализираха някои черти в творчеството на Шолохов и ни пречеха да се вгледаме в други, които винаги са предизвиквали спорове, които на времето възмутиха литературните старовери, ортодоксалните критици. А те идваха от съвършено оригиналния художнически и философски аспект, в който беше показана Октомврийската революция и гражданската война, от оня миг, когато в съдбите на Григорий Мелехов и Аксиния Астахова големият руски художник е видял трагичното и героично съдържание на епохата. Тъкмо в тези примамващи проблеми се опита да навлезе

симпозиумът в Лайпциг и те дадоха материал за дискусия. В последния час на заседанията тя беше най-разпалена и това беше хубав край, хубав признак, че започваме да виждаме дискусионното, нерешеното в литературната наука и да не се боим от него, че имаме нужда от нови аспекти, съпоставки, осветления.

Както често се случва — началото беше все още под влиянието на официалните поздравления и не предвещаваше особени спорове. В едночасовия доклад на съветския литературовед Лев Якименко, озаглавен „Шолохов и нашата съвременност. Реализъм. Хуманизъм. Поетика“ бяха изнесени много съществени неща, но те не разтърсваха слушателите, не изненадваха с нови мисли. Всичко се изливаше в рамките на общоприетото, извън дискусионните проблеми в съвременната световна литература. Дори когато се засягаха някои актуални дискусии, те не намираха достатъчен контекст, оставаха без задълбочено разглеждане. В паметта ми останаха някои наблюдения над поетиката в „Тихия Дон“ — например епизодът с цветето „момина сълза“, забелязано от Аксиния.

Още един доклад — този на чешкия учен Антонин Вацлавик се опита да нарисува по-завършена, всеобемаща картина на Шолоховото творчество. Това личеше още от самото му заглавие. „Художествената концепция на Шолохов за света. Изкуството на психологическия анализ и съвременността у Шолохов“. Най-обикновеното изреждане на по-главните проблеми ще ни даде представа за насоките на изследването у Вацлавик: особеностите на шолоховското пресъздаване на пълнотата и многообразието на света в събития от общонародно значение. Как Шолохов разкрива същността на човека и на народа в часовете на тяхното изпитание и своеобразието на това разкриване.

Интересни наблюдения имаше в доклада на Вацлавик за еволюцията на художественото мислене у Шолохов. В по-късното творчество на писателя то става по-аналитично, появяват се нови качества на психологическия анализ, усилва се хуманистичното съдържание. Така е в последните части на „Тихия Дон“, във втората книга на „Разораната целина“ и особено в разказа „Съдбата на човека“.

По-неразработена беше последната част на доклада, която засягаше съвременността на шолоховската художествена концепция за живота, доколко сполучливо разкрива Шолохов социалното и духовно съдържание на нашата епоха, връзката на психологическото майсторство на Шолохов със съвременния процес на все по-голямо художествено вникване във вътрешния свят на човека.

Първият доклад, който предизвика възражения и спорове още със самата постановка на въпроса, беше този на Вили Байц. „Шолохов и проблема за оригиналната личност в социалистическата литература“. Тезата на автора беше следната: още в творчеството на Горки голямо място заемат образите на „чудаците“, т. е. на хората, които не са типични представители на една или друга класа, а са някъде между тях, откъснали са се от една класа, но не са се присъединили към друга, притежават често пъти черти на различни класи и затова са особено колоритни личности, бели врани, своеобразни съчетания на най-противоречивите черти на народната психология. Сроден на тези образи е дядо Щукар и всичко комично, шутовско у него е свързано с преживелиците на миналото. Смехът изчезва винаги, когато тези преживелици се сблъскват с новия живот, с новата нравственост. Следователно — смята докладчикът — чудаците, оригиналните личности са рожба на капитализма, на ненормалните условия за живот при него, които водят до най-причудливи деформации на човешкия характер, на човешката личност. При социализма тези явления се изживяват, броят на чудаците ще намалява. И Байц илюстрира своята теза с твърдението, че дядо Щукар се поправя към края на втората част на романа, че неговото явяване на гроба на Давидов и Нагулнов е дълбоко символично, то е равнозначно на отказ от всички чудатости, от всички шутовски истории.

Много скоро авторът трябваше да се убеди, че тезата му стресва хората със своята пределна еднолинейност, че тя рисува един въображаем процес, предполага обедняване на живота, на неговото растящо многообразие. „Дали е толкова прост образът на дядо Щукар“ — неведнъж възникваше този въпрос в кулоарите и в самите разисквания. —

Не опростяваме ли неговата художествена функция, като я свеждаме до едно разреждане на драматичното напрежение в романа? Смехът, който предизвиква у нас дядо Щукар, не е само прощаване със старото, негово отричане и изживяване. Той засяга и грешките на новото. В него има стрели и към бюрокрацията и равнодушието, към несправедливите постъпки и увлечения. В насмешките на тоя старец-чудак усещаме полускритите насмешки на самия Шолохов.

Безспорно най-дискусионният доклад на симпозиума беше „Опит за изследване поетиката на Шолохов, нейното единство и противоречивост спрямо модернистичните течения" на доцента от Карловия университет в Прага Иржи Франек. Много любопитна беше първоначалната реакция в залата. Докладът беше четен на немски език — освен гостите, всички слушатели бяха немци и това улесни много възприемането на изложението. У мнозина реакцията беше рязко отрицателна, но тя бе свързана с една вкоренила се инерция, с липсата на навик да се слушат дискусионни неща. Други бяха запознати предварително с тезисите и имаха приготвени възражения. Трети смятаха, че широката постановка на проблемите за Шолохов и съвременният модернизъм е основателна, но повечето съпоставки са безрезултатни. Четвърти бяха доволни, че са чули нови и неочаквани мисли; те смятаха, че удоволствието от изненадващия нов аспект, през който е показан Шолохов, е достатъчно, за да останат настрана отделни несъгласия с автора.

Ще се опитам да изложа накратко тезата на Франек, за да стане по-убедителен дискусионният характер на неговия доклад. „В съвременната литература — пише той — съществуват два начина на изобразяване — авангардистки и епичен" (много от термините, с които борави Франек, имат чисто чешки национален колорит и корени). И двата са модерни, ако под модерно разбираме духа на съвременността, духовното, а не календарно настояще. Съвременността се характеризира с противоречивостта на света. В тази противоречивост се състои и единството на света. Той е единен, понеже е разделен. Единството на света се превръща в идеал — в противовес на неговата противоречивост. Авангардът изтъква повече разделението, дезинтеграцията, а традиционният реализъм — интеграцията, целостността на света.

Тази изходна точка дава основа за голям брой съпоставки. Франек смята, че може да се направи паралел между младия Шолохов („Донските разкази") и Бабел („Конармия"), че могат да се търсят връзки и с прозата на Андрей Бели. „Тихият Дон" според докладчика, е една самоизява на твореца, а не обикновено отражение на историческите събития. В развитието на Шолохов през втората половина на 30-те години настъпва прелом. Започва да твори бавно и колебливо, търси, печата малко. Концепцията за действителността в романа „Те се сражаваха за родината" забележимо се отличава от тази в „Тихия Дон". Със своето политическо значение разказът „Съдбата на човека" проправя пътя на Солженицин. В него се използуват похвати от модернистичната литература — монологичната форма, лабораторния характер, автентичността. Но тук те са органични, докато във втората част на „Разораната целина" не изглеждат така. Идеалът за хармоничния човек е организиращ принцип в Шолоховата етика. Между Бабеловия и Шолоховия идеал има разлика в конкретната изява. Шолоховият идеал е по-способен да организира голямото епично произведение. Той може да се осъществи само чрез революцията. Затова творчеството на Шолохов изобразява революционни, исторически преломни събития, в които идеалът се сблъсква с действителността. Каква ще бъде новата дума на писателя?"

Това е най-сумарното изложение. По неизбежност то изпуска много подробности, много частни характеристики. По-важни бяха две неща: 1) Шолохов бе поставен в единен контекст с цялата съветска проза от 20-те години, с всички нейни течения и стилове; 2) Шолохов бе разгледан като съвременен световен писател, който решава кардиналните проблеми на човешкото битие, на човешката история. И тъкмо това го сближава с всички големи писатели на нашето време, защото няма съвременен творец от по-голям мащаб, който да не поставя тези проблеми в творчеството си. Те могат да се разрешават съвсем различно в зависимост от мирогледа на писателя, от неговия обществен идеал. На едната страна е

безнадеждният песимизъм, неверието, отчаянието — на другата е оцелелият оптимизъм, неразрушената вяра в човека и неговото щастие. Но макар и в самата постановка на тези проблеми — както е в разказа „Съдбата на човека“ — между Шолохов и много съвременни писатели могат да се открият общи моменти, общи тревоги. Творчеството на Шолохов от последните 10—20 години не стои извън ония процеси, които се извършват в световната литература и по-специално в западната.

Винаги ще предпочитам един доклад, който изобилствува със спорни положения и наблюдения пред баналната и изсушена фразеология на безплодните смоковници в науката, на неуморимите опростители. Защото първият изостря и раздвижва мисълта, предлага ѝ нови посоки и дори нови грешки, а вторият методично я убива, като ѝ обещава паметника на безпогрешността.

Второ огнище на дискусия в симпозиума стана докладът на съветския учен и зам. главен редактор на сп. „Новый мир“ — Александър Дементиев за някои проблеми от „Тихият Дон“. На пръв поглед той засягаше частни въпроси — публикуването на едно писмо на Шолохов до Горки в том 70 на изданието „Литературно наследство“ преди 1—2 години. В писмото си Шолохов обяснява какви са били причините на Горнодонското въоръжено въстание на казаците срещу съветската власт в 1919 г. На първо място слага погрешната политика на местните органи на съветската власт, извращенията и крайностите. От тези извращения се възползували емисарите на Деникин, успели да обединят разпръснатите избухвания и протести, да ги организират в контрареволюционно въстание. Това щеше да бъде една историческа справка, едно свидетелство на очевидец, ако не хвърляше отражение върху художествената концепция на романа, ако не засягаше съдбата на главния герой — Григорий Мелехов. А Григорий също участвува в казашкото въстание от 1919 г. и до голяма степен е принуден да направи това поради грубите заплахи и закани, поради неоправданото недоверие на Михаил Кошевой към него. Тези, които добре си спомнят нощната сцена и разговора между Григорий и Михаил в III том на романа, не може да не изпитат още веднъж недоумение и огорчение от бруталната постъпка на Кошевой. Един много патил, много страдал и преживял човек се завръща от фронтовете на гражданската война. Той е готов да се разкае за грешките си, да отговоря за тях. Той иска да се върне при семейството си, в родния си дом, да се отдаде на мирен труд. В него е заговорила селската душа, тъгата по земята, жаждата за нещо светло. Той търси подкрепата на свой близък човек — мъжа на сестра му — Михаил Кошевой. Последният обаче е дотолкова заслепен от класовата омраза, че не вижда единичното явление, отблъсква протегнатата ръка, остава глух за искрените обяснения. Той заплашва с чеката, с незабавен арест и изпращане под конвой до районния център. На Григорий не му остава нищо друго, освен да избяга при въстаниците.

Как коментират тази сцена и този разговор съветските шолоховеди? Един от най-старите между тях — И. Лежньов смята, че Григорий Мелехов винаги е бил с белите, там е лежала душата му, че в Червената армия е попаднал съвсем случайно, поради недоглеждане. Следователно — струва ли си да се церемоним с него и да му вярваме? Така се опростява една сложна драма, която лежи в основата на цялата художествена концепция на „Тихият Дон“.

Най-правилно подхожда Юрий Лукин, който казва: Ако на мястото на Михаил Кошевой беше друг болшевик, с по-широк идеен и партиен кръгозор — кой знае, може би съдбата на Григорий Мелехов щеше да бъде съвсем друга.

С него полемизира Лев Якименко. Той смята, че дори и да си представим друг човек на мястото на Кошевой, това можеше да измени само личната съдба на Григорий, но не и общественият процес. Според мен това е дълбоко погрешна мисъл. Значи в името на общественият процес можем да жертвуваме отделните хора, в името на класата можем да посегнем както си искаме с отделния човек? Така можем да стигнем до Сталиновите произволи, до пълното развързване на ръцете за всякакви действия. Пословицата „Лес рубят — щепки летят“, което на български означава „Покрай сухото гори и суровото“ може да ни заведе

много надалече. Тя снема отговорността от тези, които си имат работа с отделни хора — за да ги оправдае пред класата, пред историята. Историческият опит ни показа до какви чудовищни изстъпления може да ни доведе един такъв фалшив и жесток тезис.

И така след новопубликуваното писмо на Шолохов до Горки въпросът кой е прав — Кошевой или Григорий в посочения спор — се решава в по-нова светлина. Той засяга проблемите на хуманизма в революцията, хуманистичното съдържание на „Тихия Дон". Главният герой на романа ни става по-близък, неговите душевни мятания и колебания, които той сам съзнава, ни изглеждат по-сложни и по-трагични.

В дискусията някои се опитаха да изместят същността на въпроса. Едни твърдяха, че това им напомня някогашната училищна практика, когато героите от класическите романи заставаха пред обществения съд на учениците и Евгений Онегин например биваше рязко осъждан за невнимателно отношение към Татяна Ларина. Други смятаха, че спорът е схоластичен. Не може така да се поставя въпросът — казваха те — дали Григорий е прав или Михаил Кошевой. И двамата са прави. Гениалният писател така изобразява, че и двамата да изглеждат прави. В тези случаи обаче се забравяше, че двамата герои не са в равноправно положение, че съдбата на единия е в ръцете на другия. От една груба постъпка на Михаил Кошевой зависи по какви пътища ще тръгне Григорий — а за революцията това не е безразлично. Зад Михаил Кошевой стои оная обществена сила, която е поела голяма отговорност пред историята, пред народа си и от която зависят съдбите на многобройните мелеховци. Това съвсем не е празен въпрос и един гениален художник като Шолохов не могат да не го вълнуват оправданите и неоправданите трагедии, трагичните сблъсъци на историята, чиито дълбоки бразди минават през сърцата на мнозина.

Всъщност истинското заглавие на доклада трябваше да бъде „Проблемите на хуманизма в „Тихия Дон". По такъв начин названието на симпозиума „Шолохов и ние" се изпълни с най-актуално съдържание. Двата най-актуални въпроса — Шолохов и съвременната световна литература, Шолохов и хуманизмът застанаха в центъра, привлякоха най-силно вниманието, породиха най-разпалена дискусия. И вероятно това беше най-силното впечатление от двудневните заседания в Лайпциг.

Броят на докладите, изнесени през тези два дни, надминаваше 20. На втория ден работеха 3 секции: 1) Историческата концепция на Шолохов в неговите художествени произведения; 2) Отделните произведения на Шолохов и мястото им в творчеството му; 3) Въздействието на Шолохов в различните страни. В последната секция имаше доклади за Шолохов в полската критика — от проф. Баранski, „Шолохов и югославските литератури" от А. Флакер (Загреб), „Шолохов в България" — от автора на горните редове и др. За широкото навлизане или по-точно завръщане на Шолоховите герои отново в живота, сред българските партизани говори в доклада си Кръстьо Генов. На последното пленарно заседание на симпозиума бе изслушан с внимание докладът на проф. С. Русакиев „Жизнен модел и художествен образ в „Тихия Дон" — една анкета с Павел Кудинов — герой на Шолохов, който от много години живее в България, в Михайловградско. Изказвания по докладите направиха Христо Дудевски и Йордан Цонев. Всички ние, българските делегати, можахме да почувствуваме какво сме постигнали и какво липсва в нашите изследвания, че трябва да се избавим от много привички и насоки на тривиалното литературознание, от лесните теми и да се задълбочим в най-актуалните, с философско и естетическо значение въпроси. Контактът с учени от другите социалистически страни, с други школи и направления на изследване се оказа извънредно полезен за нас. За умеещия да слуша и да възприема тези срещи са чудесно лекарство срещу бацила на самодоволството, на провинциалната ограниченост и неосведоменост — но и срещу преследващото ни тъй често чувство за непълноценност на нашите занимания и резултати.

Напуснахме Лайциг препълнени от впечатления, обогатени от нови познанства и дълги безкрайни разговори, с много нови идеи и с благодарност към нашите немски домакини — млади, ентусиазирани слависти — за идеалната организация на симпозиума и за гостоприемството им.

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ЧЕХИЯ ПРЕЗ ПОСЛЕДНИТЕ ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ (1944—1964)

Дана Хронкова

Преди двайсет години в Чехия се знаеше твърде малко за българската литература. По-старата генерация може би още си спомняше преводите на Вазови произведения (излезли в по-голямата си част към края на 19 век и преди Първата световна война), както и нещо от двайсетте и трийсетте години, когато е можело да се прочете нещо от Елин Пелин или Кирил Христов, чиито статии, стихотворения и разкази често се появяват в печата на чешки и немски по време на неговото пребиваване в Прага — по-късно читателите и критиката познаваха вече само няколко имена по разпилените отделни стихотворения из българската литература или забравени книги. Тези имена едва ли някой свързваше с конкретни творби. Нали и Ботев за чешкото културно общество между двете световни войни беше по-скоро само легендарен народноосвободителен герой, отколкото поет и публицист и от неговите произведения бяха известни тогава само няколко пъти препечатваното стихотворение „Хаджи Димитър“ и статията „Смешен плач“. Пропадна стихосбирката на Багряна „Вечната и святата“ („Ta věčna a ta svatá“, 1931), архаизирана от превода до парнасистката поезия от края на 19 век, посрещна се без успех лошо преведеното „Хоро“ на Страшимиров („Svatební rej“, 1928) — и обратно, в критиката намериха отклик стиховете на Люба Касърова, поетеса, напълно забравена в България. Сборът на представите за българската литература, с който се влизаше в четирийсетте години, беше нищожен.

Освен обикнатото народно творчество, разказите на Елин Пелин, прозата на Йордан Йовков и малката книжка „Някога“ („Dávno“, 1938) на Дора Габе в превод на Витезслав Незвал, родена от миговете на първото детско възприемане на големия непознат свят подобно на голяма част от Незваловото творчество, е трудно да се намери до 1944 г. друг превод от български, който да е някак по-дълбоко свързан с чешката литература.

След освобождението на България и след освобождението година по-късно на Чехословакия, бялото поле в познаването на българската литература излезе на повърхността твърде пластично и ясно.

В края на войната беше отново подчертана традицията на славянската солидарност; след войната бяха открити нови допирни точки в историческия развой на България и Чехия в миналото; тъкмо най-новата история на двете страни и общата задача за построяването на социализма предизвикаха жив и действителен стремеж да се опознае чрез литературата българският свят, да се проучат неговите традиции и култура и да се картографират поне основните точки на българската литература.

Колкото и да са сухи и скучни цифрите, те показват, че не само в изпълнение на културни задължения към една приятелска страна са излезли през последните двайсет години само на чешки около 130 белетристични български книги. При това тук не влиза детската литература. Иначе би трябвало да се споменат редица заглавия, като се почне от Ян Бибиян в превод на В. Бехиньова и се мине през приказките („Хитър Петър“ на Каралийчев в превод на Яр. Хусак, избраното от Ран Босилек „Хоро на българските приказки“ („Kolo

bulharských p hádek“) в превод на авторката на статията, та до детските романи, последният от които „Гемия в морето“ („Mořsky konik“) на Мария Грубешлиева в превод на Хана Райнерова излезе през 1964 година. Тази цифра стои зад един действителен интерес към българската литература. По броя на преведените заглавия Чехословакия беше през 1956 г. на второ място в света, след СССР. Мисля, че е така и до днес. През годините 1949—1953, за пет години само, излязоха на чешки 56 български художествени произведения. Преводачката и популяризаторката на българската литература Зденка Ханзова, която почина през 1960 г., преведе след войната близо четири десетки български книги и драми, т. е. повече, отколкото беше издадено на чешки до 1944 г. въобще. Последните четири години излизат в чешкия печат средно по петдесет-шейсет образци из творчеството на български автори и най-важните статии за българската литература. Това не е малко. Нали в същото време трябва системно да се допълват на художествения фронт и големите празнини в познаването на западните литератури, които се образуваха по време на културната изолация през петдесетте години.

Разбира се, по-интересна от статистическите и библиографски данни е картината на българската литература, която се създаде въз основа на преводите, отгласът на тази литература и контактът с идейния и стилния развой на нашата словесност, с неговите изисквания и норми на времето, т. е. взаимозависимостта на преведените български белетристични творби с художествената реакция на новото жизнено съдържание с вътрешните процеси в чешкия литературен организъм.

Най-новата чешка литература след 1945 г. често се дели по една груба схема на три основни периода на развитие. Граничен камък на първия период е 1948, на втория — 1956 и последният период, който започва по-ясно да се отделя, се докосва до съвременността Приблизително на три периода се делят двайсетте години и за чешките преводи на българската литература и нейното приемане в чешка среда.

Първите три години се тъпчеше на едно място в тази литература без систематични усилия и здрава цел. Случайният подбор на превежданите книги, като например романа на Боян Болгар „Вратарят на Содом“ („Vrátný v Sodomě“, превод на Яр. Хусак, 1947) и тогавашните лоши преводи на български разкази, печатани по списанията, не показаха добре българската литература след Освобождението. От предвоенно и военно време беше останала обаче между преводачите добрата традиция да търсят в славянските литератури произведения народно специфични. Така някога приковаваше вниманието българското народно творчество, както и произведенията на Иван Вазов между войните — селската проза на Елин Пелин и Йордан Йовков. Към Йовков се връщат и първите качествени следвоенни преводи от български.

Традицията на селската литература от 19 век беше съществен компонент и на междувоенната чешка писменост. Много допирни точки с чешкия рурализъм имаше и междувоенната българска селска проза — Елин Пелин и особено Йовков със своето своеобразно поетично виждане на действителността, с търсенето на духовните и нравствени сили, които определят съдбата на човека и земята — и в същото време онази неспособност да проникнат в социалните противоречия на междувоенното село. През трийсетте години много добре се посрещаха у нас отделни разкази из „Старопланински легенди“. По време на войната, в 1942 г. известният марксистки критик Бедржих Вацлавек преведе от немски „Чифликът край границата“ („Statek na hranici“, 1942). Поради това, че на Вацлавек, който по-късно бе измъчван до смърт от фашистите, беше забранено още в онова време да печата, преводът беше излязъл с името на прекрасния преводач и познавач на руската класика, драма и съветска проза Бохумил Матезиус.

Наскоро след Освобождението Йовков излиза в подготвения от Мария Сисова сборник „Бялата лястовица“, дето неговите разкази са гръбнак на книгата. Година по-късно Зденка Ханзова превежда поетичната Йовкова новела „Жътварят“ („Žnec“, 1946), издадена от Европейския литературен клуб, който съсредоточава вниманието си към руралистката литература на целия свят. Религиозният мотив за изкупване на омразата чрез набожност

беше обаче трийсет години след излизането на книгата вече анахронизъм и звучеше наивно, както и Йовковият копнеж за премахване на социалните противоречия в селото по пътя на християнското примирение.

Изглежда, че издаването на Петкановия роман „Жътва“ („Žatva“, преведен от Зд. Ханзова, 1949) е предизвикано също от неговата близост с чешките руралисти.

След „Жътварят“ беше необходимо да откриваме Йовков отново. Той излиза в чешко-български разкази, подготвени за печат на два езика от Кирил Христов още по време на войната (Български разкази, 1948), а през 1950 г. към него се връща Зденка Ханзова в обширния сборник „България в разкази“. Но едва подборът от „Старопланински легенди“, към който е прибавен и лиричният разказ „Бялата лястовица“ („Staroplaninské pověsti“, 1963) постигна в избора и преди всичко в езиково и стилно отношение съвременния превод на Вера и Зденек Урбанови онова, с което именно се отделя тъй своеобразно Йовковото творчество в българската проза. Чешката критика обаче отмина с мълчание и този последен чешки превод на Йовков. Това е съдбата на голямата част български книги, ако не си ги рецензират самите българисти.

1948 година — важен исторически синор в нашата най-нова история, която подчерта определено социалистическата ориентация на нашата страна и същевременно сплоти идейно мнозинството от нашите писатели — оказа влияние и в по-нататъшната концепция при подбора на български книги за превод.

През 1947 г. беше подписана между нашите страни културна спогодба, през пролетта на 1948 г. — договор за приятелство, сътрудничество и взаимна помощ. По-близките връзки на двата писателски съюза и на отделните преводачи получиха чрез спогодбата официална подкрепа и в следващите години намериха организационна форма и чешките преводачески усилия: при Клуба на преводачите беше основан и кръжок на преводачите от български език, който обедини по-голямата част от тия преводачи и пропагандаторите на българската литература у нас.

Съвременната чешка проза започна след 1948 г. много по-систематично да се стреми да улови чертите на отделния човек и обществените отношения и неговото участие в живота на обществото. Така се ориентираха и преводачите. Още с чешкото издание на Караславовата „Снаха“ през 1948 („Snacha“) преводачката Зденка Ханзова реагира на тенденцията да се проникне в социалната проблематика на живота. Това, че Караславов с нищо не разкрасява диалектиката на обществените сили в българското село, отговаряше на новите изисквания, които поставяше тогава литературата с цялата си сериозност. Преводът на романа намери ехо в критиката и събуди интерес към драматизацията на Хаджихристов, която постави театър „Ст. К. Нойман“ в Прага и многократно беше предавана по чехословашкото радио. „Снаха“, успоредно с романа „Под игото“ на Вазов, стана най-популярното българско литературно произведение. Следващата година Зденка Ханзова издаде своя превод на романа „Татул“ („Durman“, 1949), Прокоп Макса и Войтех Макса — сборник Караславови разкази от трийсетте години, озаглавени „Boj a jiné prózy“, а през 1951 г. излезе преводът на репортажния роман „Споржилов“.

В този период, който граничи приблизително с 1957 г., може да се проследят две линии в преводите от български. Покрай съображението да се отговори на актуалните обществени въпроси, да се превеждат такива произведения, които тематично са рожба на съвременността или на близкото минало и се опитват да обхванат революционните промени на обществото и историческия опит на пролетариата, се очертава и едно друго съображение: да се даде на чешкия читател представа за възловите точки на българската класическа революционна литература от Възраждането до днес.

Към първата група спада и литературата, която изобразява борбата против фашизма. Между двете световни войни българските и чешките комунисти са в близък контакт и сътрудничество. Но българска литература с антифашистки характер, колкото и да е чудно, почти не достигаше до нас. Преводът на Гео Милевия „Септември“ от 1925 г., чийто автор е някогашният студент по медицина Ненчо Николаев, български представител в междуна-

родната комунистическа организация на студентите Kostrufra в Прага, и след 1948 г. български посланик в Чехословакия, е бил само рецитиран от известните комунистически рецитатори Роман Тума и Йозеф Зора. Запазен е в ръкопис, но не е публикуван и досега. Към края на трийсетте години поетесата Ружена Шварцова превежда няколко стихотворения от септемврийската поезия на Асен Разцветников и Никола Фурнаджиев. Българската антифашистка проза се представя през тези години само от няколко работи, между които са преди всичко двата превода на разказа на Людмил Стоянов „Милосърдието на Марса“ (на Н. Николаев, отпечатан в неделното приложение на „Руде право“, Работническа разговорка 5, 1924, брой 1, стр. 2—3 и превода на М. Шмитрова от виенския вестник „Работнически лист“, брой 11, стр. 1—2 от 16. 5. 1925), разказите на Г. П. Стаматов и Ив. Мартинов и книжното издание на романа „Хоро“ в превод на Н. Ривова и Ем. Век, придружено с реакционния предговор на Емерих Чех.

За чешката литература след 1948 г. окупацията и войната бяха все още най-дълбокото конкретно преживяване, на което тя художествено се издължаваше. Преводите на българската антифашистка и противовоенна проза от двайсетте и трийсетте години упражняваха потресаващо въздействие тъкмо с роденото от конкретни трагични преживявания съдържание. Може да се сметне за литературно събитие в нашите културни отношения това, че бяха въведени в чешката литература от онези години такива произведения като „Холера“ („Cholera“, 1949, превел Зд. Лугр), два пъти издадената на чешки „Сребърната сватба на полковник Матов“ („Stříbrná svatba plukovníka Matova“, и двете издания от 1949), новите преводи на разказа „Милосърдието на Марса“ в книгата „България в разкази“, 1950 и Страшимировото „Хоро“ (1951). Заслуга за тези преводи има преди всичко Зденка Ханзова. С тази литература е косвено свързан поетическият акт на Лудвик Кундера — великолепен преводач на немска поезия — новия превод на поемата „Септември“ („Zárí“, сп. „Световна литература“, год. I, кн. 4, стр. 186—194). Той обаче не превежда поемата от тематични съображения, а умишлено търси чешки израз за едно голямо произведение на модерната българска поезия.

Академик Людмил Стоянов в интервюто си на страниците на „Септември“, кн. 5, 1964 г., обръща внимание тъкмо на големия брой преводи на българската антифашистка литература в народнодемократичните страни наскоро след войната. Той вижда обаче причините за това явление в Чехия другаде, когато казва, че „идейно-художествената сила на тези творби. . . дападаше на новите дирения в тези страни за борба с нездравите западни влияния, твърде силни тогава в Чехословакия, Унгария, Полша. . .“ Не познавам състоянието на унгарската и полската литература от това време. Но да се говори за нездрави западни влияния в тогавашната чешка литература така категорично не е възможно. Наопаки, в нея господствуваше по онова време друга една нездрава тенденция: да се изолира тогавашната ни литература от световните литератури и да се стеснят нейните прогресивни традиции. Големият и широк диапазон на традициите на чешката социалистическа проза (от Мария Майерова през Иван Олбрахт до Владислав Ванчура) и на поезията (от Иржи Волкер и Ст. К. Нойман до Константин Библ и Витезслав Незвал) от двайсетте и трийсетте години даваше на чешката литература след 1945 огромни възможности за приемствена връзка с домашната революционна литература. И ако чешката литература страдаше от някаква болест след 1948 г., то беше преди всичко поради прекъсването на връзката с това художествено минало. Предварително поставените калъпи за литература опростиха сложната драма на епохата и я сведоха просто до схемата на общовалидната класова борба. А и програмата и нормите на социалистическо-реалистическата литература бяха създадени тогава не толкова от художествената практика, колкото от директивите на критиците и теоретиците, стесняващи марксистко-ленинското понятие за изкуството и кръгозора на световния литературен развой и схващайки класическо-реалистическата литература на 19 век като нормативна и за нашето време.

Мисля, че добрият прием на споменатите български книги се дължи на факта, че се създаваше почва за тях в развоя на тогавашната чешка литература, че в тях преводачите

търсеха аналогия с някои наши литературни произведения и че тези книги не попадаха в схемите на някои превеждани по това време антифашистки произведения (не само български), възникнали след 1944 година.

По-добре от „Село Борово“ („Ves Borovo“, прев. О. Бакърджиева, 1949) беше оценен романът „Септемврийци“ на Емил Коралов, който тематично се свързва с книгите, за които говорим, въпреки че принадлежи към следвоенната антифашистка проза („Septemvrijci“, прев. Зд. Ханзова, 1954). Критиката и литературата от началото на петдесетте години се занимаваше с екстензивното изобразяване на революционно-историческите моменти от недалечното минало, излиза заключителната част от романовия цикъл на Мария Пуйманова „Животът против смъртта“, филмирана беше „Ана пролетарка“ на Иван Олбрахт и пр. — и Кораловият роман тогава, макар и с малко закъснение, отговаря на литературните изисквания на времето.

Чешката антифашистка литература обхваща годините 1939—1945. Поради това, че българските автори след Втората световна война изобразяваха преди всичко своя собствен опит от борбата с фашизма по време на войната, картината на партизанското движение и съпротивата, чешките преводи след 1949 се обръщат към този тематичен кръг. Кривата на художествения уровен на подбора на книги обаче лъкатуши. Повечето от тези творби, добри и средни, се превеждаха само заради темата и цялостната художествена оценка никога не се вземаше под внимание. Много от тях попадаха под униформата на литературата от прелома на петдесетте години, въпреки че активното участие на техните автори в неотдавнашните събития бяха истинска барикада пред чернобялата картина на времето и хората. Излезе тогава например репортажната романова хроника на Емил Манов „Пленено ято“ („Zajati“, прев. Оскар Зукал, 1949), успоредно с нея „Стъпки в снега“ на А. Гуляшки („Stopy ve sněhu“, прев. Х. Райнерова, 1949), Зденка Ханзова преведе романа на Вежинов „Втора рота“ („Druhá rota“), който се четеше много от войниците, и повестта „В полето“ („V kraji“, 1951). „Втора рота“ излезе два пъти самостоятелно през 1950 и за трети път — заедно с „В полето“ — в преработено издание през 1953, паралелно с тях излизат „Средногорските партизани“ на Коста Ламбрев („Partyzáni ze Středohoří“, прев. М. Кучерова, 1951), „По стръмнините“ на Харалан Русев („Po strminách“, прев. Зд. Ханзова, 1951), малко преди това романът „През иглено ухо“ на Мария Грубешлиева („Uchem jehly“, прев. Зд. Ханзова, 1949) и „Катя“ на Алексей Сегренски („Kaťa“, прев. Иржина Шварцова, 1951) и др. На различното равнище на книгите съответствуваше различното равнище на преводите. И у нас всъщност се издаваха много средни описателни белетристични творби с военни сюжети, документално и репортажно четиво за военните години, но добрият чешки антифашистки разказ и добрата новелистика както някога у Ян Дръда, така по-късно в „Ромео, Жулиета и мракът“ на Ян Отченашек, а в най-ново време у Арношт Лустиг има ярки индивидуални черти и самобитен авторски почерк. Затова от българските преводни книги на тази тема беше високо оценена книгата „Танго“ на Георги Караславов, своеобразната сила на поантата, композиционната стегнатост, сюжетното напрежение, качества, които очевидно поставяха книгата над останалата българска проза от този тип. „Танго“ излезе през 1950 г. два пъти (прев. Зд. Ханзова) и постигна популярността на „Снаха“. Първите две части на неговия монументален цикъл „Обикновени хора“ („Obyčejni lidé“), последен превод на Зденка Ханзова, довършен от Мира Сваткова, излязоха едва през 1960 г., когато вече се смяташе като литературно минало времето на романовите цикли, търсещи историческите корени на съвременността в духа на Ирасек, които са характерни особено за първата половина на петдесетте години. И чешките цикли на Кубка, Бохумил Ржиха и Вл. Неф, съсредоточаващи се по-скоро в проследяването на психологическия развой на отделни слоеве от обществото в по-дълбоко минало, отколкото Караславов в романа „Обикновени хора“, бяха довършвани в края на петдесетте години, а в началото на шейсетте те бяха вече избутани назад от ускорения темп на съвременния литературен живот.

И това не е единствен случай. Много преводи от български бяха издавани късно — когато вече не се свързваха с никакъв идеен или художествен проблем, характерен за чешката литература в момента, въпреки че по начало е отговарял на някакъв проблем. За някои книги това не важи. При съвременната литература обаче този недостатък се чувствува двойно. Има изключения: „Тютюн“ на Димитър Димов, който беше отлаган най-напред от преводачите, а после от издателството, излезе на чешки почти десет години след българското издание в библиотеката „Клуб на читателите“, където се абонираха за него над двайсет хиляди читатели. („Tabák“, прев. А. Максова, 1960). Такъв тираж за превод от български е изключително явление. Годините, които книгата пролежа в очакване да бъде издадена, не отнеха нейната привлекателна сила. При останалите книги се получаваше обикновено обратното.

Закъснелите издания не бива да се приписват само на бавното книгоиздаване у нас. Неинформираността или неразбирането на издателствата има по-дълбоки причини.

Как да мотивираме например отклонението от българската литература, което започна да се проявява от 1955 и стигна върхната си точка през 1958 и 1959, когато чешките издателства издадоха един единствен роман — „Нашият взвод“ на Драгомир Асенов („Křest ohněm“, прев. Мира Сваткова, 1958) и за театрални нужди само се размножиха четири български пиеси: „В полите на Витоша“ на Яворов („Pod Vitošy“), „Свекърва“ на Страшимиров („Tchyně“) и двете в превод на Х. Райнерова, „Тайни“ на Боян Дановски („Chléb, sýr a listonoš“) и „Ръченица“ на Кирил Христов. При това последните две пиеси представиха българския театър в лоша светлина. Пиесата на Дановски беше така несъстоятелно поставена и така лошо преведена от Ян Макари и Вл. Хохман, че в пражкия театър ABC тази постановка пропадна. И старият, малко оправен превод на Ноеми Молнарова-Христова и Ота Минаржик, поставен у нас през 1932 г. и предизвикал малък дипломатически югославско-чехословашки разрив, с противотурското звучение на Кирил Христовата „Ръченица“ представи у нас за съжаление българския театър също неправилно, макар че не стигна до сцената.

Но да се върнем към причините за отклоненията от българските книги. Запознати сме до известна степен с грешките на литературата от петдесетте години. Много пъти се е подчертавала трудността да се пише за обвързания с нашето време съвременник, за героя, който все още е нов и непроучен. В началото на петдесетте години опитът беше все още малък и постулатите на критиците бяха по-скоро пречка, отколкото помощ. Чернобелите литературни образи навлязоха в зоната на опасната прилика, и то в международен мащаб — беше все едно дали четем чешка, руска или българска книга за съвременния живот. Това, което развоят на домашната литература с течение на времето отхвърляше назад, не можеше да се промъкне чрез преводната литература. Малко критичният подбор от съвременната съветска литература вървеше ръка за ръка с недостатъчно критичния подбор от българската литература със съвременни сюжети. Книги, на които авторите сами гледаха по-късно като на етап на развитие, от който трябваше да търсят упорито път понататък, книги, които в родината си имаха може би и определена положителна възпитателна роля, прозвучаваха в чуждата среда глухо, празно, опростителски. Например романът „Светлини“ на Веселина Геновска („Světla“, прев. О. Щилянова, 1952) имаше свои антиподи в чешката литература — романите от голямото строителство на Зденек Плухарж, Иржи С. Купка, Алексей Плудек. Зад схематизма в работите на нашите автори ние виждахме обаче една позната реалност, познавахме местата на строежите, действителните трудности и постижения, докато в романа на Геновска излизаше на преден план само схемата. Подобен беше случаят с романа на Гуляшки „М. Т. Станция“ („Vedrovská MTS“, прев. Хана Райнерова, 1952), с някои преводи от Ст. Ц. Даскалов, особено с неговите бригадирски разкази „Девойката от прохода“ („Dívkaz průsmyku“, прев. И. Шварцова, 1958), романа на К. Калчев „На границата“ („Na předělu“, 1956) и на Борис Крумов „Пратеникът на партията“ („Na příhaz strany“, 1956), както и с голямата част от романа на Павел Вежинов „Сухата равнина“ („Suchá rovina“, все в превод на Зд. Ханзова, 1955) и др.

В повечето случаи само сюжетът и партийната позиция на автора откриваше на тези книги пътя към издаването им. Българските романи за кооперирането на селото се движеха в един мисловен кръг, тежко преодоляван от някои автори в чешката литература и също така стеснен до фиксираната схема на класовата борба. Предстоеше им заедно с руската проза от този тип да осъществяват това, което липсваше според тогавашните представи за новата селска проза в чешката книжнина. По-късно от тях читателите, критиката и редакторите започнаха да оценяват неблагоприятно цялата нова българска проза. Още един важен момент беше причина за това: новата чешка литература е твърде непатетична. Струва ми се, двойно по-непатетична от онова време, когато Швейк на Ярослав Хашек осмя доведения до абсурд псевдогероичен патос. Зародишът на това е може би в самия чешки характер — нали нямаме дори героичен народен епос. Някои наши читатели биха простили приповдигнатия тон само на историческите романи или на поезията от 19 век. В съвременната литература гледат на този тон с насмешка и често му отправят някой крилат швейковски цитат — или поне го чувствуват като чужд елемент. Дори Фучиковият „Репортаж, писан с примка на шията“ — най-патетичното произведение на новата чешка литература — няма в себе си нищо демонстриращо. Най-хубавите разкази на Ян Дрда от „Нямата барикада“, „Майските звезди“ на Лудвик Ашкенази, Отченашковата новела „Ромео, Жулиета и мракът“, да не споменаваме други произведения, които не са преведени на български или не са се появили на филмовия екран, мисля добре олицетворяват вътрешното непатетично понятие за героизъм в чешката книжовност. Като лош внос на чужди тъкани се посрещаше този външен патос особено през петдесетте години по време на прелома в чешката литература. Някои прозаични преводи из българската литература, която от Възраждането до днес е много по-патетична в сравнение с чешката, не бяха разбрани също по тези причини. При това става дума и за произведения, които в България са оценени много високо. Преводът на романа „На живот и смърт“ („Na život a na smrt“, прев. Зд. Ханзова), издаден през 1957 не само дисхармонираше с тогавашното ново откриване на реалността, с динамичното предвижване на чешката литература след 1956 към вътрешната съдба на човека и към делничността, но беше за чешкия читател и твърде високопарен.

С този въпрос се свързва и трудният път на българската драма към чешката сцена, която също така отбягва пищността. Някога спечели голямата благосклонност на публиката със своя психологически и обществен конфликт „Царска милост“ на Камен Зидаров, първата българска драма, играна у нас в Народния театър. После — за същото качество— драмата „Снаха“. След „Сигнали“ на Величко Нешков, след опитите в драмата на Крум Кюлявков и Лозан Стрелков обаче беше трудно да се намери отново път към българския театър. До известна степен подготвиха този път драмите „Една есенна вечер“ на Иван Пейчев, „Жени с минало“ на Димитър Димов и по-късно „Когато розите танцуват“ на Валери Петров, открита и играна в Прага, преди да се играе в София (с този факт приятелите на българската култура много се гордеят), и то много добре приспособена за чешката среда от Сергей Махонин като „Petřinská romance“. С интерес се очаква подготвянето на новата пиеса на Димов „Почивка в Арко Ирис“ и се отправя поглед по-скоро към това, което ще донесе най-новата българска драма.

От беседите за български книги, от разговори с културни работници и редактори стигнахме до убеждението, че недостатъците в издаването на българска литература през периода 1949—57, от една страна, избутаха назад положителната работа, която преводачите на съвременна българска литература извършиха за познаването на психиката, живота и манталитета на българина и за познаването на самата българска литература, а, от друга страна, създадоха недоверие към българската книга както у читателите, така и в издателствата. Същевременно тъкмо в този период се положиха основите за опознаване традициите на българската литература. В това ще остане неговото значение и за бъдещето. Бяха показани, от една страна, основни фигури на съвременната българска проза, особено с произведения на Караславов и Л. Стоянов, от друга страна — основни творби

на българската класика. В критичните за българската литература години 1949—52 Зденка Ханзова издаде своя превод на Вазовие „Немили-недраги“ („Nemilí-nedrazí“, 1950), „Чичовци“ („Streicové“, 1949), двутомник избрани съчинения на Вазов, които обхщат някои разкази и романа „Под игото“ от Вазовата проза („Vybor z díla“, 1950) и стана инициаторка за превод на Вазовата поезия, както в този двутомник, така и в самостоятелни издания („Balkánské písně“, 1950) и поемите „Загорка“, „В царството на самодивите“, „Грамада“ („Tři poémy“, 1952), които с нейна помощ преведе Зикмунд Скиба. После романът „Под игото“ на Вазов беше четен на части по чехословашкото радио с голям успех пред слушателите, а Вазови разкази и стихотворения бяха често печатани във вестници и списания. Из класическата проза на 19 век излезе като един от първите преводи и подбор от публицистиката на Ботев („Výbor z politických statí“, прев. Прокоп Макса, 1949) и избрани съчинения на Любен Каравелов, озаглавени „Българи от старо време“ („Bulhaři za starýhčasů“, 1951), които съдържат проза и поезия в превод на Зд. Ханзова, О. Зукал, Вл. Захрадничек и Зикмунд Скиба. Зденка Ханзова превежда „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов заедно с няколко фейлетона („Baj Gaňu a jiné prózy“, 1953) и прозата в избрани произведения на Христо Смирненски „Ať už je den“, 1953). Разкази на Елин Пелин, особено разкази със социални поанти, като „Андрешко“, „На оня свят“ и др., излизат в най-различни преводи по страниците на периодичния печат и в сборници разкази, като се почне от „Бялата лястовица“ и се мине през разказите, подбрани от Кирил Христов, та до книгата на Зденка Ханзова „България в разкази“. „Андрешко“ например през последните двайсет години беше преведен от четири различни преводачи и всеки превод беше отпечатван по два-три пъти. Избраните разкази на Елин Пелин („Větrny mlýn“, 1956, прев. Алена Максова) вече набелязват тенденцията, характерна за втората половина на петдесетте години, да се търси в преводите из българската класика авторовата и народностна специфичност. Беше подготвена почвата за новия период. Последното издание на българска класика, споменатата книжка Йовкови „Старопланински легенди“, отговаря по свой начин и на съвременната чешка литературна проблематика: съвременната литература, макар и на друга плоскост, показва също така отношенията между хората в индивидуален, особено в етичен вътрешен свят, на челно място в нея стои нравственият конфликт, в който се съдържа и общественият. Своеобразният стил на Йовков беше отново открит тъкмо във времето, когато литературата напусна някогашния опростен свят, който не се нуждаеше много от оригиналност.

С една дума и в подбора и в художественото равнище на преводите от класическа българска литература в последно време е явно направлението на съвременните стремления на нашата литература.

При преводите на българска поезия в Чехия положението е сложно. Дълго нашата литература нямаше поет, овладял българския език, за да може да превежда без помощта на дословен превод. В Словакия в това отношение българската литература е по-добре. В лицето на Милан Ферко тя има един добър преводач, който направи индивидуален подбор в антологията на българската поезия „Да бъде ден“ („Nech svitne deň“). А с чешките поети работят преводачите на българска проза. Едва при последния превод избраните стихотворения на Багряна в книгата „Meteority“ (1963), който е дело на известния чешки поето Лумир Чивърни, много добър преводач особено на испанска поезия, на Лорка, на Пабло Неруда, не мина по този трънлив път, а възкликна направо от оригинала. Преводите на съвременните български поети от по-младата генерация, В. Петров, Г. Джагаров и др., чийто автор е Сергей Махонин, преводач, литературен киритик и редактор, отпечатани през последните години в чешки вестници и списания, също възникнаха направо от оригинала. Това са обаче идентични случаи.

Път към революционната поетична класика отварят след освобождението в Чехия Ботевите „Стихотворения“, издадени в превод на Ян Пиларж през 1950 г., почти четирийсет години след тяхното първо чешко издание в превод на Зденек Броман. („Básně“, прев. Зденек Броман, собствено име Фр. Тихи, 1912). Преводът на Ян Пиларж беше художест-

вено дело колкото важно, толкова и необичайно трудно. Ботевите стихотворения не се раждат само от песенната традиция на българския народ, което Ян Пиларж е постигнал в своя превод най-сполучливо. Очарователната простота на Ботевите стихове е израз на мисленето на българина, тя е немислима без героичната и тежка епоха на народноосвободителната борба, без балканската природа, тя израства до своето величие в съчетание с нея и с поетовата съдба. Когато се говори за непреводимостта на някои елементи в поезията и прозата, обикновено се има предвид думата, образът, ритъмът, римата; понякога обаче непреводимостта е вън от областта на езика. В България аз се натъкнах няколко пъти на искрените въпроси на читатели нелитератори — откъде иде онова очарование на „Бабичка“ на Божена Немцова, как е възможно така силно да ни вълнува това толкова статично повествование с крайно опростена фабула. „Бабичка“ била наистина хубава, мъдра книжка, но познавали между преводните чешки книги много по-въздействуващи произведения. За да се приеме Ботевата поезия от чужденци, е необходима способността да се вникне в живота и природата на подбалканските градчета от епохата на бурните народноосвободителни дни и да се проникне в развоя на мисленето на българския народ, което у Ботев е кристализирало в стихове. Чешкият превод дължи още много на Ботевата поезия, и особено на онези най-рецитирани стихотворения, каквито са „Хаджи Димитър“, „Моята молитва“ и др. Словашкият превод на Ян Поничан постига по-добре Ботев. Може би и поради манталитета на словаците, който е много близък на българския.

Преводът на Вазовите стихотворения и поеми, работа на починалия преди няколко години поет и сатирик Зигмунд Скиба, беше още по време на своето появяване до известна степен остарял. При превода на сатиричната поезия на Смирненски, която излезе в сборника избрани стихотворения на Христо Смирненски „Да бъде ден“ („Ať už je den“) З. Скиба се движеше в своя жанр и някои от стихотворенията (напр. „Нитче, котарак и папагал“—„Nietzshe, kocour a papoušek“) носят и досега свежестта, напрежението и живостта на оригинала. Външна подбуда за издаване подбор от поезията и прозата на Смирненски беше неговата годишнина, както избраните стихотворения на Н. Й. Вапцаров („Z díla“, 1953), излязоха по случай десетгодишнината от смъртта на Вапцаров. Преводите обаче имат и вътрешен подтик. Това беше голямата вълна на съвременната гражданска поезия, появата на революционните традиции в поезията, утвърждаващата, оптимистичната ориентация на литературата, изразяваща творческите сили на трудовите хора. Поезията на Смирненски, често сравнявана с творчеството на Иржи Волкер — по-скоро поради близостта на жизнените съдби на двамата поети и поради аналогичното им значение в развоя на революционната линия в поезията, отколкото поради творческа прилика, художествен подход към действителността и стил, който е различен у двамата поети, — показа у нас част от българските традиции на социалистическата поезия и рецензентите обърнаха внимание на вътрешната стилова аналогия между неговите творби и поезията на чешките революционни поети Ст. К. Нойман и Индржих Хржейши. Избраните стихотворения на Вапцаров ни запознаха с по-нататъшния развой на тези традиции. Преводите на тези книги останаха да живеят и досега и продължават да се препечатват и рецитират (Вапцаровото „Писмо“ например стана неразделна част от репертоара на една от най-големите фигури на съвременната сцена Власта Фабианова), въпреки че днес, след десетгодишния развой на поетичния превод у нас, преводачите на двата сборника биха пристъпили към Вапцаров и Смирненски с по-свободни и по-модерни средства.

С превода на Вапцаровата поезия се зае голям колектив поети: Камил Беднарж, Франтишек Бранислав, Милан Яриш, Лудвик Кундера, Ян Пиларж и Иржи Валия. Към тази група се поставиха високи изисквания, получи се една значителна книга, дори с недостатъците си тя е поучителна за по-нататъшното представяне на български поети у нас. В книгата се срещнаха няколко поетични и преводачески индивидуалности, които работеха разнородно, преводачите не можеха да потъпчат своята своеобразност и от това се наруши монолитността на Вапцаровата поезия.

След революционната класика от 19 и 20 век преводачите се обърнаха към българ-ското народно творчество, превеждано у нас още преди 100 години от сборника на братя Миладинови, и към съвременната поезия. Тук трябва да споменем преди всичко обемната книга „Българска народна поезия“ („Bulharská lidová poesie“), подготвена от Зденка Ханзова през 1957. След първия следвоенен превод на българско народно творчество в книгата „Героични и любовни песни“ („Zpěvy hrdinství a lásky“, 1954), където един от най-големите чешки поети Франтишек Халас публикува няколко български народни песни, пристъпи към претворяване на народната лирика и епос отново колектив. Индржих Хилчр, Лудвик Кундера, Иржи Шотола и Ярмила Урбанкова превеждаха това, което им беше най-близко, и стиловите различия показаха различни и отделните народни песни.

Поглед върху съвременната млада поезия искаше да хвърли интересната малка антология „Българска пролет“ („Bulharské jaro“), която излезе като библиофилско новогодишно издание за приятелите и сътрудниците на издателство „Млада фронта“. Тя се роди от преводи на стихове на тогавашната млада генерация — Климент Цачев, Иван Давидков, Димитър Дублев, Георги Джагаров, Павел Матев, Орлин Орлинов, Станка Пенчева,Иван Радоев, Вътьо Раковски (който като преводач на чешка поезия беше застъпен най добре, включително и със стихове за Чехословакия), и др. Преводите направи група техни чешки връстници — Милан и Лудвик Кундера, Иво и Илона Щукови, Михал Седлон, Иржи Шотола, Властимил Маршичек, Мирослав Флориан и др. Сборникът беше съставен с помощта на Зденка Ханзова от Властимил Маршичек. Книжката не беше идейно и образно откритие, не можеше в своя обем и подбор да даде портрет на отделните млади поети, нито портрет на съвременната млада поезия. Но тя създаде връзки, които бяха много важни за взаимното литературно познанство и приятелство, което роди по-късно няколко хубави преводи из съвременната българска лирика поне в периодичния печат на Чехословакия. В антологията се чувствуваше общият процес на постепенно преодоляване патоса в стиховете на двете млади поетични генерации, общото развитие на емоционалното възприемане на света. Когато възникваше тази книга, у нас се търсеше нов път към българската литература — с промяната на литературния критерий, който преодоляваше униформеността на петдесетте години, с постепенното търсене на континуитет със собствените революционни художествени традиции и със съвременното световно изкуство се променяха също преводаческите замисли и усилия.

Третият период на следвоенните преводи от български няма ясна начална граница, тя може да се търси към края на петдесетте години, но някои елементи на този период се появиха в чешката литература и по-рано. През 1958 г. излезе пак в издателство „Млада фронта“ поетичният алманах „По-дълбоко от смъртта“ („Hlubší než smrt“).Това беше сборник на младата поезия на България, Чехословакия, Югославия, Унгария, Демократична Германия, Полша, Румъния, СССР, съставен от Иржи Шотола, Мирослав Флориан и Карел Шиктанц. Книжката беше алманах на онова ново списание, орган на младата литературна генерация, което започна да излиза през 1957 г. и беше наречено „Кветен“. В него младите литератори започнаха да прокарват своята линия „поезия на делничния ден“. Стигна се в него и до опити за теоретична формулировка на тяхната поетична програма, която е реакция на сложната литературна атмосфера след XX конгрес. Отхвърляйки външния блясък и изящните изображения на миналия период, младите автори от сп. „Кветен“ не намираха само опорна точка в реалността на делничните дни; с активното реагиране на моралните проблеми на времето те взеха върху своята поезия отговорността да възстановят вярата в живота и да се борят за премахването на човешките болки и неуредици, като ги назовават с истинските им имена. Те търсеха допирни, комуникативни точки в поезията на най-близките ни народи, в стиховете на онези млади поети, с които ги свързваше, покрай приятелството и единомислието, и „усилието при пълно изявяване на своя емоционален и мисловен свят да стигнат до изводи за решенията и постъпките на днешния човек“, както казва в послеслова на книгата поетът Мирослав Червенка. В сборника „По-дълбоко от смъртта“ Иржи Шотола поставя своите преводи на стихотворения от Димитър Дублев,

Иван Радоев и Усин Керим, а Ота Блажек — стихове от Георги Джагаров. По отношение на превода трябва да се подчертае, че това е най-добрата интерпретация на българска поезия у нас. Още преди да излезе тази книга, сп. „Кветен“ запознаваше своите читатели с новите веяния в съвременната българска поезия, където някои автори, макар и не така програмно, започнаха да търсят вдъхновение в простотата на всекидневния живот, което също ставаше философски символ на моралните проблеми в техните стихотворения. Тази книжка и преводите в „Кветен“ са първите програмни опити да се търси и в българската литература аналогия на собствените литературни проблеми.

Това е симптом за основното направление на преводите от български в най-ново време: да се открива заедно с националната специфичност на литературата авторското своеобразие и същевременно да се намират най-новите идейни и художествени проблеми, които са подобни на нашите или се свързват с проблемите на съвременния световен литературен развой. С това се обяснява и появата на новия превод на поемата „Септември“ на Гео Милев от 1957. Новият период на чешката литература решително подчертава не само волкеровската и нойманновска линия на социалистическата поезия, но и цялата сложност и широта на това поетично творчество. Опити за подобно дело правят и преводачите, които интерпретират литературата на чуждите народи. В превод на Лудвик Кундера Гео Милев представи великолепно със своята поема разнообразието на българската революционна поезия от двайсетте години.

Вече споменахме как това направление извика отново появата на две толкова ярки индивидуалности, каквито са Йовков и Багряна. Привлекателната поезия на Багряна, с чийто превод в последно време се занимаваха редица поети (Я. Урбанкова, И. Шотола, Ян Забрана, Илона Борска и др.), беше ни представена в превод на Лумир Чивърни по време на дискусиите за значението на чешката авангардна поезия от двайсетте и трийсетте години, за значението на нашия поетизъм и сюрреализъм за развоя на чешката лирика. В своя послеслов към книгата и в концепцията на своя превод Чивърни търси духовната близост на поетесата „с генерацията на „меланхоличните поколения“ — генерацията на Антонин Сова и поезията преди Първата световна война. Мисля обаче, че по начина на изразяване идеите поезията на Багряна, като се почне със „Звезда на моряка“ и се свърши с „Големият цирк“, се сродява повече с поезията на трийсетте години, отколкото с предходната генерация. И по маркираното асоциативно свързване на представите, което ни е известно у Незвал, и по образността, с която се срещаме у Бибъл или в „Соната на хоризонталния живот“ на Ст. К. Нойман. Някои преводи на Лумир Чивърни сами предлагат интересни сравнения с нашата поезия от трийсетте години („Мансардни мечти“, „Животът, който исках да бъде поема“, „Сеизмограф на сърцето“ и др.), което би показало своеобразното трансформиране на световните художествени течения и направления в отделните литератури.

През последните години българската литература си възстанови загубеното доверие. Не само с поезията, но и с важен дял от съвременната проза. След романа на Караславов „Обикновени хора“ и „Тютюн“ на Димитър Димов излязоха през 1961 две части от историческата трилогия на Талев („Železný kahan“, „Prespánské zvony“). Традицията на българската историческа проза, позната още от преведените Вазови романи, беше заслужено оценена и при издаването на романа „Ден последен“ („Den poslední“, 1954) на Стоян Загорчинов така близък до нашата Ирасекова историческа проза. Преведе го Хана Райнерова със същото чувство за пластичност на езика, което показа по-късно в романите на Талев. Това са едни от най-изработените преводи на българска проза у нас. Романите на Талев се приеха още по-добре и от романа на Загорчинов. Психологическата проблематика в стройността на „Железният светилник“, композицията на двата романа, продължаващи по постройка и стил живите извори на южнославянската баладичност, епичната и лирична народна песен, привличаше вниманието и със своя специфичен литературен подход към историческия материал, не само с ярките картини на личните и обществени отношения във възраждащия се народен живот на Преспа.

Своеобразието на тези три големи прозаични творби на Талев, Димов и Караславов опроверга представите за монотонност и униформеност на съвременната българска проза. Психологическата новела на Емилиян Станев „Крадецът на праскови“ („Zloděj broskví“, прев. Зденек и Вера Урбанови, 1960) и отпечатаните по списания преводи на негови разкази за животните („Červenuška“, прев. от Вера и Зденек Урбанови, се подготвя за печат), показаха по-нататъшния път на българския художествен стил, този път в кратката форма на разказа и новелата, които печелят все повече и повече симпатии. И разказите на Богомил Райнов ни запознаха с новата линия на българската проза. Малката книжка „Човекът на ъгъла“ („Mezi šestou a sedmou“, прев. Карел Мара и Лида Новакова, 1961) беше много бързо изчерпана и след по-малко от три години беше възможно да се издаде книга новели на Богомил Райнов „Нощни булеварди“ („Noční bulváry“, прев. К. Мара и Л. Новакова, 1964). Обликът на българската литература най-после започна да придобива пъстрота в представите на чешкия читател.

И сега понякога подборът на преводите се определя от случайността или тематичните изисквания на издателствата. Новелите и разказите на Радичков, които бяха събудили безспорен интерес у нас, чакат в ръкопис, избраните стихотворения на П. К. Яворов („Nežijihoří“, пресъздала Ярмила Урбанкова при езиково сътрудничество на авторката на статията), които излязоха в края на 1964, чакаха няколко години, така чакаха и романите на Талев, за романа на Димов вече споменахме. От друга страна, книги далеч не така важни, но спадащи до желания тематичен кръг, какъвто е случаят със спортните романи на А. А. Тонич „Красна поляна“ („Vysoká hra“, прев. Л. Новакова и К. Мара, 1961) и „Последният рунд“ („Poslední kolo“, прев. Л. Новакова, 1963) излязоха направо от ръкописа. И все пак обаче днес повече от всеки друг път профилът на съвременната българска литература у нас и на чешката литература в България се оформя според това какво е нужно на едната литература от другата.

Литературният вкус и интерес се формират, разбира се, от традициите и от съвременната литература на една страна и затова оценката на едни книги в оригинал не винаги отговаря на оценките в превод, макар и преводът в езиково отношение да е на хубаво равнище. У нас беше известен успехът на детективските романи на Андрей Гуляшки в България, но не излезе сполучлив опитът да се заинтригуват пристрастените към детективките читатели с превода на „Контраразузнаване“ („Tajemství hadince“, прев. Хана Райнерова, 1961), нито „Приключение в полунощ“ („Půlnočního dobrodružství“), което излизаше през есента на 1963 в превод на Х. Райнерова във в. „Вечерна Прага“. В сравнение с нашата и и с преводната криминална литература романите на Гуляшки упражняват малко драматично въздействие. Друг пример: претърпяха неуспех опитите ни да пренесем в нашата литература поне някои образци от стихосбирката на Фурнаджиев „По пътищата ти вървях“. И съвременното творчество на Ярослав Сайферт, което по своя класически стих е може би най-близко до Фурнаджиев, има друг мисловен център. Днешната уравновесена, спокойна природна лирика на Фурнаджиев е твърде статична и звучи остаряло в сравнение със суровостта и динамизма на чешката поезия, която си проправя път към най-парливите човешки проблеми. Басните на Радевски, няколко от които чешките читатели имаха възможност да прочетат в някои наши списания, също са далеч от нашето разбиране за сатирата, основана по-често на кратък алегоричен езиков виц и никога неразкриваща и необясняваща поантата.

Тъкмо обратното, много заинтригуваха публикуваните по списанията преводи на интелектуалната философска поезия на Веселин Ханчев (нейната философска заангажираност и стилните ѝ черти — намекът и подтекстът, които изискват съучастието на читателя, имат с поезията на средната чешка генерация много допирни точки), както и епичният искрящ талант на Валери Петров. Създадената представа за съвременната българска поезия обаче се дължи повече на чешките списания (главно „Světova literatura“ и „Slovansky přehled“, който тази година стана списание за история) и по-малко на издателствата.

Интересът към Ханчев, към В. Петров, към прозата на Б. Райнов и Радичков е предизвикан изцяло от промените в съвременната чешка литература. От средата на петтдесете години насам вместо големия социален синтез в нея се засилва стремежът за активно анализиране на индивидуалната психика, ширината на погледа се смени от едно съсредоточаване и проучване на днешния човек, който се бори сам със себе си и със своите противоречия. Споменатите български автори са свързани с проблемите на разглеждания период. Според своите художествени възможности и литературен опит се стремят да ги разрешат и последните преводи из българската литература — малката книжка разкази на Георги Марков, наречена според един от тях „Последният патент“ („Poslední patent“, прев. Л. Новакова) и неговият роман „Мъже“ („Muži“, прев. Х. Райнерова, 1964), както и новелата на Милчо Радев „По тротоара“ („Cestou po chodníku“, прев. Х. Райнерова, 1963). Това е, струва ми се, най-важното значение на литературните отношения: да се намерят в двете литератури взаимни неформални, своеобразни отговори на най-актуалните жизнени и литературни въпроси. Преводите, които отговарят на тези въпроси, имат задачата действително да развълнуват идейния и емоционален свят на човека и вън от границите на страната, в която са създадени, и да намерят своето място в контекста на другата литература. През последните години българската литература намери този път към нас.

МЛАДИЯТ ЛИЛИЕВ В СВЕТЛИНАТА НА НОВИ ДОКУМЕНТИ

Георги Константинов

Не зная сега дали е така, но едно време учениците от гимназиите имаха албуми, върху цветните подвързии на които беше отпечатано Poesie, или Pour souvenir, или просто Album, а вътре се мъдреха всякакъв род пожелания, мисли на големи хора, понякога преписани, без да е посочен авторът и направо подписани от някой, комуто са харесали; мъдреха се и стихотворения, най-често „стихотворения в проза“ и какви ли не изповеди или пък само: „подписът ми скромен, имай го за спомен“. . .

Възпитаниците на Свищовската търговска гимназия бяха делови младежи. Сериозната практична работа, за която се подготвяха, ги предпазваше може би от сантименталните увлечения, присъщи на младостта им. Мнозина от тях, както се знае, между тях и синове на заможни родители, вече мислеха за несъвършенствата на общественото устройство, четяха социалистически книги и вестници, мечтаеха за бъдещето, подготвяха се за борбата, която предстоеше, за да се преустрои обществото.

Николай Лилиев попадна в търговската гимназия случайно и по недоразумение, което остава съдбовно в живота му, защото е слаб да го отстрани, а то властно му се натрапва и по-късно.

В Свищов той вече изпъква между съучениците си със своята склонност към поезията, те го помнят като рецитатор на Ботев и Полянов. Но той учи старателно уроците си и чете на български, руски и немски не само поезии, а и философска и политико-икономическа литература. Какво участие е вземал в препирните по тогавашните злободневни политически въпроси, особено по разногласията между тесни и широки социалисти, не можем да знаем. Какъвто е бил свит може и никак да не се е проявявал в тях. Но много показателно е това, че когато през януари 1903 г. неговият приятел и съученик Цоню Стоянов Герганов от дряновското село Керека, му поднася своя албум с молба да напише нещо за спомен, Николай Михайлов не използува хубавата хартия, за да остави там някое свое произведение, нито преписа чужди стихове, а сподели мисли, които наистина го вълнуваха и които беше много уместно да изтъкне на един ученик, очевидно отдаден на подготовката си за стопански деятел:

„Цоню — обръща се Николай Михайлов към собственика на албума — забравих кой е автора на това тъй бележито изречение: „ако искаш да добиеш истинско щастие, дръж в равновесие чувствата с разума“, разбира се, че това е субективно, може би, както и самото щастие, но аз днес, когато съм необуздан в своите чувства, когато мечтателността ме цял погълна и станах роб на самите мечти, аз често си го спомвам и с жал си го повтарям, защото чувствителността е, която движи човека и която го тласка из двете тъй противоположни сфери: „песимистическа“ и „оптимистическа“, която го кара да забрави усмивката в стремлението си да намери „целта на живота“ и, когато вече той добие отрицанието в отговор на своите въпроси, да замечтае за „идиличен живот“, далеч да бъде от живота, от днешното общество, в което земните несгоди достигат апогеята на своето величие и в което най-ярко се забелязва класовият антагонизъм на двата ла-

гера: „експлоататори“ и „експлоатирани“ (к. м.). . . И търси човека на чувствата блаженство поне кратко и, когато в отговор на това получи като догробен гост тъгата, той напусто се провиква с думите на великия руски романист Достоевски: „Две минути блаженство?. . . Нима това е малко, господа, макар и през целия човечески живот?. . .“

„Да скратя вече ще бъде по-добре, нали? Албума си ми даваш тогаз, когато душевното ми настроение е готово да ми създава сюжети, които един здрав ум не би могъл да асимилира и да създаде от тях било някоя скица, разказ, очерк, портрет и тем подобни, едно от които би заслужило да краси една страница от албума ти.

„Аз изпълних дълга си, да ти пиша, за да не ме забравиш, обаче доколко ще ти послужи албума да си припомниш за своите другари, бих желал да ми е известно твоето бъдеще, и ако то е изтъкано от мъки, скърби и лишения, то още отсега предвещавам на албума някой затънтен кът, тъй като всякой един спомен за миналото ще къса сърцето и ти унесен в своите ученически дни, напусто ще си въобразяваш, че се намираш на онази ученическа скамейка, на която си прекарал най-щастливите дни от живота си, защото колкото и да ни се вижда грозен ученическия живот, със своите насилия, терор на мисълта от страна на нашите възпитатели, все пак той е този, в когото материалната обстановка на живота не интересува човека, зер лесно се живее под бащин покрив, мили, кога неволи още не са ни покосили!

Тук вече всяка мисъл отлита от главата и аз се спирам, за да дам простор на своето име, което нявга белки ако видиш ще си спомниш за мене!“

Свищов, 12. I. 1903 г.

Н. Михайлов, IV „а“ курс (Из Стара Загора)

Посвещението, ако можем да го наречем така, заема три страници от албума на Цоню Герганов. В архива на Лилиев е запазено доста подробно писмо от Герганов до Лилиев (с дата 9 юни 1960 г.), в което, сякаш за да отговори на пожеланието на своя другар от Свищовската търговска гимназия („бих желал да ми е известно твоето бъдеще“. . . .), Герганов съобщава най-важните стъпки в живота си през изтеклите години. Два дни преди да напише писмото си Герганов прочел във вестниците статии за седемдесет и пет годишнината на Лилиев и по този повод прави къси лирични отклонения:

„. . . Навярно си спомняш, че през май 1902 г. обявихме стачка на няколко гостилници в Свищов, като искахме по-низки цени и по-добро качество на храната. В началото на следващата учебна година основахме първата ученическа кооперативна гостилница „Солидарност“, която и досега служи като образец на ученическа гостилница.

„Може би си спомняш също, че по идеологически причини група ученици си устройвахме „тайни срещи“, при които разисквахме прогресивни мисли. Оттогава аз станах социалдемократ. Сега съм член на О Ф. . . . Загледах се в твоята снимка, поместена във вестника и да си призная, почувствувах се горд, че някогашния мой другар-съученик и съидейник заема видно място в нашата общественост и реших в себе си да ти отправя едно искане като напълно се присъединявам към дадените за тебе прекрасни отзиви“. . .

Последвалият отговор (от 13 юни 1960) ни подсеща и за същността на „искането“ на Герганов:

„Драги Цоню, искрено се зарадвах на твоето „дълго“ писмо, което прочетох с най-голямо внимание. Макар че нямам познати в тия среди, бъди уверен, че при първа възможност ще направя въпрос, за да заминеш със съпругата си за САЩ. Дали ще ме послуша някой, не бих могъл да ти кажа, но силно се съмнявам. Ти знаеш сам колко мъчно стават тия работи, и колко лесно може да се излъже човек. Но ти недей се лъга! Най-сърдечни поздрави — Николай Лилиев.“. . .

Да се върнем към посвещението. Другарят Герганов е ходил със съпругата си в САЩ и, слава богу, завърнал се е здрав и читав, от което спечелих и аз, защото можах да се свържа с него чрез посредничеството на др. Тихомир Тихов, редактор в издателство „Български писател“ и да получа някои ценни указания за Лилиев като ученик в Свищов, преди всичко

препис и фото-копие от посвещението и от корицата на албума. И те сега са в архива на Лилиев.

Посвещението е първият запазен писмен „документ“ за Лилиев, писан от самия него. Какво всъщност можем да научим от този документ, с толкова характерната в него младежка сериозност?

Ученикът се прощава с училището. Тъй като няма възможност да продължи образованието си, той се прощава и с „бащиния покрив“, прощава се завинаги с младините, със свободата. В лирическия тон на тая раздяла няма нищо особено. Оригиналността на посвещението започва оттук нататък: седемнадесетгодишният младеж смята, че влиза в живота подготвен за неговите изненади. Той знае, че някой някъде е казал нещо много важно, нещо „бележито“, но непостижимо. „Истинското щастие е в равновесието между чувствата и разума“. Това „бележито изречение“ младежът е научил сигурно от Гьоте. Но той не може да постигне препоръчаното равновесие, защото е „необуздан в своите чувства“ и защото — това като изповед на български младеж в зорите на нашия век е вече нещо ново, — защото „в днешното общество земните несгоди достигат апогеята на своето величие“, в него, в обществото „най-ярко се забелязва класовият антагонизъм на двата лагера: експлоататори и експлоатирани“. Тая истина той е научил не в училището. За нея училището го изключи. . . Научил я е от книгите, от социалистическия печат. Може би и сам Николай Михайлов е говорил за класовия антагонизъм при разискванията в „нелегалния социалистически кръжок“. Слабо изявеният наставнически тон в посвещението подсказва и едно нескривано самочувство у Николай Михайлов. Но нека не засилваме онова, което е само предположение. Изтъкването на „класовия антагонизъм“ е до известна степен на мода през ония години на остри пререкания между тесни и широки социалисти, години, когато социалистическото движение в България се освобождава от народническата романтика и стъпва на здрави научни основи. Николай Михайлов е знаел съществени истини на марксическото учение и ги е възприел дотолкова, че ги споделя в едно другарско посвещение. Но веднага след като е изтъкнал тия истини, той изповядва нещо, което е съвсем лично негово и което в близко и далечно бъдеще ще стане ярка отлика на мисълта и чувствата му:

„И търси човекът на чувствата блаженство поне кратко. . . а в отговор на това получи като догробен гост тъгата. . .“

Ето къде прозвучава за първи път лилиевската тема, изразена после в много вариации из стихотворенията и поемите му и заглъхнала в последната му песен, внушена от същата оная тъжна мисъл за „догробния гост“:

В далечни спомени се губя.
Какво ли ще намеря там?
Дали животът, който любя,
ще затрепти с неверен плам?

Или смъртта, която чака
и непрекъснато зове
да мине в гънките на мрака
най-верните ѝ синове?

Дори и като младеж, когато е „необуздан в своите чувства“ Николай Лилиев и не помисля, че в това общество на „експлоататори“ и „експлоатирани“ кипи борба, кипи и зове всички честни люде, пръди всичко ония, които виждат и знаят на какво се крепи неправдата. И десет години по-късно, като сътрудник на сп. „Борба“, когато пише стихотворения, с които най-много се доближава до социалистите, тътнежът на борбата прозвучава в тия стихотворения като далечно ехо. А след това „чувствителността“ му изцяло се подчини на „песимистическата сфера“, той дори престана да мечтае за „идиличен живот“. Но истината за същността на съвременното общество не претърпя промени. За нея той все така недвусмислено се изказва и след войните и особено след Девети септември.

Интересна в онова посвещение е изповедта на Николай Михайлов, че „душевното му настроение“ било готово да му „създава сюжети, които един здрав ум не би могъл да асимилира. . .“ Смисъла на това изказване бихме могли да разберем донякъде като помним, че непосредствено преди него е цитиран Достоевски. . .

А не е излишно да изтъкнем, че по-нататък, когато вече печата и участвува в литературния живот, Николай Лилиев най-старателно избягва да говори за свои „сюжети“, творчески планове и т. н.

За сюжетите от младежките му години се отнася онова, което Лилиев ми каза през 1944 г.: „В Свищов и по-късно, като чиновник в Стара Загора, — пишех. Но като започнах да вниквам по-дълбоко в съвършенствата на големите поети, реших, преди да продължа да пиша, да науча онова, което белязаните хора са писали. Тогава събрах тетрадките с младежките си работи, изрових една яма в двора на „голяма мама“, гдето беше кухнята на лелите, и там погребах първите си глупости (тая дума Лилиев употребяваше винаги, когато говореше за свои творби). Казах си: „Така не може, млади приятели. Ти по-рано ще научиш какво са писали другите, че тогава, ако имаш да кажеш нещо — пиши!“ — От юношески години още знаех, че не бива много да се пише. Винаги, когато съм живял с някоя своя идея и когато съм искал да пиша, съм се питал: „Можеш ли да кажеш нещо, което не е казано преди тебе?. . .“ Затова предпочитах да чета. И четенето е творчество. . .“

От Свищов Николай Михайлов се прибира в родния град. Приятели на семейството почти веднага настанили дипломирания специалист по търговия и счетоводство като деловодител в местния клон на Българската земеделска банка. Тук работил до есента на 1905 г. Службата му тежала и той често се оплаквал на приятелите си от тежкото задължение по цели дни да пише само цифри, цифри, цифри.

Ала тук, в родния град в неговата будна интелигенция Лилиев намерил добри приятели като Борис Бакалов, Иван Георгиев, Минчо Нейчев, малко по-късно Димитър Подвързачов и други възторжени социалисти, които се събирали всекидневно в клуба или някъде из Аязмото. Четели книги, обсъждали четеното, уреждали вечеринки, утра, представления. Лилиев изцяло се отдавал на другарските увлечения, а другарите му го обичали за неговите възторзи, за необикновената чистота на душата му.

— Той — говореше ми след смъртта му Борис Бакалов, като се пренасяше в юношеските години — беше необикновено чист, серафичен човек. Остави го при най-хубавите жени, той няма да почувствува към тях никакво влечение, макар че беше нормален и силен младеж. Тъкмо това го издигаше над всички. И всички го обичаха.

И Лилиев до края на живота си пазеше хубави спомени за някогашните си приятели. — „Всички те — подчертаваше той — бяха или тесни или широки социалисти. Такава беше нашата интелигенция тогава“. (Николай Лилиев — човекът, поетът, стр. 53).

Образът на младежа Николай Михайлов, всред другарите и близките му през тия може би най-щастливи за него дни, ярко, с чертите, които рязко го отделят и остават характерни за него през целия му живот, се очертава в писмата на Ружа Фъртунова, негова братовчедка, тогава млада учителка в Акарджанското училище. Външно приветлива и нежна, тя живо се интересувала от литература и театър, знаела руски език и дори се опитвала да превежда. Лилиев се привързал към нея. Привързаността му се засилила, като научил, че братовчедката обича Димитър Подвързачов, с когото се запознала в училищната инспекция. Преди да пристигне Лилиев от Свищов, Димитър Подвързачов бил преместен в Шумен. Неспокойната Ружа Фъртунова почти всекидневно кореспондира с него, а през свободното време дири своя братовчед, който с жив интерес и с братска преданост слушал нейните възторжени разкази за проявения вече оригинален поет и необикновен другар Димитър Подвързачов.

Из гъстата купчина писма, натъпкани в оная голяма кутия, за която поменах по-горе, изплува образът и на „доброто момченце“ (това пише братовчедката), „славния, добрия, безподобния Николай“ (това пък е първата преценка на Димитър Подвързачов за човека,

с когото после няколко десетилетия деляха радости и скърби). Почти във всяко свое писмо Ружа Фъртунова съобщава на Подвързачов нещо и за доброто, безподобното момче, което скоро става посредник между двамата влюбени, особено когато Подвързачов прекарва отпуската си в Стара Загора. . . „Моля ти се — пише Подвързачов — напиши ми няколко реда, но не ги пращай с пощата, а чрез Николая". . . или: „довечера се погрижи да излезеш и да отидеш у Николаеви. Искам да посрещнем новата година наедно. Не отивай на вечеринка, за да не дохождам и аз, ами гледай да отидеш у Николаеви, или пък прати да го извикат да те вземе и да те води уж на вечеринка — разбираш? Ще те чакам без друго!" — това хитруване се е налагало от едно обикновено битово обстоятелство: родините на „момата" не одобрявали „момчето" и те трябвало да се прикриват. „Безподобният Николай" е бил най-сигурното им прикритие. А представям си каква радост е изпълвала душата му. Той страстно се отдаваше на всяка възможност да помогне на чуждата любов! В такива добротворства беше неговата стихия. На тази отлика в характера му ще се спирам и по-нататък, но сега не мога да устоя на изкушението да разкажа за една случка, пак свързана с подобно „прикритие". . През 1933 г. (ако помня добре) Лилиев получи у дома, на „Мерхамлъ", (сега „Петър Станчев") тревожна телеграма от някакъв безумно влюбен младеж в Стара Загора, решил да се самоубие заедно с възлюбената си, защото баща му научил за увлечението му и му изтеглил ушите. На Лилиев момчето и момичето бяха изповядали своите чувства един към друг, когато той беше в Стара Загора. Той не можа да замине, но телеграфира и на младите и на бащата. Намесата му помогна на влюбените.

На себе си Лилиев още в младежките години беше забранил тая страст (това е сложен психологичен случай, който заслужава да се разисква специално), защото искаше да съсредоточи цялата си сила в духовни дирения, да принадлежи изцяло на идеалите си за поезия и красив живот, и защото още от юношеските си години за него най-възвишеното човешко дело беше самопожертвуването. Не случайно най-близките приятели и в живота и в изкуството му бяха Владимир Димитров-Майстора и Андрей Стоянов. . . Но, да се върнем към „документите":

Ружа Фъртунова в писмо от 10. XI. 1903: „Николай, както се вижда, е чел повечко, стихове доста много знае".

От 9. II. 1903: „Аз обичам да ходя у Николаеви, защото само с него мога да говоря за тебе и той те обича. Нали е добро момченце?"

От 23. XI. 1903: „Концертът беше в полза на македонските бежанци. Търсих Николай да му дам моя билет. Той отказа да отиде сам: не му било там мястото. После дойдоха и други и не ме оставиха. Отидохме с Николай. . . Той беше при мене и през всичкото време почти ми говори стихотворения и за тебе. Аз нищо не слушах (от концерта), не виждах, а само него зяпах. Бях щастлива, че можах да слушам да говорят за тебе."

От 17. XII. 1903: „Видях се с Николая, той си е изписал френски книги; имаше и двама философи — Спиноза и не зная още кой. Казва, че ще чете философия, един ден да може да критикува. И ако ти издадеш своя сбирка стихове, той ще излезе с една прекрасна критика за нея. Нищо не е чудно, но мене тогава ме беше само смях."

(Обещанието си Николай Лилиев можа да изпълни едва след смъртта на Димитър Подвързачов. Аз събрах повечето от неговите басни, които издаде Хемус. Лилиев написа вдъхновен предговор към книгата.)

От 29. I. 1904: „Николай тази вечер ми остави една книжка „Философия на егоизма — Ницше, Ибсен и Щирнер".

От 7. II. 1904: „Днес направихме една разходка близу до Дервеня. Николай беше взел „Капитала" на Маркса, но не можахме и два листа да прочетем. Не се спряхме."

От 25. II. 1904: „Снощи ходихме с Николая в клуба на „тесните". Говори Харлаков за руската соц. демокрация и Руско-японската война. . . Тази вечер има представление. Групата на Роза Попова дошла, ще дава „Бездна". . .Николай ще отиде; викаше и мене".

От 29. II. 1904: „Ходихме доста надалеч към Трите могили за теменуги. През всичкото време бях загрижена, без охота слушах, или по право се преструвах, че слушам, като чете Николай по пътя. Бях му дала Максим Горки.“

От 14. III. 1904: „Тази вечер, като се връщах, ходих у Николаеви. Даде ми един сборник „Общо дело“ — съвременни теми.

От 22. III. 1904: „Николай ми даде от Андреевич книга за Горки, Бакалов превод“.

От 13. IV. 1904: „Днес прочетох „Края на Содома“. . .Занесох я на Николай на обяд. Стоях до два часа. Четохме през всичкото време, повече от „Общо дело“. Чете ми Николай и философия. Чете ми за Декарт — биографически черти и много накратко неговата философия“.

От 14. IV. 1904: „Снощи ходих на представление с Николай. Най-после видях тази многошумна пиеса „На дне“.

От 2. VIII. 1904: „Ходих с Николай на станцията. Изпращаха Бакалов, исках да го видя.“

(Георги Бакалов вече е известен книжовник и обществен деец — гордост на напредничавата старозагорска младеж.)

От 7. II. 1905: „Утре ще дават „Мещани“ във Военния клуб. Николай ще ни води почти всичките учителки“.

От 15. III. 1905: „Завчера имаше вечеринка в театъра, на широките. Николай декламирал. Излязло доста хубаво, аз не ходих“.

На 7 януари 1904 г. Николай Михайлов пише първото си писмо до Подвързачов.

На 3 февруари с. г. Ружа Фъртунова съобщава: „Ти си писал вече на Николай. Като отидох у тях, той беше вече научил писмото ти наизуст. И колко се радваше, ако и да беше на легло. И досега е още болен. Страда от треска и гърло. Днес ходих пак да го видя. „Пиши на Юрий“ ми каза „ако умра“. (Той те нарича с това име, много му харесвало). „Нè, казах, ти ще му пишеш и ще го поздравиш нарочно. Говорихме върху две статии от „Право дело“: „Нашата социална дейност“ и „Политиката и бъдещето на учителския съюз“. И между това от време на време Николай пак повтаряше откъслеци от писмото ти.

След десет дни: „Тази вечер ходих у Николаеви. Беше разтурил писмата си, видях две твои. . .“

И в детските си години, и като младеж, и до края на живота си Лилиев често и тежко боледуваше. Най-често от стомах, корем. Болестта го връхлиташе неочаквано, сякаш го дебнеше. И затова той странеше от хората, не излизаше, никак не ходеше на гости. След Първата световна война стана вегетарианец и в продължение на три десетилетия все повече и повече ограничаваше постната храна. Сестра му обаче, която от 1902 г. му е и майка, много се грижеше за него. Макар че той се занимаваше изключително с духовна работа, общо взето беше снажен. Дори и при аутопсията лекарите се учудиха, като видяха завидно здрави всичките му органи — само една язва, отдавна властно настанена в стомаха. . .

Онова, което му е съобщавала в писмата си Ружа Фъртунова и няколкото плахи писъмца от самия Николай Михайлов до Подвързачов е здравата основа на едно безоблачно, предано тридесет и пет годишно приятелство. Преди да са се видели, те вече се познават и обичат. — „Поздрави Николая, славния, добрия, безподобния Николай“. . . „Как често мечтая, че съм дошъл вече в Стара Загора! Нали ще можем да се виждаме и срещаме у Николаеви“. . . пише в писмата си от Шумен Димитър Подвързачов. Той е четири години по-голям от Лилиев, вече е печатал стихотворения в някои списания. Не друг, а народният поет Иван Вазов пише за него отзив в сп. „Българска сбирка“ (1900) и нарича стиховете му „звучни и картинни“ — тъкмо онова, което и Лилиев е харесвал.

Зетят на Лилиев — Минчо Чакъров — през 1904 и 1905 г. учителствува в Чепино — Каменица и кани на гости Николая, Ружа и Димитра. Като съобщава това на своя приятел в Шумен, Ружа Фъртунова добавя: „Николай говорел, че от всичките си познати и роднини обичал Минча, тебе, сестра си и мене. . .“

Николай по това време е двадесетгодишен. От две години вече сам си изкарва прехраната и си купува книги, получава български, руски, френски списания. . . но в писмата на своята братовчедка, учителка, малко по-голяма от него, той изпъква винаги като момче, дори като „момченце“ — необикновено предано, любознателно, неспокойно отдадено на литературните си занимания и на другарството.

От 19. II. 1905: „Днеска от две часа отидох у Николаеви, стоях до 6 1/2. Преведохме едно стихотворение от Хайне. Аз го преписах и ще ти го пратя. Николай намира, че не сме го разбрали добре и превода е много волен, по право могло да се нарече „по Хайне“. Той сверява и с оригинала — на немски. Мъчихме се доста, догде го преведем и после започнахме друго, но дойдоха Райна Дечева и Кълвачев и ние оставихме. Николай не искаше да ти го пращам, защото било много глупаво. Мене ми се харесва доста. Когато го преписвах, забелязах, че на две места се повтаря думата „ням“. Утре ще кажа на Николая. Ще има да се смеем.“

През есента на 1905 г. Ружа Фъртунова заминава да следва няколкомесечен курс в Одеса. Почти по същото време, с малкото спестени пари, с останало някакво наследство от майка му и с подкрепата на сестра си и зет си Лилиев осъществява една своя лелеяна мечта: напуска службата и заминава за Лозана да учи литература. Но парите бързо се стопяват. В писмо от 17 ноември 1905 г. Подвързачов съобщава: „Един приятел от Стара Загора ми пише между другото, че Николай му писал, какво след месец-два щял да се върне. . . Трябва пари да няма, бедният! — Ако мене не ме чакаше солдатлък, това неопределено положение, бих настоявал да се съгласиш да му помагаме да следва. . .От дън-душа ще жаля, ако нашият даровит Николай бъде принуден да остане не повече от един канцеларски плъх като мене!. . .А наверно това го очаква!. . .“

Лилиев се връща от Швейцария в края на 1906 или в началото на 1907 година. По ходатайство на Подвързачов бил назначен — види се, за да се сбъдне пророчеството за „канцеларския плъх“ — в канцеларията на Първа мъжка гимназия. Тук пристигнал на 14. II и самият Подвързачов. „Откак съм дошъл — пише на Ружа Фъртунова, (която от есента на 1905 г. е вече негова съпруга и учителствува в село Садина, Поповско). . . , намерих се в чудо: почти нямам работа — тъй малко е тя. Това е една от най-добрите страни на новото ми положение: отървах се от онова робство в Шумен. Свободен съм да ходя, да се връщам и пр. и пр. С Николая сме в една стая и „точим“ ритмите. Храним се наедно, ходим из улиците и кафенетата до към 11—12 и се разделяме да спим — той все ме изпраща до хотела. . .“ „Лошото е — добавя два дни по-късно — че нямаме много пари, да прахосваме. Впрочем, по-добре, че нямаме. . .Завчера ходихме с Николая на митинга. Имаше ужасна навалица от хора — може би десетки хиляди. . .“ В друго писмо от тия дни: „Нашето нещастие тук с Николая (те вече живеят в една квартира на ул. Венелин) е това, че никога не можем да се наядем: климатът тук е такъв, че човек чувствува ненаситна охота да яде. Опустошаваме сума хляб и обикновените картофи и пр. — и пак мине не мине малко време — изгладнеем като вълци. Николай се заши — лицето му стана четвъртито; аз сам ще се поправя навярно, ако продължава да ме гони същата охота за ядене. . .“

В началото на април Лилиев напуска София, за да отиде в Долна баня, да „води“ търговските книги в дъскорезната работилница на Сребърникови.

„Николай замина преди няколко дена — пише Подвързачов на 2 април 1907 до съпругата си. — Не му се отиваше; пише ми оттам, че се разкайва, дето е отишъл. Той, горкият, е още дете, та не схваща, че за него е сто пъти по-хубаво да живее в Долна баня, но с 200 лева, отколкото да е тука с 80 или 100. Ще привикне. Селото му е хубаво — балканско. Той ще може да спести там хубави пари. Но на него кой знае защо все му се иска да е в София, а не в село.“

И докрай в характера, в поведението на Лилиев имаше нещо детско. Също така той докрай не обичаше да живее на село. Но прозорливият и умен бай Митю не е можал да „открие“, че онова дете никак не е било способно да „спестява“ пари.

От време на време Лилиев прескачал до София при семейството на своя най-близък приятел и роднина. При едно такова посещение или малко по-късно, когато Лилиев живеел вече у Подвързачови, дошъл Георги Бакалов. Тогава решили Николай Михайлов да се преименува Николай Лилиев. — „Николай — пише в спомените си Ружа Подвързачова — прочете стихотворението си „Като майка разтвори кадифяната си пазва“. Те решиха, че той трябва да има литературно име и по предложение на Бакалов започнаха да го наричат най-напред на шега „Лилиев“ — и така си остана.“

Както личи от писмата му, Георги Бакалов смятал, че това лъжливо име много подхожда на поета, а сам Лилиев не го харесваше и станеше ли дума за прекръстването, което всички смятахме за много сполучливо, той винаги или ще възрази, или ще махне с ръка — привичен негов жест, който най-често значеше: „карай да върви!“

Георги Бакалов бил близък приятел на Подвързачов, а после и на Лилиев — когато вече е публикувал първите си стихотворения. Химнът „Към природата“, под който се явява за първи път новото име Н. Лилиев, е отпечатан в редактираното от Бакалов сп. „Съвременник“, г. I (1908), кн. 2, По това време Лилиев и Бакалов са се сближили и взаимно обикнали. „Документи“ на тяхната обич, продължила десетина години и бавно заглъхнала към края на Първата световна война, са петнадесет писма на Бакалов, грижливо запазени в инак небрежно събираната от Лилиев кореспонденция. Първото писмо, отправено до Париж, е от 10 ноември 1909 година. Лилиев още не е бил свикнал с новата обстановка в „Училището за висши търговски науки“, а приятелят и кръстникът, сега редактор на списание, което отделя най-много страници за литература, бърза да го предупреди: „за всяка книжка ще чакам „лъх“ от твоята „муза“. Обръщението е „Милий Николайчик“, така е и във второто писмо от 14 (27) януари 1910, а след това „драги“, „дорогой“ и само в изключителни случаи пак „милий“. — „Търговските глупости ще ги претупаш лесно с щастливата си памет, и колко време, каква възможност ти се разкрива за литературно образование, Николае, и за работене за литературата!“

Бакалов е дванадесет години по-възрастен от Лилиев. И той е учил три години „на Запад“ — в Женева свършил „естествени науки“, ала по-важно за него е било онова, което наблюдавал, вършил, учил извън университета. Той знае, че неговият „мил Николайчик“ ненавижда „търговските глупости“ и се радва, че в Париж ще има време и за занимания с литература.

„Слънцето“ съобщава Бакалов по-нататък — ми се много хареса и, представи си, хареса се и на Кир. Христова!“

Не е било лесно изглежда Кирил Христов да хареса нещо от друг поет. Но, нека бъдем справедливи, не е само с Кирил Христов така — то си е професионална, пък дори и национална добродетел.

„Слънцето“ е второто стихотворение, печатано в „Съвременник“. (год. II, 1909, кн. 1). Озаглавено е „Цар Слънце“. Лилиев не го е включвал в стихосбирките си. (Вж Съчинения на Николай Лилиев, 1964, том I, стр. 276).

— „Аз — пише за себе си Бакалов — съм все тъй обременен до съсипване, но карам, както шиест вол боюндрука“.

И във второто си писмо Бакалов се оплаква от много работа: „. . .едвам днес привършвам окончателно печатането на К а п и т а л а, та смъкнах оная плоча, която почти пошвам окончателно печатането на К а п и т а л а, та смъкнах оная плоча, която почти полудие не ми даваше да помисля за нищо друго. Наистина и сега няма да се стои айлак, но — оная работа беше друга. Аз съм тъй обхтан от нея, разглобен съм, не мога да се съвзема и отспя. За идната книжка ще напиша отдавна намислената работа за Бай Ганя като социален тип — то собствено ще бъде и моята оценка за Алека. И, ако е рекъл Алахът, ще разчепкам полека-лека цялата наша худож (кхи!) литература.“

След това пак за онова, което още от детските му години най-много е отличавало Лилиев — неговата необикновена памет: — „Ну, а ты, Николайчик? Работаеш, учишься? Митю (Подвързачов) ми казва, че сте били много заети в школата. Аз разчитам на твоята

завидна памет — да се избавяш лесно от властта на комерциалните идеи, за да се унасяш в своята стихия, дето ти пожелавам от все сърце да развиеш прекрасните си задатъци."

Така сърдечно Георги Бакалов се е отнасял само с най-близките си хора. Брат му Борис Бакалов, с когото сме разговаряли за отношенията между Лилиев и Георги Бакалов ме уверяваше: „Слушай, Георге! Моят брат много обичаше Николайчика, обичаше го като свой син. . ." Това потвърждават и „документите". А и „Николайчика" умееше да цени, уважава и обича такива необикновени хора като Георги Бакалов. Той е бил много доволен и щастлив, че се е срещнал с него, както с Подвързачов по-рано. Тия двама страстно предани на литературата, културни и пословично работливи другари често извикваха възхита у него и до края на живота му. Те го въвеждат и насърчават в литературата и докато е с тях, до Първата световна война, Лилиев също е увлечен възторжено в поезията, пише най-светлите, най-жизнерадостните си песни. Не беше така след войната, особено след смъртта на третия по ред верен и вдъхновяващ приятел, Боян Пенев. Навъсени, объркани, кисели приятели объркаха и отчаяха и поета. Болезнено, страшно болезнено беше чувствителен Лилиев към явните и скрити мисли и настроения на хората, на които се доверяваше и които обичаше, но имаше между тях и такива, които още през двадесетте години с цялото си поведение съзнателно и несъзнателно му внушаваха, че като поет той вече е казал каквото е имал да каже. Те и не подозираха колко дълбоко наранява това болезнено чувствителната душа на Лилиев. Сякаш да опровергае това и да изобличи тия приятели, той, щом се откъсна от тях, написа цикъла „При морето", където поетичната му мисъл постигна недостигани съвършенства в дълбочина и красота на израза. Представям си какво въодушевление щеше да влее у него един приятел като Бакалов. . .А тогава Лилиев се доверяваше на Владимир Василев, който напишеше ли статия за някой поет или писател смяташе, че този поет или писател няма защо да пише повече — ако поетът или писателят създадеше нещо ново, критикът се ядосваше. В атмосферата на това приятелство замлъкна музата на Лилиев. И не само тя. . .Тъжна история, която заслужава отделно разглеждане.

Но да се върнем при приятеля от миналото, да видим поета в Париж през януари 1910 година. Първото писмо на Бакалов окриля, ободрява неволния, но примерен студент в Търговската академия. Студентът наистина се старае извън аудиториите да не мисли за „комерциалните идеи", да оправдае пожеланията и надеждите на оня, който е негов духовен баща.

„Твоята благоразположеност към „Съвременник", милий Николайчик, — възхищава се доволен наставникът — е толкова безгранична, щото си позволих из тефтерчето на търговския ученик да измъкна няколко дън-дъна и да ги поместя в книга III. Те ми се много харесаха, та не можах да се избавя от изкушението, при все че в тази книжка имам маса други стихове: К. Христов, Карановски, Димчо, дори наш Борис. . ."

Следват, все от пролетта на 1910 г., къси делови писма, с които Бакалов иска Лилиев да му пише за своето „житие-битие", за плановете и намеренията си. Но, както знаем, Лилиев най-малко, или казано съвсем точно: никак не обичаше да пише за себе си; и не говореше, освен със сестра си.

Бакалов го съветва да превежда Рихард Демел и Верхарн (писмо от 2. VI, 1910) и Лилиев се заема да изпълни поръчката веднага. Така отговаря и на въпросите и на препоръките.

Четири от писмата на Бакалов са във връзка с малките книжки, които той, като пропагандист на социализма и като литератор е редактирал и издавал. През 1910 г. вече е замислил да организира „една евтина седмична библиотека„. . . и с писмо от 19 май пита Лилиев „би ли взел участие с преводи в нея — от френски и немски, предимно в стихове, всеки случай изящна литература? Разбира се, че трудът ще бъде хонориран. В случай на съгласие, посочи ми и като какви произведения ти сам намираш за сгодно да се преведат в такваз библиотека (тя ще носи характера на Reklamm' Univ. Bibl.). . ."

Бакалов изпраща на Лилиев произведения от Лесинг, Уитман, Андре Жид, Драхман и го осведомява за онова, което са превели или ще преведат Димчо Дебелянов и Димитър

Подвързачов. След това: „За Хайневите песни ти си единствения, който ще ги преведеш с всичката им нежност. Но нека остане за след връщането ти. . .“

Ласкавите думи за способността на Лилиев да превежда Хайне, Георги Бакалов повтаря и в следното си писмо, от 11 юли 1910: „. . . Ако ли пък преведеш Хайневите песни, то ще бъде подвиг — събитие в нашата литература. Дерзай!“ В началото на това писмо Бакалов пита какво би желал да преведе Лилиев от произведенията, които изброява: Ханеле, Онегин, Buch der Lieder („Книга на песните“ от Хайне). . . „Ако се решиш за Онегина — казва — да ти ги пратя. Разбира се, че освен тия ще очаквам както Уитмен, така и Тясната врата (от Андре Жид). Дори не разбирам, защо последната искаш да пратиш след Уитмена, когато, както ми каза Митю, ти си я имал вече преведена? Бих желал още в първите номера да сложа твой превод. . .“ Лилиев очевидно е отказал да се заеме с „Евгений Онегин“, защото с писмо от 15 септември с. г. Бакалов му съобщава, че Димитър Подвързачов, след като превел „Amor omnia“ от Зьодерберг „сега ще превежда Шекспировата поема В е н е р а и А д о н и с, а по-нататък Е в г е н и О н е г и н и М е д е я“.

Това „по-нататък“ не настъпи никога. След като през 1926 г. се сближих с Димитър Подвързачов, често пъти е ставало дума за желанието му да преведе бележития стихотворен роман на Пушкин. — „Спрях — казваше с благата си усмивка бай Митю — още на първия стих: „Мой дядя самых честных правил. . .“ А Лилиев смяташе, че би било безсмислено да се прави опит да се превежда „Евгени Онегин“. „Слава богу, — добавяше Лилиев — ония, които биха разбирали красотата на това произведение, сигурно могат да го четат и в оригинал. . .“

През септември Бакалов с „благодарение“ съобщава на Лилиев, че е получил „хубав превод“ от него и се извинява, че отпечатването му ще закъснее по вина на печатницата. . . „Както виждаш — завършва писмото си Бакалов — Малка библиотека ще бъде „чудо“ — само че все още не сме изкарали нито една книжка, при все че с цели единадесет номера се мъчи печатаря.“

Следващите писма на Бакалов, запазени в архива на Лилиев, са от 1913, 1914 и едно от 1915 г., когато Бакалов, заедно с Роман Аврамов, Кръстьо Раковски и д-р Никола Сакаров редактира сп. „Борба“. Списанието започва да излиза непосредствено след Балканската война. (Подробности за него и за „Съвременник“ вж. в книгата на Желю Авджиев — „Георги Бакалов. Литературно-критическа дейност“, 1959 г., стр. 38—53 и в моята книга „Николай Лилиев — човекът, поетът“, 1963, стр. 53—59). Първата книжка на „Борба“ излиза на 1 октомври 1913. На 11 октомври Бакалов пише на Лилиев в Свищов: . . .„ Какво ще кажеш за първата книжка? В кн. втора ще бъдат обявени за сътрудници и други литератори, между които нашият Митю. Ще бъда във възторг, ако за нея книжка ми пратиш нещо, което да напомня музикалните ти химни на пролетта и на Слънцето (в „Съвременник“). Моите сърдечни привети. Твой Г. Бак.“

В малка бележка без дата, по всяка вероятност приложена към писмо, по същото време Бакалов пише: „Дорогой Николае! Ако не си се удавил в наводнението, очаквам да украсиш идната — и идните — книжки на спис. със своите поезии. Бъди здрав, бодър и смел!“ Колко уместно е пожеланието на по-стария, трогателно предан и прозорлив приятел и литератор. С всичките си писма той се стреми неусетно, като опитен педагог и дълбок психолог, да насърчи, да подхрани у Лилиев оптимистичната струя, възторзите към светлината, природата; да вдъхне бодрост, мъжествено дръзновение и смелост в поета, който още в първите си опити е раздвоен — ту песимист, ту окрилен и бодър. Бакалов внимателно се старае да прогони песимизма из душата на обичания приятел. „Милий Николайчик, Отдавна, много отдавна не съм чел, — (в писмо от 17 окт. 1913) — таквази пленителна поезия на български — пък и чел ли съм въобще?. . . както тия божествени късчета на Уитмена, мана! Не мислех, че моето закоравяло сърце е спазило още способността да се трогва тъй, както ме развълнува тоя тънък непознайник, толкова възхитително предаден на нашия език. . .

Прекрасен е изборът ти и на другите две късчета, и също такъв е преводът им. Слушай: не е ли преводът по-хубав от оригинала? Още в книга втора ще поместя всичко. Готви се за трета III!"

„Късчетата", преводът на които е трогнал тъй силно, „закоравялото сърце" (какво ти закоравяло, в писмата, които тук цитираме, критикът е много повече ентусиазиран и лирично нежен от поета, когото хвали) — са: от Уитман — „В кабинираните кораби по морето", „Личността възпявам аз" и „Като размислях в мълчанието", публикувани в кн. втора на „Борба". Другите две „късчета", за които говори Бакалов в писмото, което завършва с „не е ли преводът по-хубав от оригинала" са: „Сърцето на Ялмара" от Леконт де Лил и „Тримата (След боя)" от Ленау.

В книга трета се явява цикъл „Немските поети": от Рихард Демел — „След дъжд" и „Блаженство"; от Арно Холц — „Далеко някъде лежи страна", „Аз съм звезда. Аз блестя", „Старите хижи", „По света" и „Пред моя прозорец"; от Йоханес Шлаф — „Дъжд" и „Вереск накитил на своята шапка".

Лилиев не харесваше тия (и още много други) свои преводи. Показателно, като отговор на възхищенията на Бакалов, е онова, с което Лилиев завършва бележката си за Уитман, отпечатана в същата книжка:. . „ В Русия, покрай Чуковски, е превеждал Уитмана и К. Балмонт, изданието на чиито преводи е конфискувано и недопуснато от руската цензура. Не предава ли това последно обстоятелство още по-голямо обаяние на Уитмановото творчество и не ще ли бъде вече много, ако предупредя случайния четец, че свободният стих, който не познава тесните окови на ритъма и римата и в който са написани лирическите творения на Уитмана, се предава с голяма мъка, за да не кажа съвсем не се удава на нашия роден език, несвикнал все още с щастливите изрази на истинската творческа мисъл?" (1 ноември 1913 г.).

Най-дългото и най-интересното от тия писма, в които се разкрива преди всичко вътрешният образ на Бакалов — възторжен приятел, братски внимателен, нежен, деен, отзивчив и искрено загрижен за бъдещето развитие на поета, когото сам е нарекъл със свенливото име Лилиев — е писмото от 6 януари 1914 година. То е един вид новогодишно пожелание, изпълнено с приятелски чувства, но този път и с плахо изразено напътствие социалистът, борецът Бакалов се произнася доста критично за преводите на Лилиев, които е поместил в книга трета на „Борба", а след това — все тъй приятелски и насърчително, както никой друг другар и приятел на Лилиева никога не му е писал — дава своите препоръки:

„Драги Николае! В кн. V, която тъкмя да сложа под печат към 20 т. м., ще поместя статийка за Верхарена. Ще бъде добре, ако — за един вид илюстрация към статията — можех да поместя негови стихове. Още повече, че почти нищо нямаме на български от него. Ако преведеш, имай пред вид да бъде социална поезия. Онова, което дадохме за Демеля (също за Холца и Шлафа), не е характерното за неговата поезия. Онова, което разбрах от преводите из тия поети, ми харесва, но бих предпочел да бъдеше друго преведено. Тъй като списанието има борчески цели, то не може да се задоволи със стихове сами по себе си красиви — като звук, музика, картина. Ако идеята се вплиташе в тяхната музикалност и образност! Тъй както бе с Уитмана (Уот, а не Уолт — нали?), Леконт де Лиля, Ленау. Тази ми бележка, надявам се, не ще ти се зловиди. Помниш „Съвременник" — ако там се погаждахме, много повече днес ще се разбереме. Ако ми пращаш работи таквиз, както в кн. II на „Борба" или както в „Съвременник", било преводите из Розенфелда, било оригиналите „Бог-Слънце", „Химни на пролетта", „Аз чувам" и пр., които отговарят на духа на списанието, те ще определят неговата литературна физиономия. Пращаш ли други — списанието ще страда, тъй като отговарящите на неговия дух поезии, идещи от другаде, не могат да се сравнят по красота и музикалност с твоя стих, дори и най-мъглявия — и ще излезе, че хубавите стихове, които помистам, не са определящи лика на „Борба", а които отговарят на нейния дух — не са дотам. С две думи бих казал: истинският поет не върви по отъпкани

пътища, той е революционер; такъв си и ти преди всичко по настроенията, такива на града, на новия град; сетне по стиха, нервен, музикален и фин, който не само не е тоя на Вазова, но не е и на П. П. Славейков; най-сетне — защо да го не кажем? — без да си минал школата на социализма, нима ти, отзивчив към трептенето на един капещ лист, не си цял протест против голямата обществена неправда, която смазва милионите и развращава малцината привилегирани, нима не са всичките ти симпатии към страната на борещите се за хляб, свобода, щастие, поезия и изкуства? Не искам да бъдеш стихотворен агитатор на точките от нашата програма, но за да се разберем по-добре, ето ти конкретен случай: „Новата песен" и „Крал Харалд" от Хайне. Ако ми предстоеше да издам целия Хайне, никакво колебание, нито пък ако тъкмях сборник от изящни парчета. Но за „Борба" сам ще се съгласиш, че по-подходна е „Новата песен". (A propos: тя и до ден днешен няма достоен превод на български). А нима и „Новата песен" няма да ти се удаде тъй отлично, както ти се е удал „Карл Харалд"?. . ."

Цитирах писмото изцяло, с някои несъществени съкращения, защото то е между най-съдържателните и показателни „документи" за литературния критик и редактор Георги Бакалов, а, едновременно, е и изключителен факт в биографията на един от нашите първи поети. Това писмо отразява една много важна среща между критик и другар-социалист и един поет, в младите си години също приобщен към социалистическото движение, разбрал най-съществения в него: — борбата срещу една хищническа класа — но едновременно с това попаднал, като поет, под влиянието на пропагандаторите на т. н. „чисто изкуство". А още в ученическото посвещение от 1903 г. той се е изявил и като убеден песимист. Бакалов, както вече изтъкнах, се старае да го измъкне из това тресавище и да поддържа у поета също така отрано изявената негова младежка възторженост пред светлината, пред красотата и мъдростта в природата, да го привлече активно в борбата за унищожаване корените на обществената неправда.

Писмото очевидно е оказало необходимото въздействие над поета, защото тъкмо в тая грижливо подготвяна пета книжка на „Борба" се явява антимилитаристичното стихотворение на Лилиев „Моята родина" с революционния намек в заключителната строфа:

Ала в оня миг, когато гръмне
властний глас народен в родния край —
в моята родина ще разсъмне —
свойте синове тя ще познай!

Мисля, трябва да се отбележи, че и в първото свое стихотворение с граждански мотив „Аз чувам сърцето на мъртвия град" („Съвременник" г. II, кн. 2 1909), писано в атмосферата, която е създавал около себе си Бакалов, революцията пак иде с тътен, с гръм:

. . .Защото аз чувам, че скоро ще гръмне
стоманният чук
и тежкият влак.

Аз чувам болезнений звук
на глухия мрак. . .

Защото аз чувам, че скоро ще съмне. . .

И поемата „Градът", отпечатана в списанието на Страшимиров „Наш живот" (год. V, 1912, кн. 2—3) и датирано: „Париж, 1911", е създавано в духовната атмосфера на дружбата с Георги Бакалов. Той по това време не редактира и не издава свое списание, няма за сега известни и негови писма до Лилиев от тия дни, но сътрудничеството в „Борба" и писмата от 1913 и 1914 г., на които се спрях, показват, че духовната взаимност между тях не е отслабвала.

Пак след препоръката на Бакалов в писмото от 6 януари 1914 г., Лилиев превежда от Емил Верхарн „Животът“, отпечатано в книга шеста на „Борба“ с дълбоката му и призивна човешка мисъл:

Да любиш силно себе във другите лица,
които се разпалват сред същите борби
към бъдност, от която долавят се тръби;
да любиш техний разум и техните сърца,
защото те страдаха в безумни, черни дни
от същия кървав ужас, от същите злини. . .

От януари 1914 г. започва да излиза месечно литературно списание „Звено“, под редакцията на Димитър Подвързачов. Първата му книга се открива с „Легенда за разблудната царкиня“ на Димчо Дебелянов, а след няколко страници следва цикъл стихотворения от Лилиев, — „Девственик“, „Даниел“, „Умора“ — които остават и днес между най-характерните, най-типичните лилиевски творби. Вее от тях неповторимото лилиевско отричане от някои светли сили в живота:

О миг тържествен — миг божествен
за несъбудената плът,
пленена в прокълнатий път
на ужаса да бъдеш девствен!

Сърдечното писмо на Бакалов от 6 януари 1914 г. сякаш е отглас на братската му тревога за тия именно изповеди на „Милия Николайчик“. За тях специално, друго писмо не му е писал, но за „Война — откъслеци от поема“, отпечатана в книга втора и трета на „Звено“ (там е и „Към родината“) пише в писмото си от 8 май, което публикувах в книгата „Николай Лилиев — човекът, поетът“ (1963, стр. 578): „Харесаха ми стиховете ти по войната в „Звено“. Интересни, поетични и все тъй тъжни са и бележките ти там“.

Не само от издателска и редакторска ревнивост Георги Бакалов сигурно не е бил доволен от участието на Лилиев в „Звено“. „Поетични и все тъй тъжни са и бележките ти там“ не подсещат ли за напътственото писмо от 6 януари, с толкова деликатно изразеното желание да вижда по-младия си приятел бодър певец на слънцето, на борбата, на революцията? Желанието е почти илюзорно, но реална е обичта на критика и удивително мъдрия израз на неговите съвети. Лилиев се вслушва в препоръките и съчинява „Моята родина“, превежда от Верхарн „Животът“, ала кажи-речи едновременно превежда пак от Верхарн за „Звено“ тъжното стихотворение „Една вечер“ (кн. 2 и 3, стр. 137). В същата книжка са печатани и „интересните, поетични и все тъй тъжни бележки“ на Лилиев под общо заглавие „За шестима великани“ (осем страници набрани с петит). Мисълта на Лилиев в тия бележки е колеблива, замъглена от премного цитати. „Великаните“ са: Пол Верлен, Стефан Маларме, Алберт Самен, Шарл Ван Лерберг, Морис Метерлинк и Емил Верхарн. В тия бележки все още се чувствува сътрудникът на „Съвременник“ и „Борба“, приятелят на Бакалов и социалистите. За Верхарн например е казано: . . .„най-възвишен виртуоз на френското слово, какъвто Франция не помни от времето на Юго. Но Емил Верхарн, който познава черните сплинове на самотата, който е разхождал своята тъмна меланхолия край Темза и Сена, — принадлежи към оная „упорна раса, която иска, след като е искала вече, се повече и повече“ — и смогва сред безумните погроми, които преживява, „да присъедини към фламандските равнини гиздавото човешко царство, рожба на неговата идеалност и изкуство“. Бележката завършва: „Така този голям лирик остава верен на своя девиз „Toute la vie est dans l'essor“ — Целият живот е в подйема („Звено“, стр. 175)

От 2 август 1914 г. започва Първата световна война. След една година, на 1 октомври 1915, в нея се намеси и България (до 29 септември 1918). Прогресивните сили в страната,

начело с тесните социалисти, се бориха с царя и неговите послушници да не въвличат България в тая война, но не успяха. Николай Лилиев със стихотворението „Моята родина“, печатано в „Борба“, и с поемата „Война“, печатана в „Звено“, се проявява като антимилитарист. По време на войната той написа „В тоя век на хищно изтребление. . .“

Но войната обърка хора като Лилиев. И след Октомврийската революция объркването им продължи. Осветление върху същността на това объркване дават редица писма до Лилиев от Подвързачов и други сътрудници на „Звено“, но този въпрос ще разясня отделно.

Бакалов и Лилиев се срещнаха по време на войната в Ниш. Поетът, редник от 56 пехотен полк с пушка в ръката и критикът-офицер, адютант на бригада от Шеста Бдинска дивизия, потаяваха дълбоко в душите си своята ненавист към ония, които ги бяха облекли в мундири. Бакалов гледаше с нескривана мъка своя Николайчик, а се постара да обърне мъката в шега, за да не понизи още повече самочувствието на поета, преобразен с насилие в редник с пушка. В раницата си войникът скъта сбирка стихотворения на Войслав Илич, които му подари бригадният адютант. Години наред след това Бакалов разказваше на приятели и другари за тая среща и в разказа му преливаше искрена обич и възторг към поета. . .

След краткотрайно колебание, отразено във втората годишнина (1919—20) на „Борба“, Георги Бакалов смело застана в челните редове на Българската комунистическа партия. Сега той се свърза с Христо Смирненски, с Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев, Радевски, Младен Исаев, Караславов. . .и оттук започват най-сериозните му прояви на литературен критик. Приятелят му отпреди войната, без да е загасил в душата си светлината на младежките идеали, без да е забравил „класовия антагонизъм“ и „капиталистическата система“ като основна причина за войната, е далеч от борбата, за която по-рано е имал съзнание, прави своята тъжна изповед („Какво ще кажем ние на младите сърца?“) и все по-решително се отпуска във властта на безпросветен песимизъм. Надделява в неговата участ отсега до Девети септември оная струя в душата му, която Бакалов всуе се е силил да отстрани. Той дори написа жестока статия срещу своя някогашен приятел, който не се вслуша в съветите му от януари 1914 година. Но врагове те не бяха и не можеха да бъдат.

Няколко години след като бе отпечатана статията на Бакалов, двамата се срещнаха при последната трамвайна спирка в Лозенец. Лилиев чакаше трамвая и ето като изневиделица се изправи пред него Георги Бакалов — задъхан, устремен, както винаги някъде по бърза работа, като едва задържаше под мишницата си препълнената чанта с книги и ръкописи. Може би и Бакалов се изненада. Много вода беше изтекла, Бакалов живя и работи в Съветския съюз, сега се стараеше да обединява и напътствува млади литературни творци (Ангел Тодоров, Никола Ланков) да осветлява от гледището на марксизма и ленинизма българското възраждане. . . а Лилиев работеше в театъра и сякаш беше забравил, че е и поет. . .

Трамваят пристигна и даде знак, че тръгва. Бакалов трепна, но преди да се хване за дръжката каза с привичната усмивка в очите си: „Никалайчик, нали не ми се сърдиш?“

— Защо ще ти се сърдя!. . .Бих ти се сърдил, може би, ако беше изневерил на себе си. . .

Трамваят тръгна припряно. Лилиев остана да чака следващият.

Скоро след това, на 14 юли 1939 г., Бакалов почина. В гъстата и дълга колона на другарите и почитателите, които на другия ден изпращаха тялото му към софийското гробище Николай Лилиев вървеше всред група писатели. Говореха за покойника, който никога не бе узнал сладко ли, горчиво ли нещо е покоят. Тогава Лилиев каза:

Той написа, преведе, редактира толкова книги, колкото мнозина от нас, дето сме тръгнали сега след него, не са и прочели. . .

НЕИЗВЕСТНО ПИСМО НА Д-Р К. КРЪСТЕВ ДО ФЕРДИНАНД

Михаил Неделчев

Една от най-характерните черти на човека д-р Кръстев е неговата гражданска доблест. Подхранвана от тази гражданска доблест и многократно изявявана през дейността му като литературен критик и общественик е искрената му загриженост за съдбата на българската наука и култура. Между многобройните статии на д-р Кръстев, посветени на въпроси на обществения живот, може би най-интересни са статиите, засягащи просветното дело или изобщо духовния живот в България. В тези статии срещаме мисли и характеристики на отделни обществени групировки, които често ни учудват с прогресивността си: липсата на перспективи за „лишената от всякакви обществени идеали и културни стремления" буржоазна интелигенция,[1] безразличието на монарха към българското изкуство и наука[2], въпроса за действителната еманципация на жената в областта на образованието[3]. Многократно развивана от д-р Кръстев е тезата за свободата на дееца на науката и културата. Остро е поставена тя в отговора на писмото на Министерството на народното просвещение от 25. IX. 1896 г., с което д-р Кръстев за втори път е уволнен от университета.[4]

Становището на д-р Кръстев по всички тези въпроси най-пълно се проявява в поведението му по време на университетската криза от 1907 г.

„Кръщение на университета", който трябва да бъде „будител на съзнанието" и „правителствен акт — безподобен позор за една културна държава"[5] — Това е двустранната му оценка за разиграли се на 3—4 януари 1907 г. събития: младежката демонстрация, освиркването на Фердинанд при откриването на Народния театър, разгонването на демонстрантите с полиция и като резултат от това — издаването на указа за преустановяване на занятията в университета за шест месеца и за уволняването на членовете на професорското тяло.

Като се имат предвид енергичността на д-р Кръстев и изказаните мисли в другите му статии по въпроса на университетската криза: „Началото на края на университетската криза"[6] и „Университетският въпрос и класното училище"[7], а също така и спомените на съвременниците, той очевидно е бил един от вдъхновителите и организаторите на решителния отпор на професорското тяло срещу беззаконията на Фердинанд и лакеите му и един от съставителите на двата позива „Към българското общество" и на третия позив — „Съобщение", с който се прекратяват преговорите между професорите и правителството.

Връх на дейността на д-р Кръстев по време на университетската криза е позивът му „Към българската студентска младеж",[8] носещ дата „3 септември 1907 г.". В него той призовава българските студенти да не се записват в университета след възобновяването на занятията, защото там ще ги обучават „двадесетина безхарактерници", приели предложението „да станат професори", и да покажат, че са „досстойни ученици на изгонените професори" (км. — М. Н.). Това според него ще бъде нов принос в борбата за извоюване на „автономията и академическата свобода".

Редицата от прояви, израз на заинтересоваността на д-р Кръстев за съдбата на българската култура, а и на всичко българско, се допълват от грижите му за Яворов след

---

[1] Д-р К р ъ с т е в, Българската интелигенция, Мисъл, г. VIII, кн. 1, стр. 4 от 1898 г.

[2] Д-р К р ъ с т е в, Княз Фердинанд и българската интелигенция и духовен живот, пак там, година XVII, кн. 4—5, стр. 367 от 1907 г.

[3] Д-р К р ъ с т е в, Висшето училище и женският въпрос, Мисъл, г. VI, кн. 2, стр. 138, 1896 г.

[4] П а к т а м, г. VI, кн. 7, стр. 599.

[5] Д-р К р ъ с т е в, Съдбините на нашия университет, Мисъл, г. XVII, кн. 1, стр. 42—43 от 1907 г.

[6] Сп. Мисъл, г. XVII, кн. 3, стр. 230.

[7] П а к т а м, кн. 4—5, стр. 358.

[8] П а к т а м, кн. 6, стр. 444.

ослепяването на поета[1], написването съвместно с Боян Пенев на протестното писмо до Леонид Андреев, което Вазов подписва[2] и много други.

Особено интересна е дейността на д-р Кръстев в комитета, сформиран, за да протестира против осъщественото впоследствие намерение на правителството на Радославов да натрапи на България участие в Първата световна война. Комитетът публикува два позива: първия на 4. I. 1915 г., втория на 20. VIII. 1915 г. — конфискуван, и отворено писмо до Фердинанд[3]. Фактът, че в разговор за втория позив Шишманов и Вазов го наричат „Кръстевия позив“[4] и че не друг, а д-р Кръстев е арестуван в печатницата при конфискуването, красноречиво говори, че ролята му в този комитет не е била незначителна.

Публикуваното по-долу неизвестно писмо до Фердинанд допълва картината на отрицателното отношение на д-р Кръстев към войната изобщо, изявено и в дейността му в гореспоменатия комитет. Писмото е от един по-ранен период от живота му — Балканската война. Чужд на шовинистичния пароксизъм, обхванал по това време някои от българските дейци на културата, и в един момент, когато „герой“ и „дълг към родината“ са най-често срещаните във вестниците думи, той трезво поставя въпроса за запазването на малкото български таланти. Писмото беше намерено в архива на генерал Фичев[5], предаден ми преди шест години от съпругата му Ана Фичева. В него д-р Кръстев обръща внимание на факта, че много видни български интелектуалци са поставени в условия, криещи опасност за живота им, и изказва надеждата си, че Фердинанд ще съдействува за тяхното освобождаване „в безсрочен отпуск“. От първото изречение може да се допусне, че това не е първото писмо на д-р Кръстев по този въпрос. Въпреки търсенията обаче, друго писмо или списък не бяха открити нито в царския архив в ДИА, нито в архива на генерал Фичев. Също така в нито една своя статия д-р Кръстев не споменава за подобни писма.

Писмото се намира в архива на генерал Фичев не защото му е било предадено за изпълнение (генерал Фичев не е имал нужната изпълнителска власт за разрешаване на този въпрос), а защото обичаен похват на шефа на тайния кабинет и секретар на царя Добрович е бил да предава получените писма на тези, които са засегнати в тях (естествено, ако това не е било в разрез с интригантските му интереси). Също така липсва бележка на Фердинанд, каквато обикновено срещаме, когато той взима становище по писмата, отправени до него. Този факт подхранва съмнението, че писмото е стигнало до Фердинанд, на което, от друга страна, противоречи обстоятелството, че списъкът, приложен към писмото, има препис, на който са нанесени допълнителни поправки. Поради липса на факти обаче нито едно от тези предположения не може да бъде утвърдено като истинно. Все пак, дори и да е имало разисквания по повдигнатия въпрос, частични мерки за подобрение на положението на българските интелектуалци се предприемат едва по време на Първата световна война. Поради престъпното отношение на Фердинанд и кликата му към дейците на българската култура през време на Балканската и Първата световна война на фронта загиват писателите Илия Иванов Черен, Димчо Дебелянов, Страшимир Кринчев, Никола Василиев, Владимир Попанастасов — Пепо и много артисти, музиканти и художници.

Писмото е написано на ръка на четири полулиста тънка бяла хартия с формат 214 на 270 мм. Запазено е добре. Било е прегъвано два пъти, като по средната линия на прегъването е малко окъсано. Нечетливи места няма. Листата са номерирани. Адресирано е

---

[1] Виж Александър Балабанов, Човеколюбието на д-р Кръстев, лист „Професор д-р Кръстев“, Кюстендил, 1939 г., стр. 2.

[2] Виж Стилиян Чилингиров, Краят на една вражда между Вазов и д-р Кръстев, същия лист.

[3] Виж Д-р Кръстев, Историческото писмо до цар Фердинанд, в. Заря, бр. 1656 от 1. II. 1919 г.

[4] Виж Ив. Д. Шишманов, Нашите срещи 1915—1920 г., Иван Вазов, Събрани съчинения, Бълг. писател, 1957 г., т. XIX, стр. 253.

[5] Иван Фичев, генерал-лейтенант, (1857—1931) — началник щаб по време на Балканската война, член на БАН.

„До Негово Величество царя“ и носи саморъчен подпис д-р К. Кръстев, с дата 9. V. 1913 г., София. В горния десен ъгъл има син печат:

„Тайний кабинет на негово величество царя вход. № 0367 получ. на 13 май 1913 г. приложения 1 дело № . . . . .“

Приложен е списък, за който става въпрос в писмото. Списъкът е написан на два карирани полулиста, които са прегъвани по същия начин, както и писмото. Почеркът не е на д-р Кръстев и по някои ръкописи, които се пазят от зета на д-р Кръстев, се установи, че почеркът е на сина на д-р Кръстев — Константин.

Списъкът включва 79 лица.[1] Те са подредени в раздели както следва: I. Професори и учени, асистенти при университета, II. Писатели и редактори на списания, III. Артисти от народния и други театри, IV. Художници и V. Оперни певци, композитори и други. Личат имената на: Стефан Младенов, Стоян Романски, Спиридон Казанджиев, Димитър Михалчев, Венелин Ганев, Александър Балабанов, Йосиф Фаденхехт, Димитър Бабев, Антон Страшимиров, Владимир Василев, Михаил Грозев (Кремен), Кръстьо Сарафов, Сава Огнянов, Матей Икономов, Васил Кирков, Марин Василев, Никола Маринов, Драгия Томангелов, Васил Мирчев и други.

Ето и текстът на писмото и на приложения към него списък:

До Негово Величество Царя.

Ваше Величество,

Преди повече от месец връчих на генерал Фичев известния Вам списък и устно му изложих основанията си за новото ми искане: — да бъдат освободени в безсрочен отпуск поне всички лица от тоя списък, 80 на брой — професорите и асистентите, артистите, художниците и някои по-видни писатели и музикални сили (тъй като пълен списък за тях не можах да съставя). Генералът не ми даде никакво обещание дали това ще бъде възможно да стане „още сега“, т. е. преди месец — трябвало да се съветва с генерал Савова,[2] за едно решение на въпроса. Понеже до днес нищо не последва, ясно е, че — ако действително са разисквали въпроса — решението е било отрицателно. Получих обаче уверение от генерал Фичева, че това ще бъде сторено, щом се подпише предварителният мир.[3] Но тогава беше „повече от сигурно“, че след 5 или 10 дена това сигурно ще стане и никому и през ум не минаваше: нито че то и след месец няма да бъде станало, нито пък, че подписването на мира може да означава наближаването на друга война.[4] Между това към общите причини, които повелително изискват запазването на малкото таланти, незаглушени и необезплодени от нашите условия, днес се прибавят — за една друга част от тоя списък — и други, съвсем нови причини: нуждата от перото и словото на онния, които имат дарбите и културата за това. Можеше да се очаква, наистина, за тия задачи да помисли сам Министерският съвет и по своя инициатива да поиска освобождението на професорите, политическите дейци и журналистите. Но това до днес не е станало. Може би други по-тежки и по-належащи задачи отнемат всичкото му внимание, а може би и просто затова, че и досегашните му дипломати-

---

[1] Интересно е, че в писмото д-р Кръстев говори за „лица“ 80 на брой. Твърде вероятно е числото да е било закръглено, но съществува и възможността за съкращение на едно име, направено от автора на писмото или при преписването на списъка.

[2] Савов, генерал Михаил, помощник главнокомандуващ по време на Балканската война.

[3] Касае се за дълго време проектираните още преди падането на Одрин и особено след това преговори. Виж ген. о. з. Иван Фичев, Балканската война 1912—1913, БАН, София, 1940, стр. 323—350.

[4] Далновидността на д-р Кръстев в един момент, когато конфликтите, породили междусъюзническата война, все още не са назрели, показват добрата му осведоменост и склонност към бърза ориентация.

чески несполуки не са могли да убедят Министерския съвет, че само с усилията на петшестима от средата на коалираните партии не може да се разреши един тъй труден и тъй комплициран въпрос, като тоя, който му предлежи да разрешава; че за това е необходима и помощта на по-видните хора от всички професии, всички групи, всички политически партии и фракции.[1] За жалост правителството не само не направи нищо за освобождаване от редовете на войската и за използуване в политически и културни задачи хора със значението, подготовката и способностите на Андрея Ляпчева, Фаденхехта, Михалчева, Гидикова, дори и хора като Н. Генадиева и Сим. Радева (— въпреки обстоятелството, че те и като личности и като обществени деятели не стоят високо в ничие мнение): във времето, което преживяваме, за задачите, които чакат своето разрешение, всички тия хора би били като културни работници много по-полезни, нежели като интенданти, телефонисти, или домакини на болници. Не, правителството не използува услугите и помощта и на свободните от воински задължения наши политически мъже. Ето защо в тоя спор със Сърбия[2], в който от наша страна се касае само до уясним и осветлим безспорни, юридически защитени положения, ний почти нямаме хора, които с жива реч и с журнални статии да осветлят общественото мнение на Запад и да представят сръбските искания в истинската им светлина, — което би било достатъчно, за да ги направи невъзможни и indiscutables[3]. Ний всички може би, но на първо място е виновно правителството, дето в западния печат владее такава незаинтересованост спрямо един, може би единствен по рода си между държавен скандал[4], а руските вестници проявяват крайна неориентираност и невежество по същността на нашия спор дори в статии, писани специално по тоя спор. Статиите на г. Милюкова[5] са може би единственото изключение от това.

Но всичко това са все аргументи само за освобождаване на една част от нашата висша интелигенция. А крайно неуместно би било да привеждам каквито и да било аргументи за другите категории от тоя списък — за артистите, живописците или певците и композиторите: самото тяхно поставяне в строя е едно престъпление против здравия разум и против нашата бедна и все пак богата, сравнително богата с таланти култура. Артистите Сава Огнянов, Гено Киров и Кр. Сарафов, художниците Мар. Василев, Ал. Божинов, Морозов и Тачев — войници, редници на бойното поле, те, — генералите в друго, не по-малко важно и славно бойно поле! „Да, ний сме демократическа държава“, ми се възражава в главната квартира. Но тоя демократизъм на нашата армия не е могъл да попречи на главната квартира да постави на по-безопасни места не един генералщабен офицер; да заварди българския научен и художествен гений обаче той не ѝ позволява. Не съм сведущ във военната организация на другите, по-културните държави, но позволявам си да се усъмня, дали там така антикултурно се разрешават въпросите на културата. Като привличам благосклонното внимание на Ваше Величество върху изложените аномалии, аз не мога да се съмнявам, че Вий ще оцените всичката тяхна пагубност и ще направите нужното за тяхното премахване, макар и тъй късно — след като България плати за тия аномалии с живота на двама професори, двама артисти и не по-малко музикални сили.

Приемете, Ваше Величество, уверение в моята най-почтителна преданост и уважение

Д-р К. Кръстев

София, 9 май, 1913.

---

[1] Характерна е за д-р Кръстев тази теза за надпартийно, непартизанско разрешаване на най-важните за нацията въпроси, проявила се и в дейността му, свързана с позивите от 1915 година.

[2] За обстановката по това време виж Фичев, Балканската война, стр. 360—362.

[3] Indiscutables — тук — неподлежащи на разискване.

[4] По гореизложените съображения Д. Михалчев и П. Тодоров са изпратени едва след Междусъюзническата война в Чехия и Австрия, където са държали сказки.

[5] Милюков, Павел Николаевич (1859—1931), лидер на партията на кадетите, историк, член на 3-та и 4-та Държавна дума, след Февруарската революция 1917 г. министър на външните работи в първия състав на Временното правителство. След Великата октомврийска социалистическа революция белоемигрант. Като историк стои на субективно-идеалистически позиции.

Списък

на офицери и редници, принадлежащи на нашата висша интелигенция — за освобождаване в безсрочен отпуск.

I. Професори и учени; асистенти при Университета

1. Васил Златарски, подпоручик 1-ви или 6-и полк, на занятие тук.
2. Д-р Л. Ванков, подпор. 1-и полк.
3. Д-р С. Ангелов, подпор. 5 Дунавска дивизия.
4. Д-р М. Попов, подпор. 7-и полк.
5. Д-р К. Попов, редник в допълнит. д. на 1 полк.
6. Г. Н. Колушки, редник в 37-и полк.
7. Д. Михалчев, редник-телефонист при 1-ва дивизия.
8. Д-р Т. Кулев, подпор. 20-и полк, 13 рота.
9. Д-р Ст. Младенов, подпор. от 31 п., 3 рота, IV дивизия.
10. Д-р П. Стоянов, подпор., съдебен следовател във Враца
11. Д-р П. Н. Райков, редник в 2-ра опълченска д-на.
12. Д-р А. Христов, редник в 37 полк.
13. Д-р Ст. Романски, редник в 2-ра бригада, 1-ва дивизия.
14. Д. Мишайков, редник в 1-и артилер. полк. I пех. полк.
15. Д-р Сп. Казанджиев, подпоручик.
16. Д-р Вен. Ганев, цензор при Гл. квартира.
17. Д-ръ Ал. Балабановъ, цензоръ при Гл. квартира.
18. Гаджанов, цензор при Гл. квартира.
19. Д-р П. Нойковъ, редник 1-ва опълч. д-на.
20. Д-р Ст. Петков, редник 2-ра опълч. д-на.
21. Д-р И. Фаденхехт, редник, домак. 1 подвижна б-ца, при 1-ва Соф. д-зия.
22. Д-р Ст. Бончев, редник в тиловото Управление на 1-ва армия.
23. Д-р Г. Шишков, редник в тиловото Управление на 1-ва армия.
24. Д-р А. Димитров, телефонист на 8-ма дивизия.
25. Йорд. Иванов, редник на занятие при Генерал Хесапчиев.
26. Д-р А. Иширков, редник, на занятие при Генерал Хесапчиев.
27. Д-р Д. Кацаров, подпор., крепостен батальон.
28. Д-р Д. Каназирски, подпор. 5-ти полк, 1-ва д-зия.
29. Ст. Консулов, подпор. 1-ви п. 16 рота.
30. Пет. Мутафчиев, канд. офицер, 8 прим. полк, 4 рота.
31. Д-р Ил. Стоянов, редник 52 полк.
32. П. Пенчев, редник 37 п., телефонна команда.
33. Д. Йоакимов, редник 7 п., 9 р.
34. К. Константинов, подпор. 6 полк.
35. Ж. Радев, редник, санитар в болница.
36. П. Бакалов, подпор. 2 полк.
37. Т. Кехайов, редник в дивиз. лазар. 3-та дивизия, 3 секция.

II. Писатели и редактори на списания

38. Д. Бабев, подпор. 9 п. 13 р., 2-ра Трак. д-зия.
39. А. Страшимиров, редник 37 п., 13 р. 1-ва д-зия.
40. Вл. Василев, подпор. 37 п. 1 рота.
41. Ал. Паскалев, подпор. 51 п., 8-ма Тунджанска д-зия.
42. Мих. Грозев, подпор. 10 родопски полк, 2 рота.
43. Ник. Василевич Кюркчиев, редник 13 п. 8 р., VII Рилска д-зия.

III. Артисти от Народния и други театри

44. Кръстю Сарафов, 37 п. 9 р. I-ва д-зия.
45. Сава Огнянов, 6 п. 15 р. I-ва д-зия.
46. Ст. Бъчваров, 11 полк, 2-ра опълч. д-на, 4-та рота.
47. Юрданъ Сейков, 12 п. 5 р. (5-та дивизия).
48. Добри Дундаров, I-ва д-зия; №-ва ж. п. д-на по подържането.
49. Ив. Илиев Недялков, 1 полк, картечна рота; I д-зия.
50. Юрд. Минков, 5-и артил. п. 3-и взвод; Огнестр. парк при IV д-зия.
51. Георги Стояновъ, подпор. 31 п., 14 р.
52. Матей Икономов, подпор. VIII д-зия.
53. Недялко Щърбанов, 1 п. 1 р.
54. В. Кирков, 2-ра опълч. д-на, 1-ва рота.
55. Гено Кировъ, 1-ва опълч. д-на, 2-ра рота.
56. П. Стойчев, 37 п., 4 р.
57. Ст. Киров, редник в опълчението; 1 рота, 4 взвод.
58. Б. Пожаров, 2-ра опълч. д-на, 6-та рота.
59. Ф. Фратев, 1 п., 4 р.

IV. Художници

60. Марин Василев, 58 полк.
61. Ал. Андреев, Ловченски или Плевенски полк.
62. Никола Маринов, подпор. в Разградския полк.
63. Марин Георгиев, подпор. 1 п. допълняща д-на.
64. Август Розентал, подпор. 1 полк.
65. Ал. Иванов, кандидат-офицер 2-ри полк.
66. Яким Банчов, подп. 14 полк.
67. Миленков, подп. Самоковски полк.
68. Г. Евстатиев, редник 37 п.
69. П. Морозов, подпор. 5 п., 1 р.
70. Кочо Савов, 32 Ловченски полк.
71. Ж. Спиридонов, 1 п. 1 р., опълч. д-на.
72. Хр. Петров, подпор. 1-ви полк.
74. Ат. Донков, 20 полк.
75. Хараламби Тачевъ, 9 допълн. д-на, 9 полкъ.

V. Оперни певци, композитори и др.

76. Василъ Мирчев, санитар в 3-та дивиз. б-ца
77. Никола Стефанов, 18 п. музикална команда.
78. Виктор Гут, подпор. 17 п. 12 р.
79. Томангелов, 1 п., 13 рота.

ПРЕГЛЕД

С ВИСОКА ПРИНЦИПНОСТ И ПРЕДЕЛНА ЯСНОТА

Двутомният сборник „Изкуството, науката и културата в служба на народа“ от др. Тодор Живков, издаден по инициатива на Съюза на българските писатели, е в ръцете на читателите. Те ще прочетат и в двата тома откъси от програмни доклади, извадки от речи, отделни статии, интервюта, поздравления и многобройни изказвания по назрелите и най-актуални въпроси на литературата, театъра, кинематографията, науката, техническия прогрес, образованието и културната революция у нас, по нерешените и важни проблеми на пропагандата и агитацията, идеологическата работа, печата, комунистическото възпитание и пр.

Материалите са писани по различно време и обхващат периода от края на 1942 до началото на 1965 година. Двутомникът се открива със статията „На борба“, обнародвана в първия нелегален брой на в. „Отечествен фронт“. Още в тази статия се разкриват позициите на автора и големите, съдбоносни задачи, които са стояли тогава пред народа и „изстрадалото ни отечество“. Призивът за борба и всенароден отпор е пропит с характерния революционен ентусиазъм на онова неповторимо време, което откърми плеяда родолюбци и герои, създали антифашистката епопея. Това е призив за народна победа, зов за революция, „за да грейне най-после и над нашето измъчено отечество слънцето на свободата и щастието“. . .

С патоса на тази борба са обвеяни и останалите статии, доклади, речи и изказвания в сборника, в които проличава историческата приемственост и близост с нашите революционни идеологически традиции. Тяхното зряло зърно се открива в заветите на Ботев и Левски, в мъдростта на Благоев и Димитров, в лирическия подвиг на Смирненски и Вапцаров. . . Открива се в целия боен път на Комунистическата ни партия, в нейната огромна грижа за правилна, марксистко-ленинска линия в областта на изкуството, науката и културата. И не може да не се признае, че тази линия се е конкретизирала и обогатявала, ставала е по-гъвкава, пределно ясна и точна. Тази ярка принципност релефно изпъква след могъщия развигор на Априлския пленум на нашата партия. Колективните срещи на творческите работници с политическото ръководство на партията извършиха коренен преврат в методите и в равнището на идеологическата работа. Озонира се творческата атмосфера и завинаги се скъса с вредната култовска практика на груба намеса и администриране в работата на културния фронт. Идеологическата дейност се насочи решително към практическите задачи, които стоят пред партията и народа. И тъкмо в този смисъл указанията на Ленин имат изключителна актуалност: „Сега нашите речи и статии не са просто повторение на онова, което по-рано се е говорило за комунизма, тъй като нашите речи и статии са свързани с всекидневна и всестранна работа. Без работа, без борба книжното знание на кому-

низма от комунистическите брошури и произведения просто нищо не струва, понеже то би продължавало старото откъсване на теорията от практиката, онова старо откъсване, което беше най-отвратителната черта на старото буржоазно общество“ (1920).

Конкретните анализи и богатият фактически материал за състоянието на разностранната ни културна дейност ярко осветляват както безспорните ни значителни завоевания, така и действителните ни слабости, вредни увлечения и грешки, задържащи стремителния ход на нашата културна революция. Показани са колосалните грижи и помощ на партията да обедини усилията на творческата интелигенция, да я насочи към непосредни връзки с живота на народа, за да го опознае в неговото многообразие и сложност, да участвува активно в борбата за утвърждаването и укрепването на социалистическата култура, да се възпламени от патоса на социалистическото строителство.

Първият секретар на партията неднократно обосновава генералната линия, по която трябва да се развива социалистическата ни култура и литература и сочи техните най-важни закономерности и принципи. Изтъкнатият от партията лозунг „Повече между народа, по-близо до живота!“ се превърна в ръководен принцип, в творчески критерий за новите естетически търсения в областта на художественото творчество. Принципът за по-голяма близост до живота и до действителната му панорама изигра решителна роля, за да се отхвърлят вредните лакировъчни тези в изкуството и още повече да се навлезе в реалния свят на народното всекидневие и там да се потърсят правдата, идеите и образите на социалистическия ни живот. Произнесената реч от др. Живков по това време намери широк резонанс сред българските писатели. И не само сред тях. Тя внесе яснота, бодрост, увереност и пълна вяра в творческите сили.

Партията предупреди онези творци, които представят действителността в захаросан вид, които замазват недъзите и конфликтите, че техните творби звучат фалшиво, неубедително и не оправдават своето предназначение, защото „тържеството на нашата, социалистическата правда не е парад, а трудна борба и няма да бъде сериозно онова произведение, което представя тази борба като самодоволно шествие към бъдещето.“ Но предупреди и онези художници, които в стремежа си да покажат конфликтите, пречките и „битките по пътя“, отминават нашите успехи в своите произведения, изтъкват само отрицателното в живота ни и по този начин изопачават социалистическата действителност. Такива произведения обективно дезориентират, объркват и обезверяват, независимо от субективните намерения на техните създатели. С бащинска загриженост бе дадена помощ и на онези млади талантливи творци, които не могат правилно да се ориентират по основните проблеми на художественото си творчество, лутат се в сложността на жизнения материал и „стават жертви на вредни влияния на модернистични и индивидуалистични школи“, отклоняват се от обществено значимите теми, изпадат в дребнотемие и неоправдан песимизъм, като създават „фалшиви и даже вредни“ произведения, с претенции за мнима оригиналност. . .

Ценни указания получи и литературната критика. Нейното неоправдано мълчание или мудност в оценката на творби със съвременна тематика, нейната индиферентност към нахлуващите вредни влияния и упадъчни тенденции в литературата бяха справедливо порицани. Художествената критика „все още изостава, — подчертава по друг повод др. Живков, — не поощрява и не помага за смелото навлизане на съвременната тема в лите-

ратурата и изкуството, недостатъчно насочва и подпомага творците за създаване на произведения на съвременна тема, а в някои случаи оказва и отрицателно въздействие".

Такива речи на другаря Живков като „Повече между народа, по-близо до живота!", „Комунистическата идейност — висш принцип на нашата литература и изкуство", „Литературата и изкуството — кръвно свързани с живота и борбите на народа" или тезисите „Някои бележки за работата на идеологическия фронт във връзка с предстоящото годишно-изборно събрание на партийната организация при Съюза на българските писатели", която се публикува за първи път, съдържат много нови мисли и идеи, съществени насоки и указания за плодотворното развитие на родната ни литература и изкуство.

Изключително важен принцип, без който е немислима социалистическата ни литература и култура изобщо, е висшият принцип на комунистическата идейност. Неговото значение се подсилва особено днес, когато през последните години се забелязва едно прекомерно засилване на идеологическата експанзия на империализма. Антикомунизмът приема нови форми, използува най-различни оръжия от политическия арсенал, като пробва не само откритата проповед срещу социализма и комунизма, но и изтънчените и вероломни теории за абстрактен хуманизъм и най-разнообразни средства за поощрение на формалистичните, упадъчни увлечения и извращения. Идеологическите стратези на Запада се стремят да дискредитират идейно-естетическата и изобразителна сила на социалистическия реализъм, да изтръгнат революционното му жило и да превърнат изкуството в самоцелна забава за скучаещите сноби и естетствуващи меценати. Те искат да внушат песимизъм, безперспективност и други „невинни истини" под маската на „нови" естетически търсения, на „модерни" и „авангардни" усещания, под формата на мнимо новаторство в литературата и изкуството. Те искат да използуват принципите на мирното съвместно съществуване между разнородните политически системи и да насаждат „съвместно" съжителство и в областта на идеологията.

Тази експанзия засили необходимостта да бъде разяснена още веднъж пред творческата интелигенция позицията на Българската комунистическа партия, която винаги е държала високо знамето на ленинската партийност в цялата идеологическа работа. По тези въпроси бе хвърлена обилна светлина в забележителната реч на др. Живков, който формулира и главните задачи, които стоят пред творците: „Наша задача сега е на целия фронт на литературата и изкуството да закипи високоидеен по съдържание и богат по форма живот. 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. Да се създава навсякъде обстановка на творчески обсъждания, на търпимост и уважение на другото мнение, да се разгръща колективният ум на нашите творци, но винаги върху принципни идейни позиции, винаги върху позициите на марксизма-ленинизма, на социалистическия реализъм." Тази загриженост за нормалния, за озонирания творчески живот и литературна атмосфера е била постоянна и главна задача на партията. Винаги е била отчитана спецификата и своеобразието на художествения труд на творците и са били насърчавани различни жанрове, стилове и индивидуални почерци.

И като резултат от творческата атмосфера, в която творят съвременните писатели, утвърди се положителният стремеж към повишаване на художествената взискателност и задълбочаване на комунистическата партийност. Ярки свидетелства за това са новите произведения на Багряна и Караславов, на Загорчинов и Джагаров, на Фурнаджиев и Пантелеев, на Е. Станев и Валери Петров, на Вежинов и Калчев, на Методиев и Ханчев, на Волен и Даскалов, на Гуляшки и Матев, на Дамянов и Наковски, на Фучеджиев и Радичков. . .

Положително оживление настъпи и в литературната критика. Доказателство за това са книгите на Зарев и Делчев, на Цанев и Пондев, на Данчев и Гочев, на Каролев и Гошкин, на Динеков и Каранфилов, на Султанов и М. Николов, на Янков и Молхов, на З. Петров и Т. Жечев. . . За успешното развитие и процъфтяване на литературата и изкуството се възлагат големи надежди на литературната критика, като се подчертават неведнъж огромната ѝ отговорност и роля при разрешаване на най-актуалните и назрели проблеми на съвременната литература. Това значение се подсилва и от обстоятелството, че от всеки литературен критик се изисква активно участие в обсъждането на редица нерешени проблеми. Другарят Живков навсякъде посочва програмния характер на заетата от партията позиция по едни или други проблеми, ала никъде не се сочи, че тези проблеми веднъж завинаги са решени, че те нямат и други страни и аспекти, че не търпят развитие и уточнение в сложността на литературния процес и в живата практика на всеки творец. Тъкмо в този смисъл призивът на партията за творчески разговори, за принципни и резултатни спорове, разисквания и дискусии трябва своевременно и правилно да се разбере.

Дискусиите и творческото усвояване на съветския художествен опит се явяват особено належащи днес, когато всеки зрял художник се сблъсква с нови и нови проблеми, в осветляването на които литературната критика трябва да се намеси. Тя трябва да разработва и важните въпроси на психологията на литературното творчество, проблемите на творческата индивидуалност, да осветлява различните аспекти на художественото майсторство, въпросите, свързани с личния почерк, с индивидуалните стилове, а също — и възможните школи в общото русло на социалистическия реализъм. Тези и други проблеми ще трябва да получат нов тласък и нови решения. Само в творческата разработка на тази сложна проблематика ще се изкове единството на литературните кадри, на които партията гледа като незаменим национален капитал.

Централно място в изказванията за художествената литература се отделя на метода на социалистическия реализъм и неговото правилно разбиране. Непрекъснато се пледира за творческо вникване в живата практика на отделните творци, за разгръщане с широк размах необозримите художествени възможности на този метод, като най-ревниво той се брани както от буржоазните му отрицатели и ревизионистично настроените литератори, така и от догматиците и доктринерите, които го изсушават със своите опростителски и вулгаризаторски тълкувания. Така те го ликвидират като творчески метод, принизяват и ограничават притегателната му сила, не разкриват новаторската му същност. Проблемата за революционната същност на социалистическия реализъм има и днес най-актуално значение, защото чрез този метод най-пълнокръвно и най-резултатно „може да се разкрие и да се отрази в художественото произведение цялата правда на живота, за да се разкрият и покажат не само външните явле-

ния, но и техните движещи сили, техният дълбок вътрешен смисъл тенденциите на развитието.“ Защото само този метод има неограничените възможности да задоволи и най-взискателните творци, да им предостави богат избор на видове и жанрове, на художествени стилове, за да могат да се проявят всестранните им творчески способности, художествени изисквания, артистични пориви и дръзновения. . .

Без да подценява историческата тематика в изкуството, др. Живков нееднократно е наблягал на съвременността като главна тема за художествено пресъздаване. Той има предвид не досадното еснафско всекидневие на откъснатите от народа люде, не „дребничките всекидневни истини“ на техния живот, а съвременността в големия живот на народа, в цялата му съвкупност, с историческата му перспектива и тенденции; съвременността в живота и на отделния строител на социализма в неговата сложност и противоречивост, в неговото развитие и борба между отмиращото и раждащото се. Темата за съвременността се разбира широко, в нейната диалектическа същност. И само при една правилна постановка на въпроса могат да се очакват такива произведения, които активно да се вмесват в живота на народа, да решават назрели етични въпроси, да възпитават любов и преданост към делото на комунизма.

Трудно е да се обхванат в един отзив многобройните проблеми, които се засягат в речите, статиите и докладите на другаря Тодор Живков. За нас те имат принципно значение, защото в тях е залегнала партийната линия, провеждана в изтеклото социалистическо двадесетилетие. В тях са очертани както завоеванията на културния фронт, така и генералните задачи, които ни предстоят. Тъкмо в този факт се корени и тяхното актуално значение. Указанията на др. Живков ни служат като политически ориентир в духовното ни строителство, ръководено от партията и озарено от нейните велики идеали. . .

ПОДГОТВЕНО НАСТЪПЛЕНИЕ

Името на Тончо Жечев съм срещнал за първи път на страниците на „Родна реч“. Публикуваните от него статии нямаха нищо общо с разпространения тогава начин на тезисно, опростено излагане на фактите. И все пак трудно беше по тези статии да се предвиди литературно-критичното развитие на автора. По-скоро те подсказваха бъдеща изява в областта на естетиката. Авторът притежаваше умението да мисли върху естетическата същност на литературните творби. Но той все още беше далеч от способността да откликва с една повишена емоционалност на творбите, които анализира. У него липсваше това, което обикновено наричаме литературно-критичен нерв. Но в развитието на художествените творци често има изненади. В какво се проявява творческата еволюция на Тончо Жечев? Отговорът е в едно сравнение между първите му работи и последните му статии, събрани в сборника „Съвременни образи и идеи“. От тази съпоставка без усилия виждаме как изявената сухота, неяснота и скованост на първите му работи е на път да изчезне. Новите литературно-критически творби на Жечев в повечето случаи се четат с лекота и интерес. Тази нагледа формална промяна не е случайна. Тя е резултат от новия подход на общуване с литературните герои, към които Жечев в началото на своята критическа дейност пристъпваше с предварително отношение. А сега имаме възможност да открием наличието на едно не само теоретическо задълбочено разглеждане на литературата, но най-вече на едно вдъхновено проникване в тъ-

---

Тончо Жечев, Съвременни образи и идеи, издателство «Български писател», 1964 г.

канта на художествените творби. Критикът все повече държи сметка за собствените си естетически впечатления. Постепенно у Жечев се проявява неспокойството и дързостта на литературния критик. Това изпъква най-релефно в студията му за композицията на съвременния роман. Колкото пъти човек да чете тази студия, все у себе си ще запази интерес към нея. Най-важното — ще я препрочита с увлечение. А това не е малко. Още повече, като се има предвид, че студията има строг научен характер, който идва не от сухото, абстрактно теоретично излагане на въпроса, а от разглеждане понятието композиция, въз основа на съвременния наш и чужд литературен материал. Авторът щастливо е избегнал опасността да бъдат подчинени литературните факти на едно превърнато в аксиома предварително схващане. След като дълбоко е навлязъл в тайните на разглежданите характери на георите, той решава да разгадае магията, свързана с тяхното художествено извайване. Неусетно мисълта на критика открива чрез самите герои спецификата на авторовия натюрел, особения начин, по който той възприема действителността. Той вниква в зависимостта между подбора на характерите и сюжетите. По този път Жечев върви, за да докаже, че композицията не е една обикновена постройка на литературно произведение, а напротив, тя е последица от идейния замисъл и преди всичко от дълбоко личното усвояване на сюжета и героите. Като поддържа едно такова разбиране за композицията, авторът успява да ни убеди, че значителните произведения имат винаги своя самобитна композиция — плод на цялостното оргинално виждане на твореца. Въз основа на много наблюдения, на тънки идейно-естетически анализи Жечев доказва, че у всеки един творец, у когото има мощни пориви и значителни обобщения, се открива наличието на оригинална композиционна постройка. Авторът с увереност разглежда композицията на някои наши съвременни романи. Тука той е много категоричен, защото се опира на опита на най-талантливите творци и на естетическите изисквания, върху които гради своя анализ. Съвсем естествено се насочва и към полемика с всички ония, които смятат, че реализмът налага някакви рамки на творческо развитие и по-специално, че той като метод не предоставя възможност за по-интересни, по-разнообразни, по-находчиви композиции. Той аргументирано отхвърля тези доводи, като във всеки ред на студията си защищава извлечената от практиката на големите творци теза за задължителната оригинална композиция на романите като рожба на истинските художествени таланти. Вярно е, че в композицията на едни творби се забелязва вялост и стандартност, при други — изкуственост. Но вината не се крие в използуваните художествени методи. Тя се съдържа единствено в неозарените от пламъка на мощните идеи творци. Стара истина е, че всеки писател със свое собствено образно мислене стига винаги до свои форми, до свой изказ на нещата, а значи — и до своя композиция. Това съвсем не е откритие на Тончо Жечев. Но негова заслуга е, че една потвърдена от практиката мисъл, като споменатата, превръща в цел на своето изследване, при което вместо илюстративния начин, съпроводен с известно изнасилване на фактите, избира едно съобразено с индивидуалните особености на творците разглеждане на романа. За композицията най-често се е говорило в края на очерците за авторите. Обикновено композицията се смята за техническа категория. Жечев не само че не робува на това примитивно схващане, но и доказва несъстоятелността му. Той не бърза с формулировки, с готови схеми. Жечев отговаря на въпроса за особеностите на композицията на съвременния роман, след като обстойно със запаса на своите познания, със силата на своите възприятия, с дълбочината на мисълта си проследява сюжетите, идеите и образите на избраните от него романи. Той успява да остави у нас впечатление, че всеки творец кове своя композиция. Разбира се, авторът на разглежданата от нас студия не пренебрегва общото в композицията на отделните творби. Но това нещо, което е валидно за всички творци, той извлича от самите творби. Не се мъчи на общите композиционни принципи да подчини отделните писатели. Със студията си Тончо Жечев доказва, че съвременната литературна критика е в състояние да води един освободен от наивитет, от схематизъм разговор върху проблемите на романа. За литературата той пише с уважение, с проникновение, с вдъхновение. Това всъщност е най-хубавото, новото в развоя на Жечев. С право бихме казали, че той след като се домогва до интересни мисли, прониква до състоянието, в което художникът създава своята творба. Така той увенчава с успех своето литературно-критическо разузнаване.

Безспорно е, че Тончо Жечев навлиза в литературната критика след дълга подготовка, преминала не просто в трупане на факти, в припомняне на заучени положения и случайно уловени мисли и приемливи за един сезон тези. Схващанията на Тончо Жечев израстват от едно последователно трайно философско-естетическо разглеждане на литературните явления с оглед на спецификата. Оттук сериозността му на литератор. У Жечев няма случайни хрумвания, капризи, прояви на вкусовщина. У него е налице съзнание за високата отговорна роля на литературния критик.

Той винаги чува у себе си слова от негласната, дадена пред собствената съвест клетва за вярност и честност към литературата. За това читателят може да се довери на Жечев. Той може да не се съгласява с отделни оценки, но винаги ще се отнесе с уважение към разбиранията му.

Най-добро доказателство за изтъкнатите особености в литературно-критичното вижданe на Жечев се явява студията му за романа през 1962 година. Тази работа не е обикновен обзор. Той доказва, че не бива въз основа на отделни посредствени творби да се напада съвременната литература, защото има произведения, които достойно защищават нейната чест. Неговите литературно-критически анализи са пронизани от остра мисъл. В тях той проявява широко разбиране на понятието съвременност. Те се отличават с една сигурност и прецизност. Прави особено впечатление верността, категоричността и смелостта на бележките за романа „Ивайло“. Тук ще видим стремежа на литературния критик да оценява творците от позицията на задължителното творческо обновление по пътя на откритите оргинални идеи. Това е и обяснение за нарасналата критическа взискателност и проницателност на Жечев. У Стефан Дичев, един твърде популярен автор, критикът правилно е видял опасността от описателния реализъм. В цялата студия непрекъснато преминава мисълта, че както казват французите, истинският роман — това е живота, пресъздаден чрез един темперамент. Този е най-сигурния начин за избягване на безкрило, лековато, шаблонизирано писане. От висотата на съвременния естетически вкус Жечев ратува за романи, в които да има цялостно, художествено изследване на човека. Той отива още по-далече, като изисква от съвременните български романисти да влязат в ролята си на историци на нравите. Затуй е необходимо оригинална мисъл, собствена идейно-творческа позиция и развита до съвършенство психологическа проникновеност от страна на творците. Тъкмо това има предвид авторът на студията, когато сравнително ласкаво се изказва за романа „Мъже“. Но в същото време Жечев никъде не говори, че трябва да се пише само интелектуална проза. За разлика от някои литературни критици, той не канонизира това изискване. В последните години се стигна до едно пренебрегване на многообразието на художествените таланти. Някак негласно се утвърждаваше правото, че място за живопис и лиризъм в прозата няма, тъй като в нея трябва да доминира изключително интелектуалният размисъл. Жечев е чужд на тази слабост. Той е както против механичното пренасяне на новите явления от западната литература, така и против другата крайност, свързана с изключването на всякакви западноевропейски влияния, с робуване на домашната литературна традиция. Авторът на разглежданата от нас книга смята, че нашата голяма литература ще се развива преди всичко на базата на обогатения от плодотворни влияния собствен литературно-художествен опит.

Ние в случая изтъкваме широтата на възгледите, без да се спираме подробно на тях. За нас е също важно, че наред с положителните страни, които открихме в статиите и студиите на Жечев, ние забелязваме как той на моменти декларира отношението си към художествените ценности, като избягва процеса, свързан с проникването в тях. На редица места той е като смел изследовател, който умее да вникне в художествения свят на определен творец, да изпита едни или други мигове на непосредно възприемане на красотата и след това да размишлява върху нея. Но има и случаи, когато към тази красота авторът пристъпва съвсем умозрително. За нас литературният критик е винаги изследовател, който подчинява художествената творба на обагрени от живи трепети, дълбоко естетически разбирания. Не винаги в тая светлина откриваме Жечев. Как другояче да обясним опита да се представи Емилиян Станев като особен писател, мислител, даже философ в неговите анималистични разкази, освен с факта, че той подхожда към творбите с предварителни тези и вижда в тях онова, което му се ще да види? Тук е и основната слабост — да се усложняват ненужно явленията, като в тях се търсят несъществуващи неща. Непосредственото ни чувство ни бе отвело направо към следния пасаж: „Ти знаеш, драги приятелю, как внезапно забелязаният дивеч ни кара да изтръпнем и да се хванем за пушката. Кръвта нахлува в главата ни, възбудата спира дъха ни и в един миг цялото ни внимание се съсредоточава само към птицата или животното, което е пред нас. Едно неудържимо желание да го придобием ни изгаря. Ние треперим от напрежение да не изпуснем секундата, в която трябва да дадем изстрела. . .“

Цитираните редове смятам са силно доказателство за мисълта, че разказите са плод не на особено езическо светоусещане, на някаква дълбока философия, а на едно виждане на истински ловец с точно, не излъгващо се око, с мъжествено хладнокръвие, позволяващо му да рисува животинския свят. В това отношение, повтарям, Емилиян Станев е много характерен. Той притежава съответна нагласа, учудващо спокойствие да изучава горските обитатели и да предава точно, добросъвестно, резултатите си от наблюденията. В разказите фигурират, уловени в характерни моменти на жестове и реакции най-разнообразни

представители на животинския свят. Разказите на Емилиян Станев са свежи, сурови и верни до прецизност картини на обладаните от истинкт за самосъхранение и продължение на рода животни. В същото време у тях има мъжествена в чистотата и нежността поезия, извираща от предадените с изумителни багри и звуци изгледи, залези, зимни, есенни и пролетни дни. Най-сетне поезията извира и от реагиранията на самите животни, които в повечето случаи са показани в моменти на самоотбрана. Емилиян Станев с очите на ловеца вижда и възпроизвежда красотата на природата. И затуй постоянно изживява мъка по нарушената хармония в света. Все повече над ловната страст надделява мисълта за ненужност от изтреблението на един свят, който има право на съществуване. Но не във всички разкази присъствува този умен и развълнуван ловец, който умее да усеща и цени красотата. Някои от първите разкази на Емилиян Станев се занимават с образа на смазания от неволи и тегло човек. По-късно Станев превъзмогва интереса си към тия хора, чиято жизнена обреченост раждаше често коравосърдечие в душите им. Писателят се насочи към хора, които преди всичко са поети по душа. Така все повече в разказите му заема място истинският споменат ловец. Тези наши мисли споделихме, за да защитим оспореното мнение за известната еволюция в развоя на Емилиян Станев като писател анималист.

Бихме си позволили да отправим и една бележка относно статията за Димитър Талев. По начало Жечев преди тази статия на много места се изказва за Талев с една характерна за него сериозност и най- вече с вещина. Но когато иска да разгадае загадката на романиста Талев, той взема доста студен, малко наставнически тон. В статията ние искаме да видим мястото на Талев в съвременната романистика. Интересен е въпросът за Талев като продължител на Вазовите традиции. Талев даже и в образа на Ния проявява своята психологическа проницателност. Но всичко това отсъствува от статията на Жечев. Струва ми се, че за самия критик Талев все още е загадка. Статията на Жечев за Талев показва, че въпросът за тона на критика стои открит. Никой не иска критикът да говори безлично, плахо, неуверено. У критика трябва да има категоричност, увереност, страст, възхвала, отрицание. Критикът също е творец, който пише под напора на вдъхновението. Но все пак искаме да вярваме, че съвременният критик не може да следва механически тона на някои критици от миналото. Той трябва да се съобразява, че изпълнява дълга си при съвсем нови условия на живот. Оттук по-голямо уважение и загриженост към действително изявилите се таланти, и от друга страна, по-голяма нетърпимост към бездарниците и занаятчиите.

Отправените критични бележки не омаловажават факта, че в търсене на отговора на литературните проблеми творците, литературоведите и останалите читатели непременно ще вземат предвид развитите възгледи в книгата „Съвременни образи и идеи“, независимо от личните си предразположения към нейния автор. А това съвсем не е малко за една първа литературнокритическа книга, която просто заставя човек да се съобразява с нея. Тончо Жечев с книгата си спокойно застава до все още малцината у нас литературни критици, които в духа на високо-интелектуалното ни време мислят, вълнуват се и пишат.

Михаил Василев

МОНОГРАФИЧЕН ТРУД ЗА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Неотдавна Александър Ничев издаде монографично изследване, посветено на творчеството на Алеко Константинов. За живота и литературното дело на гражданина и писателя Алеко е писано много. „Бай Ганьо“ и „До Чикаго и назад“ са класически произведения на българската проза, траен художествен документ против един отречен свят. Документ, който не проповядва отчаяние, обреченост и страх и въпреки отрицанието на една грозна и уродлива действителност, действува пречистващо и облагородяващо. „Щастливецът“ е фигура, която е привличала не само съвременниците на писателя, но и до днес има обаяние върху нас.

Най-ценното качество на книгата на Ничев е научната последователност в изложението на материала и богатото изобилие от факти, които хвърлят осветление върху творческия път на писателя.

В биографията авторът разглежда подробно семейната и социална среда на Алеко

Александър Ничев, Алеко Константинов (1863—1897), издателство на БАН, 1964 г., 326 с.

и очертава постепенното му израстване като хумурист-изобличител. Спирайки се на студентските му години в Одеския университет, Ал. Ничев разкрива как са започнали да се оформят гражданската позиция на писателя и неговите творчески интереси. Мисълта за отечеството постоянно вълнувала Алеко. Той живеел с интерес към политическите събития в родината си. С острите си сетива долавял най-характерните черти на социалния момент в България и уязвимите места на политическата реакция. Чужд на позата на бездушния съзерцател, той живеел с вълненията на демократичните маси на българския народ.

В своя труд Ал. Ничев е потърсил диалектическата връзка между делото и личността на Ал. Константинов. Той е проучил много материали за неговата дейност и обществено положение след завършване курса на Одеския университет. Чрез редица факти е очертал доблестната му личност и неподкупна съвест. Известен е случаят, когато в качеството си на помощник-прокурор при Софийския апелативен съд писателят поел защитата на в. „Народни права", чийто редактор бил подведен към отговорност за оклеветяване министър-председателя Стамболов. Ал. Константинов отблъснал натиска на Захари Стоянов, който пожелал да използува положението си на партиен функционер, за да реши предварително изхода на делото и не изпълнил „молбата" му за „строгото осъждане на редактора". Писателят бил уволнен пет дни след заседанието на съда, на което се държал достойно. Този акт на незачитане волята на големците, както и други, подобни нему, издават борческия граждански патос на Алеко.

В книгата са събрани особено интересни данни за обществената дейност на Ал. Константинов. Отзивчивият дух на писателя го е подтиквал да участвува активно и в ръководството на дружество „Славянска беседа", в комисии по важни обществени акции, в театралния комитет, създаден по почин на Иван Д. Шишманов или като член на редакционната комисия за издаване на сборник в чест на Константин Фотинов.

Изнесените факти от одисеята на Ал. Константинов като адвокат говорят за неприязънта и погнусата у писателя, породена от нравствената поквара на неговите колеги — адвокати.

С право Ал. Ничев засяга такива важни въпроси като опозиционното държание на Алеко през годините на Стамболовата диктатура и властта на народняците. Демократичната натура на хумориста не се помирявала нито с „патриотите"-стамболовисти, нито с народняците. Вярата му в мощта и здравия разум на народа му вдъхвала сили за борба срещу обществените язви. Затова броят на враговете му нараствал след всеки фейлетон. Те го уволнявали, пропъждали от едно място на друго, предупреждавали, че ще го убият. Но Ал. Константинов не бил в състояние да скъса връзките си с демократичните кръгове. Той продължавал да следва своето неспокойно призвание.

Още в началото на книгата си Ал. Ничев подчертава, че работата му върху биографията има значение на самостоятелна задача, „обособяването на която се оказва не само желателно, но и наложително" (стр. 5). Авторът смята, че поради оскъдността на биографичния материал, читателят трябва да съсредоточи вниманието си и върху помаловажни факти, които нямат пряка връзка с литературната дейност на писателя, но са подчинени на задачата за осветляване на неговата среда — например някои данни за борбата за национално освобождение в родния град на Алеко, Свищов, за неговата фамилия и др. Голяма част от добросъвестно събраните и изложени биографични данни обаче не са подчинени на един по-цялостен поглед върху личността на писателя и не допринасят за изграждането на неговия образ.

Вече отбелязахме, че най-голямото достойнство както на биографията, така и на цялата книга е изобилието от материали с познавателна стойност. Това личи и при анализа на „Бай Ганьо". Когато разглежда тази творба, Ничев особено набляга на връзката на отделните очерци с политическия живот и нечистите котерийни борби на времето, станали „родилен дом" на главния герой. Авторът посочва, че в първоначалната концепция за бай Ганьо сатирата отсъствувала. Замогващият се представител на българската буржоазия е изправен лице с лице срещу европейската култура. Предмет на критика в първия очерк е не само буржоата, но и изостаналият загрубял българин. Именно след началния очерк Алеко прекъсва временно работата върху „Бай Ганьо". Няколкото месеца мълчание се оказват фактически процес на изясняване на жизненото поведение на героя, на избистряне на социалната му роля. За писателя безогледната алчност, духовна посредственост и простащина на „вчерашните" и „днешни" властници са едни и същи. Ето защо за него е недостатъчно вече да представя своя герой като надменен и самодоволен, мним аристократ. Неговият бай Ганьо сега устройва изборни погроми, вдъхновява пияните шайки. Той е не само „нечистоплътния анекдотичен герой" и парвеню, а и възмутителен блюдолизец, „обществен мазник", както се изразяваше Пенчо П. Славейков.

И така Ал. Ничев проследява постепенното обогатяване на идеята за бай Ганьо. Според него развитието на героя става разбираемо само когато се вземат под внимание тогавашните политически събития. Искам

да обърна внимание на една теза на автора, според която очерците за бай Ганьо са самостоятелни произведения. Той се аргументира с това, че макар и създадени в съвсем къс период от време (в продължение на по-малко от една година), те се различават съществено помежду си. Това си твърдение Ал. Ничев използува като доказателство против мнението на някои буржоазни критици за художествена непълноценност на произведението. Той изтъква, че подобни нападки нямат сериозни основания, тъй като всеки от четирите очерка с общо заглавие е отделна творба. Това свидетелствува за постепенно променящото се отношение на Ал. Константинов към героя и представлява различна степен на идейно изясняване и на политическа актуализация.

Полемизирайки със становището на буржоазните критици, Ничев обаче не успява да изясни художественото своеобразие на образа на бай Ганьо. Неговото твърдение за самостоятелността на отделните очерци е също спорно.

Една от заслугите на Ал. Ничев в книгата е систематизирането на богатия материал за прототиповете на образа на бай Ганьо. Те са конкретни лица, чиито характерни черти Ал. Константинов е използувал, за да ги синтезира в един релефен образ. Затова бай Ганьо се явява в разни аспекти, с изпъкнали черти, каквито едно действително лице рядко може да притежава. По собствените думи на писателя, героят трябвало да увековечи името на прокурора-стамболовист Ганьо Чолаков, който обвинил в предателство своя благодетел митрополит Климент (Васил Друмев). Алеко Константинов е запазил образа и на друг бай Ганьов прототип, който свързва героя с външните черти на българина и националния бит. Това е казанлъчанинът Ганьо Сомов, чийто ярък портрет намираме в „До Чикаго и назад“. Като прототип на бай Ганьо се е изтъквал от редица автори и търговецът Айвазиян от българския павилион на Чикагското изложение. Практицизмът като характерна черта от психиката на този ориенталец участвува в обрисовката на бай Ганьо. Подобен факт дава възможност за едно по-широко тълкуване на образа като въплътител и на ориенталщината. Бай Ганьо едновременно е и българин, и ориенталец, и възхождащ буржоа, и общочовешки тип.

Ценни качества ще отбележим и в раздела на книгата „Фейлетони“. В него е разгледана една постоянна особеност на Алековия фейлетон: как хумористичният или сатиричен образ се създава върху основата на политически злободневни събития. Добър пример в това отношение е фейлетонът „Угасете свещите!“. За изследователя той е своеобразен коментар на една куриозна заповед до окръжните управители по време на народняшките избори. Заповедта била категорична, предписвала изборите да бъдат спечелени от кандидатите на правителството на всяка цена. Хумористично-сатиричният ефект се постига благодарение на грубото несъответствие между официалните обещания на народняците за свобода и техните изборджийски методи. Ал. Ничев посочва, че в своите фейлетони Ал. Константинов не е безобиден хуморист. Разбира се, да се отрича добросърдечието в хумора на Алеко значи да се пренебрегва своеобразието на писателя. Но изобличителят на буржоазната епоха не бе само благ хуморист. Неговата благородна личност и активна, дейна натура умееха да воюват с остро перо срещу факторите на нашия обществен живот. Ничев постъпва съвсем правилно, като се обявява срещу опитите на някои критици да принизят образа на Алеко Константинов до благодушен и безвреден хуморист, без да отбележат борческата му страст и енергия.

Като разглежда фейлетоните на писателя, изследователят се спира не само върху образите на конкретни политически дейци. Той разкрива и същността на обобщените типове. Според него това са образи на измислени герои, които нямат реални прототипове, а са създадени в резултат на творчески наблюдавани факти с оглед на определена художествена задача. Авторът ни убеждава, че по правило художествената задача, която си поставял фейлетонистът, има ярък актуално-политически смисъл.

От казаното се разбира, че трудът на Александър Ничев е монографично изследване, богато с фактически материал, много анализи и детайлизиране на редица страни от художественото наследство на Алеко. Но при всеки изследователски жанр ние предявяваме и някои по-общи изисквания. Преди всичко те се отнасят до метода на изследването. В увода на книгата Ничев е формулирал целта на своя труд, посочил е, че главното му намерение е било да проследи как писателят конкретно решава художествените си задачи. „По правило всяка негова творба (на Ал. Константинов — Л. К.) се разглежда като самостоятелна цялост, без обаче да се откъсва от други, близки в различно отношение творби; дирят се както общи белези, така и съществени отлики между тях, за да проличат степените в литературното развитие на Алеко Константинов“ (стр. 6).

Този метод на изследване се отличава с ред положителни черти. Той е дал възможност да се изнесат подбуди и конкретни поводи, да се разкрие неотменната връзка на творчеството на Алеко с политическата действителност, неговият демократичен мироглед. Ал. Ничев анатомизира прецизно

проблематиката на произведенията, имайки представа за цялостната обществена атмосфера от последното десетилетие на миналия век и политическите събития след осемнадесети май 1894 г. — падането на режима на Стамболов и идването на власт на партията на К. Стоилов.

Анализът на творбите на Ал. Константинов е сериозен и обстоятелствен. Той се отличава с конкретно поставяне на проблемите и правилен историко-литературен принцип. Ничев разглежда произведенията откъм различни аспекти: сюжет, композиция, езикови особености. Понякога обаче той разкъсва художествената тъкан на творбите, раздробява я на части. Органичното сцепление между анализ и синтез се нарушава постоянно, то дори понякога напълно отсъствува. Авторът се увлича в исторически справки, при изясняване на съществени въпроси се отклонява в неоправдано продължителни екскурзии, с които цели да разтълкува по-добре някои икономически и политически ситуации. Така например, когато говори за Алековото отношение към американската действителност в анализа на „До Чикаго и назад", той прави изложение за политическата история на САЩ с езика на икономиста, а не на литератора.

Ничев изпада в описателство и коментаторство на съдържанието, той често „каталогизира" чертите на произведенията. Използуването на каталогизиращи похвати води до известна сухост на изложението. Такъв е случаят, когато Ничев говори за положителните отлики на „До Чикаго и назад": „С какви качества пътните бележки „До Чикаго и назад" принадлежат към класическото наследство на нашата литература?" — запитва авторът и отговаря изчерпателно:

„До Чикаго и назад" е един от първите сериозни приноси към нашата критическореалистична литература. Критиката в този пътепис е отправена в три главни насоки: 1. към американската буржоазно-демократическа държава. . . 2. към Англия. . . 3. към България. . .

„До Чикаго и назад" има голямо естетическо и литературно-историческо значение, което се изразява в три главни насоки: 1. по отношение на реалистичния метод. . . 2. по отношение на езика. . . 3. по отношение на очерковия жанр. . . (стр. 99).

Такива хладнокръвни изреждания на характерните особености на произведенията умъртвяват естетическата тъкан на анализа и препарират живата творческа мисъл и реч на изследователя.

Трудът на Александър Ничев по своя жанр е монографичен. Стилът е научен, с претенции за систематизиране на материала, за изчерпателност и аналитичност. Но този анализ понякога издребнява. Вред множеството дребни особености и детайли основното в характеристиката на Ал. Константинов като художник се губи. Тази слабост личи особено при изтъкването на езиковите особености на произведенията.

Да вземем за пример главата „Поетика". В нея авторът се ограничава с изясняване на различните стилистични пластове в творбите, на начините на типизация и индивидуализация, на използуването на жаргона като характеризиращо средство, на въпроси от лексиката и синтаксиса и други особености в речта на Алековите герои. Ничев застъпва безспорното гледище, че „езикът на Ал. Константинов заслужава онова внимание, което се полага на рядко по пластичност средство" (стр. 237). Някои от неговите наблюдения са много ценни. Например мисълта, която развива във връзка с емоционалността на езика, е важен белег изобщо на Алековото отношение към езика: „По правило езикът на Ал. Константинов е силно емоционален. Там, където неговите творчески съображения не страдат, той предпочита да замени неутралната дума с нейния емоционален синоним. И тогава той постига такива смислово-емоционални резултати, които нямат прецедент в нашата литература." (стр. 269).

В същата глава се разглеждат естетическите възгледи на писателя (въпроса за типичното и случайното с оглед задачите на художника, връзката на литературата с обществения живот, реалистичното виждане и изображение на Алеко и романтичния му поглед). Авторът подчертава схващането на Ал. Константинов за личността на писателя, според което творецът-художник трябва да се стреми да бъде гражданин-борец, а творчеството му да е най-пряк израз и най-могъщо средство за постигане на този стремеж. Съвсем вярно Ничев обяснява отношението на Алеко Константинов към положителния литературен герой. Писателят е схващал ролята на положителния герой като бич срещу тъмните „герои на живота". И макар да не е рисувал „светли образи", той винаги е вярвал в тяхната мисия.

Нямам възможност да се спирам върху всички главни, структурни въпроси на Алековата поетика, които авторът е набелязал. Въпреки безспорната си култура и умение обаче той не вниква достатъчно в цялостната художествена система на писателя и се ограничава главно в езиково-филологически разбори.

В труда на Ал. Ничев няма достатъчно историчност при определяне мястото на фейлетона на Ал. Константинов. Авторът се задоволява само да посочи, че като изключим Л. Каравелов и Хр. Ботев, в нашата литература този жанр няма дълго-

летни традиции и затова заслугите на Алеко са още по-големи. Неговият фейлетон „наподобява този на Христо Ботев, но не се покрива с него“. И макар че предприема дълга разходка в миналото, за да направи паралел между злободневността на Алековите фейлетони и комедиите на Аристофан, Ничев не успява да изтъкне тяхното място в българската литература. А то може да се посочи само в съпоставка с постиженията на Ботев, Кирков и Смирненски.

Въпреки че към монографията на Ал. Ничев могат да бъдат отправени повече или по-малко и други критически бележки, като цялост тя заслужава положителна преценка. Изнесеният от автора ценен материал, особено в главите „Биография“ и „Алеко Константинов и българската социал-демокрация“ допринася за изследването на наследството на големия критически реалист. При анализа на фейлетоните, на „Бай Ганьо“ и „До Чикаго и назад“ са характеризирани вярно дълбоката, органична връзка на Алековото творчество с обществената действителност, политическите лица и прототипове в неговите творби, езиковото своеобразие и умение на хумориста. От гледна точка обаче на съвременните изисквания към историко-литературното изследване монографията за Ал. Константинов оставя някои наши очаквания незадоволени. Анализът на Ничев на много места в книгата не се е издигнал до синтетичност, до единен естетически поглед, който да тълкува всяка съставка на произведението с оглед на нейното място в една цялостна художествена система.

Но въпреки недостатъчната пълноценност на художествения анализ, трудът на Александър Ничев притежава ред други качества, за да бъде приет като положително явление, резултат на целенасочена и упорита изследователска работа.

Лилия Кирова

С ПОГЛЕД КЪМ СЪВРЕМЕННОСТТА

Временният отлив от полето на съвременната литературна критика постепенно се изживява. Редица изтъкнати наши литературни критици все по-често се появяват в оперативната критика, а проблемите на съвременната литература стават предмет на техните трудове. Усилията на нашата критика да не изостава от съвременното развитие на литературата стават вече все по-осезателни.

. . . Яко Молхов се нарежда между тази група критици, които са насочили вниманието си изцяло върху проблемите на съвременната литература. Наскоро излязлата му книга „Съвременни белетристи“ е още едно свидетелство за тези интереси. В първата част на книгата са включени две обемисти статии — очерк върху романистиката на Димитър Димов и обзорен преглед за романа през 1960 година.

Литературно-критическият очерк за Димитър Димов е успешен опит да се нарисува творчески портрет на един от най-значителните представители на съвременния ни роман. Личното познанство между творец и критик е дало своите положителни резултати — онова, което не е могъл да извлече от творчеството на Димов, критикът допълня от непосредствени наблюдения. Тонът е дружелюбен — без да изгубва своята критична острота. Възходящата права, която е изтеглена от „Поручик Бенц“, пред „Осъдени души“ и да достигне до „Тютюн“ най-добре илюстрира един продължителен процес на творческо съзряване. Поел своя път от роман със сантиментално звучение, в който смътно се долавят демократични нави, Димов израства като един от най-крупните представители на социалистическия реализъм. Критикът умело е извел на преден план и разкрил тази мирогледна еволюция — изградена под влияние на обществените събития, — благодарение на която Димитър Димов израства и като художник. Съвсем естествено е Молхов да спре вниманието си главно върху проблемите и героите на романа „Тютюн“ — тук той най-дълбоко прониква в идейно-художествения свят на твореца. Така успява да ни разкрие една изключително интересна творческа индивидуалност. От „Осъдени души“, където въображението на твореца се бе залутало в далечна чужбина, Димитър Димов се върна към една добре позната му действителност, за да създаде — както критикът бележи — „творбата на своя живот“. Наред с яркото и безпощадно изобличение на буржоазията, представена в романа главно чрез износителите на тютюни и тях-

---

Яко Молхов, Съвременни белетристи, издателство Български писател, 1964 г.

ното обкръжение, критикът изтъква, че за първи път Димов открива и света на отрудените.

При интерпретацията на образите Молхов също е успял да разкрие постиженията и специфичните отлики на романиста. Интересни са наблюденията върху образа на Борис Морев. Критикът намира, че това е един балзаковски тип, той носи в себе си заряд от ентусиазма, от пробивната сила на човек, излязъл от низините. Единствено властта на парите го покорява. Алчността за пари и власт поглъща неговата наполеоновска амбиция, младостта му, чувствата му, превръща го в човек, лишен от всякакви морални задръжки. Като отговаря на някои критики, които навремето разглеждаха Борис като типичен едва във втората част на романа и отричаха възможността той да направи такава бърза и необикновена кариера, Молхов бележи: „За нас Борис Морев е интересен тъкмо с „извънредното" в своята личност, а не с онова, което го приближава до общата ни представа за капиталиста като социологическо понятие". Тези думи са ключът за тълкуване на целия образ. При една такава постановка целостта на образа не само не би могла да се оспорва, но тъкмо това осигурява и утвърждава правото на твореца да открои индивидуалността си.

Другият централен образ — на Ирина — също спира вниманието на критика. Той намира, че Ирина е най-интересният и правдив образ в романа. Това твърдение, което, разбира се, не е лишено от основание, не е достатъчно мотивирано. Съвсем бегло се проследява линията Ирина-Динко, която най-добре би илюстрирала противоречивостта в характера на героинята, би осветлила редица от постъпките ѝ. Паралелът Ирина-Лила, също би довел до интересни наблюдения, но той почти отсъствува. Отбелязва се, че макар Д. Димов да не скрива съчувствието си към своята героиня, той остава верен на логиката на образа и рисува духовното и морално опустошение на Ирина, защото не забравя, че е частица от престъпния свят на „Никотиана". Но критикът не е разкрил образа в пълнота, тук липсва онова вживяване, до каквото той се домогва, когато пише за Борис. Не са проследени много от нишките, които обогатяват и детайлират образа.

Анализът върху образите на комунистите би трябвало също да заема по-широко място в очерка. Молхов намира, че тези образи са по-малко действени и по-слабо са се удали на романиста. Без да бъдат рупори на идеи, на места те стават твърде тезисни. Това се отнася особено за образите на Павел Морев и Лила. Успехът си Димов постига именно там, където е успял да намери „личен мотив", който да подтикне героите към действие.

Може само да се съжалява, че при настоящата постройка на книгата драматургът Димов остава извън обсега ѝ и по този начин интересно подхванатият творчески портрет е останал непълен. А би могло Молхов да разшири обхвата на темата си и да оформи един цялостен литературно-критически очерк за Димитър Димов, дори като отделна книга.

Годината 1960 е била твърде плодоносна за българския роман — през нея са излезли 15 романа. Статията на Молхов „В потока на литературата" прави преглед на тази годишна продукция.Струва ни се, че на места авторът твърде детайлно разглежда някои произведения за сметка на други, които са споменати съвсем бегло. По разглежданите проблеми тази статия е в съзвучие по-скоро с втората част на книгата, където Молхов е включил и някои свои рецензии. Ако за момента, в който авторът е подготвил своята статия — 1961 година — едно извинение като: „Много ли ще увреди на моето име признанието, че не се чувствувам още подготвен за едно промислено и честно съждение за един многолетен и сложен труд, каквато е трилогията за Царуването на Самуил?" — е било оправдателно, то сега — след четири години — при включването на статията в книга това изглежда твърде странно. Статията не е плод на някакъв по-значителен замисъл. Най-много се откроява в нея темпераментният и аргументиран анализ върху романа „Стубленските липи" на Ст. Ц. Даскалов. Молхов честно, с искрена загриженост повежда разговор за творческите несполуки на белетриста. Изтъква се, че срещата със Ст. Ц. Даскалов е среща с несъмнено талантлив творец — с голям творчески потенциал. Но Даскалов просто разхищава и талант и сили, не изгражда у себе си чувство за естетическа мярка, пише често прибързано, необмислено, сурово.

Яко Молхов е включил в сборника и четири свои рецензии. Това е логично: още в началото отбелязахме, че той е изцяло обърнат към проблемите на съвременността. Тези четири рецензии са едно отражение — макар и твърде непълно — на усилията на критика в това направление. Те са предали своеобразна актуалност на книгата, спират погледа ни върху творчеството на някои от младите съвременни белетристи. Наред с интереса към утвърдените творци, авторът се интересува и от прояви, които мнозина снизходително отминават като присъщи на „неукрепналото перо". С рецензията „Чисти извори" критикът прави общ преглед на написаното от Дико Фучеджиев. Какво по-хубаво от това, че опитите на един талантлив млад белетрист са забелязани и поощрени именно от критик като Молхов. Със същото внимание

и топлота са написани и останалите три рецензии за „Фред или пролетта“ от Стефан Продев; за „Морето е на всички“ от Борис Априлов и за „Дъждовният месец юли“ от Никола Тихолов. Така, ангажирайки името си на утвърден критик, Молхов до голяма степен съкращава пътя между читателя и младия творец, привлича върху него вниманието на литературната общественост. В този смисъл включването на рецензии в сборник е не само оправдано, но несъмнено върши и полезна работа.

Книгата на Яко Молхов е нестройна, без строго определен център; очеркът за Димов до голяма степен стои откъснат и не хармонира с останалите материали; а прегледът на романа през 1960 година на места е доста бегъл и констативен. Ала общото впечатление от книгата е положително. Яко Молхов се разкрива като интересен критик. Той пише с лекота, умее не само да оцени и акцентува, да поощри и изведе на преден план всичко онова, което притежава естетическа стойност, но и да разкритикува остро и аргументирано. Книгата е написана с верен усет към съвременните проблеми, а това е най-голямото ѝ достойнство. Тя е един добър пример за оперативна критика.

Драган Ничев

ОЩЕ ВЕДНЪЖ ЗА БЪЛГАРО-СРЪБСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПРЕЗ XIX ВЕК

В книжка 2 на сп. „Литературна мисъл“ е отпечатана статията на В. Смоховска и Б. Ничев „За българо-сръбските литературни отношения и по някои въпроси на сравнителното литературознание“. Всъщност тя е замислена и осъществена като рецензия за моята книга „Българо-сръбски литературни взаимоотношения през XIX век (до Освобождението)“. В нея не е поставен специално и не е разрешен нито един въпрос на сравнителното литературознание върху материал от нашата или друга национална литература, макар че още в самото ѝ начало са казани няколко думи за „най-хубавите и ползотворни прояви на дружба и приятелство между балканските народи“. Ето защо тук няма да се спирам на проблемата за сравнителното литературознание — една твърде важна проблема, която не може и не бива да бъде разрешавана инцидентно. Тази област от съвременната литературна наука привлича вниманието на все по-голям брой специалисти в Съветския съюз, Чехословакия, Полша, Югославия, у нас и другаде. Желателно е и на страниците на сп. „Литературна мисъл“ да се явят подобни статии, да се поведе творчески разговор по принципните и така сложни въпроси на сравнителното литературознание. По такъв начин ще се пресече и пътят на непозволеното представяне като оригинална теза на вече известни в науката становища или пък на недостатъчно проверени и съмнителни мисли.

Всяка книга може да бъде разглеждана от най-различни позиции и в нея могат да се намерят сполучливо написани страници, приемливи решения или пък констатации, които не отговарят на определени изисквания. Дори и с положителните си страни често тя подсказва нови възможности, насочва специализирания читател към нови моменти в изследваната проблема, които преди това не са били забелязани. Може даже в дадена книга да преобладават сполучливите решения, но и в този случай научната критика е задължена да противостои на тях аргументирано, за да допринесе максимално за по-цялостното изясняване на един или друг въпрос, да изхожда от задачите, които си е поставил нейният автор. И когато така се подходи, стават напълно неуместни каквито и да било подмятания, груби епитети и пр., които по неизбежност подменят анализа със субективни предпочитания и квалификации. А за съжаление, тъкмо така се е получило със статията на В. Смоховска и Б. Ничев.

Убеден, че и най-драстичните епитети нямат в науката никаква доказателствена стойност и не допринасят за изясняването на дадена проблема, аз ще избягна тяхната употреба. Далече съм от мисълта, че в моята книга не могат да се намерят фактически или грешки от методологическо естество, или пък някои не съвсем ясни формулировки. Така например при съкращаването на ръкописа в нея се промъкнаха отделни фактически грешки, които останаха незабелязани до отпечатването ѝ, но те веднага бяха посочени от други рецензенти. В книгата ми има и нерешени, само поставени въпроси, по които продължавам да работя, защото тяхното осветляване е пряко свързано с отделни моменти в българо-гръцките, българо-руските или българо-

немските литературни и културни отношения и прибързаното им решаване е просто вредно. Печалното обаче е в това, че и при най-доброто желание от моя страна, при разрешаването на тези въпроси не бих могъл да се възползувам с нищо от статията на В. Смоховска и Б. Ничев, защото, както ще стане ясно след малко, тя е изпълнена с много неверни констатации за самата книга и преди всичко за българо-сръбските литературни взаимоотношения през Възраждането.

*

След тези встъпителни думи ще се спра последователно на основните възражения в статията на В. Смоховска и Б. Ничев. Съзнателно казвам „основните", защото заблудите и неистините в тази статия са толкова много, че подробното им установяване и аргументираното им оборване тук изисква повече място и време.

Още в самото начало на статията си двамата автори декларират една от отличителните особености на своя метод: откъслечно цитиране на отделни мисли и фрази, натрапване на свои лични предпочитания, премълчаване на ония намерения и цели, от които съм се ръководил при написването на книгата. Те се дразнят например от казаното в предговора, че в сравнение с досегашните изследвания в тази област трудът ми представя „по-системно и по-пълно богатите литературни взаимоотношения между българи и сърби през XIX век — до Освобождението". И като загатват само за направеното от мен пояснение (пак в предговора), че в книгата си няма да говоря специално за делото на Неофит Бозвели, Вук Караджич и Георги Раковски, те се опитват да внушат на читателя две неща: Тези възрожденски книжовници не могли да бъдат изключени от един „цялостен" труд за българо-сръбските литературни отношения през Възраждането (а такива били моите претенции), че за тях аз се отказвам да говоря само поради липсата „на нови, открити от мен факти и материали". И тези „недопустими пропуски" ни сблъсквали „с една постановка на третираната тема, която буди сериозни методологически възражения". Но дали всъщност това е така? Какво точно е казано в предговора? На стр. 15 всеки може да прочете онова, което е останало незабелязано от иначе вниматeлния поглед на двамата критици, а именно: „Този труд не представлява пълен, изчерпателен преглед (к. м.) на българо-сръбските литературни взаимоотношения през Възраждането. В него обстойно са разгледани само ония въпроси, които засягат техните най-съществени прояви и резултати.

В плана на предлагания труд не се предвижда да бъдат разгледани специално (к. м.) ония моменти от книжовното дело на Неофит Бозвели, които разкриват влиянието на гръцката и сръбската литература, защото всичко важно е вече установено в добре аргументираната студия на Иван Шишманов „Неофит Бозвели. Изворите на „Мати Болгария". Не ще ни занимава тук подробно (к. м.) и дейността на Георги Раковски в Нови Сад и Белград, която има предимно политически характер — българският революционер основава в сръбската столица първата българска легия, поддържа близки връзки със сръбски политически дейци, създава планове за националното освобождение на българския народ и пр. . . . Не са издирени досега никакви съществени факти, които да свързват тематично или идейно поетичното творчество на Раковски със сръбската литература."

Вместо да цитират точно този пасаж или да се съобразят с него и определено да кажат дали наистина разгледаните в труда въпроси „засягат най-съществените прояви и резултати на българо-сръбските литературни взаимоотношения през Възраждането" и дали наистина дейността на Раковски в Сърбия има „предимно политически характер", с което биха създали основа за творчески разговор, авторите на изложението са предпочели нещо друго. Те например без стеснение заявяват: „В нашето литературознание отдавна е изказано мнение, че поемата на Петър Петрович Негош „Горски венец" е повлияла (к. м.) върху оформянето на някои (кои?) страни от „Горски пътник" на Раковски. Не само близостта на заглавията, но и общата диалогична форма са дали основание на някои автори (кажете поне кои!) да изкажат предположение за влиянието (к. м.) на Негош върху Раковски. Това (кое?) е едно мнение, което изследователят на българо-сръбските литературни отношения в никакъв случай не може да отмине, както е сторил това Конев. Той трябва да го подкрепи или отхвърли."

Когато специалистът се замисли малко повече върху тези констатации и съвети, той недоумява дали те наистина заслужават внимание и дали могат да бъдат предмет на научен разговор. Защото В. Смоховска и Б. Ничев не познават съответните твърдения и не са били в състояние даже да посочат имената на ония наши литературоведи, които са си сложили името под тях, камо ли да се отнесат критично към доказателствата им. Не се интересувам от гледището им по този частен въпрос, защото съм напълно убеден, че именно те нямат свое мнение, щом не са го аргументирано изложили, а са се задоволили с най-

общото изтъкване на „близостта на заглавията. . . , диалогичната форма на поемите, както и известни други (кои?) факти от тоя род“. Ще кажа веднага, че моето становище е достатъчно ясно изразено с цитираната вече мисъл: „Не са издирени никакви съществени факти, които да свързват тематично или идейно поетичното творчество на Раковски със сръбската литература“.

Ето по този и само по този повод аз говоря за липса на нови, по-убедителни от известните вече факти, защото, според дълбокото ми убеждение, изказаното предположение за връзката на „Горски пътник“ с поемата на Негош е несъстоятелно и трябваше да го отмина, без да се спирам на него. Що се отнася до „близостта на заглавията“, до „диалогичната форма на поемите“ и до „други известни факти от тоя род“, може да се кажат повече неща, за да се види, че подобни чисто външни признаци (толкова много на брой!) нямат в случая никакво съществено значение и далеч не са аргумент за сигурно изпитано влияние. Друг е въпросът за ролята на тези две произведения в българската и сръбската литература, за условията, при които те се появяват, за типологическата близост или отлика помежду им.

Случаят с Неофит Бозвели е малко по-различен от случая с Раковски. Връзките му с някои произведения на сръбската литература не са разгледани в книгата ми, ала тя е съобразена с най-важните изводи, които произтичат от тези връзки. Защото по своето съдържание те не се отличават от връзките на почти всички по-видни български възрожденски книжовници от първата половина на миналия век, за които малко се е говорило. И ако аз съм се позовал на изследването на Иван Шишманов, което не е нито библиографска рядкост, нито пък забравено, искал съм само едно: да избегна ненужни повторения.

Такъв характер има и възражението за Караджич. Прави впечатление, че авторите на статията не са забелязали бележка 2 на стр. 37, която изрично пояснява, че интересите на Вук Караджич към българите и заслугите му за нашето културно развитие през Възраждането разглеждам по-подробно в студията си „Вук Караджич и българите“, която е под печат. Единият от рецензентите знае колко по-специален е този въпрос, знае, че той засяга предимно културните отношения, а не литературните, макар в оная ранна епоха да е трудно разграничаването им. Както е известно, Вук Караджич в публикацията си „Додатак к Санктпетербургским сравнительним рјечницима. . .“ обнародва български народни песни и първия опит за българска граматика. След 1821 г. той е в контакт с български възрожденски дейци, интересува се от развитието на българската култура и едва след Кримската война въздействува на някои наши фолклористи. Вече разполагаме с много повече факти за преките или косвени връзки на сръбския фолклорист с българската възрожденска действителност, за приноса му в българо-сръбската взаимност. Включването на тези специални въпроси в плана на моя труд беше свързано с неизбежното му разводняване и това съображение ми наложи да ги разгледам в отделна студия. Вместо да го отхвърлят или коригират, те заявяват, че Караджич бил изваден от системата на българо-сръбските отношения поради „липса на нови факти“, а тъкмо тези нови и непознати на рецензентите факти ме насочиха към посоченото вече решение.

В неправилна светлина е представено и едно друго твърдение в книгата ми, което и сега считам за вярно. Като говоря за някои отличителни особености на българо-сръбските литературни взаимоотношения през Възраждането, на стр. 13 казвам и следното: „Авторите на повечето от публикуваните изследвания разглеждат българо-сръбските литературни връзки в миналото не като взаимоотношения между две близки по идеи и задачи литератури, а главно като влияние на сръбската върху българската литература. . . В нашия случай не се касае до отношения между една закъсняла в развитието си литература (каквато е българската) и друга напреднала (каквато например е руската художествена литература). При това много от проявите на отношенията засягат както българската, така и сръбската литература“, — една особеност, която през XIX век наблюдаваме в отношенията на нашата литература с малко други национални литератури.

И всеки, който поне отчасти е запознат със спецификата на разглежданите взаимоотношения, ще се съгласи, че те се отличават значително от българо-руските или българо гръцките литературни връзки. През периода, за който става дума, руската литература оказва у нас много по-силно и трайно въздействие, други са и проявите на отношения между нашата и руската литература. Това съм казал, това твърдя и сега, без с нищо да подценявам онова положително въздействие, което е упражнила сръбската литература и което не е изследвано във високите прояви и резултати. Вместо да отхвърлят тази истина или да изкажат свои съображения по въпроса двамата автори поднасят на читателя едно съвсем произволно обвинение: „В желанието си на всяка цена да опровергае Боян Пенев и ония, които са работили преди него в тая област, той (Конев, б. м.) се стреми да докаже, че щом като двете литератури са равноправни. . . , следователно те се намират и на еднакво равнище

на развитие, а това значи, че взаимно си влияят една друга през целия XIX век. Това е една съвсем абстрактна, формално-логическа конструкция."

Но интересно: Къде в моята книга е написано, че българската и сръбската литература през миналия век са равноправни в смисъл на равностойни? Вярно е, че на едно място (стр. 40) употребявам термина „равноправни", но от самия текст се разбира, че с него съм искал да характеризирам една от особеностите на самите отношения, а не да изравня двете литератури. И това съм направил съвсем съзнателно, защото в българо-сръбските отношения намират ярък израз именно взаимността и равноправието на двата народа. Прочетем ли обаче ония статии и брошури, писани у нас и в Югославия преди Девети септември, в които главно място заема въпросът какво сме дали ние на българите и обратно какво сме дали ние на сърбите (една безплодна и пакостна разпра), ще можем лесно да разберем как е бил използван вътрешният смисъл на тези отношения.

Всъщност как в книгата ми гласи тази „абстрактна, формално-логическа конструкция"? Ето какво се казва на стр. 52 за „исторически неправилно представеното развитие на сръбската литература", за нейното „подценяване" във връзка с българската литература през същия период: „До освобождението на България от турско робство сръбската литература, използувайки по-благоприятните условия на свободна Сърбия, има значителни постижения в областта на поезията, драмата и художествената белетристика. В началото с произведения, в които намират израз идеите на възрожденската епоха, с преводни и посърбени творби на други национални литератури, сръбската литература постепенно си създава свои нови традиции, които я свързват още по-здраво с освободителната борба на сръбския народ, с неговите прогресивни мечти и идеали, с големите постижения на световната литература. Освен Доситей Обрадович и Вук Караджич особено популярни сред своя народ са представителите на сръбския романтизъм Бранко Радичевич, Петър Петрович Негош, Йован Йованович Змай, Джура Якшич, известният драмописец Йован Стерия Попович, някои представители на сръбския сантиментализъм и много „радетели на сръбската книжнина" — автори на забавни и литературни календари. . . Постигнатите резултати свидетелствуват за характера на извършващите се в сръбската литература процеси, сродни или противоположни по своята същност." Подобни констатации за несъмнено по-голямата развитост на сръбската литература през първата половина на миналия век читателят ще намери в предговора, в заключението и в почти всяка отделна глава на книгата. „Ние трябва да държим сметка, четем на стр. 10, че развитието на българската и на сръбската художествена литература се осъществява върху основата на специфичните условия в двете страни и са отражение на конкретната историческа действителност в България и Сърбия." „Още в средата на 18 век, се казва на стр. 124—125, във Войводина се формират — отначало стихийно, а по-късно организирано театрални трупи. . . От всички жанрове в нашата възрожденска литература драмата се налага сравнително по-късно." Нужно е да се прочете също направеният на стр. 145—150 преглед на сръбската художествена проза до 60-те години на миналия век, казаното малко преди това за сръбската литературна критика през същия период и написаното за книгоиздаването в Сърбия.

Съвсем очевидно е, че развитието на сръбската литература нито е подценено, нито пък е изравнено с българската литература, напротив, то е съобразено именно със „специфичните условия в двете страни". И аз не бих се спирал изобщо на съдържащите се в тази част от рецензията обвинения и всевъзможни произволни констатации, ако в случая не съзирам нещо по-съществено. Застанали на такава нестабилна позиция, двамата рецензенти упорито настояват да приема формулировката на Боян Пенев, който, „без да бъде марксист в своите синтетични очерци здраво свързал българо-сръбските литературни отношения с историческото битие на двата братски народа". Той именно казал: „Сърбите се пробуждат по-рано от нас" и изтъкнал „множество благоприятни условия: те не са били угнетявани тъй силно политически и духовно, както българите, не са били така изолирани от външния свят, били са в непосредствено съседство със западната култура и руското влияние е стигнало по-рано до тях".

Не зная доколко точно е формулирана цитираната мисъл на Боян Пенев „Сърбите са се пробудили по-рано от нас", но трябва да се подчертае, че някои от неговите констатации са напълно верни и те с нищо не противоречат на онова, което е казано и в разглежданата книга. Тук обаче трябва да прибавя и още нещо: Изтъквайки обективно по-голямата развитост на сръбската литература през определен исторически период, в един труд за взаимоотношенията не бива да се подценява развитието на българската литература, което се извършва при твърде специфични условия. Дейци като Паисий Хилендарски, Софроний Врачански, Неофит Рилски, Райно Попович, Емануил Васкидович, Василий Априлов, Найден Геров, Добри Чинтулов и Петко Славейков, които се изявяват през втората половина

на XVIII и първата половина на XIX век, в много отношения не отстъпват на създателите на новата сръбска литература, без да са еднакви с тях. Ранното пробуждане на българите е също несъмнен факт, с който трябва да се съобразяваме, ако искаме да бъдем верни на историческата истина. И ако въпреки това ранно пробуждане на българите формирането на новата българска литература се забавя и нейното присъствие в Сърбия през първата половина на XIX в. не е така ярко изразено и значително по резултата си, както въздействието на сръбската литература у нас, причините за това имат по-дълбок характер. Големият брой произведения, останали в ръкопис; дейността на оня наши книжовници, за които Б. Ангелов говори в книгата си „Съвременници на Паисий", показват убедително, че на нашето литературно развитие тогава не са били съвсем непознати и чужди някои от формите, характерни за сръбската литература от края на XVIII и първата половина на миналия век, както погрешно мислят В. Смоховска и Б. Ничев, заставайки безусловно зад всичко в горния цитат на Б. Пенев. За какво например говори сравнително ранната поява на Софрониевото „Житие"? Известно е, че поради обективни причини тези произведения не можаха да бъдат своевременно отпечатани, останаха в ръкопис и не упражниха активно въздействие върху литературния процес, а само върху отделни и то твърде малко на брой книжовници. Формите, макар и познати, останаха, така да се каже, неизявени за определен период. Тук именно се сблъскваме с едно своеобразие, което в нашата литературна история още не е достатъчно изяснено и не случайно в изследвания за взаимоотношенията, специално за българо-сръбските, често даваме предимство на стари гледища. Като съм имал предвид всичко това, в книгата си пиша и следното: „Софроний е крупен и много продуктивен възрожденски писател от типа на Доситей Обрадович. Той е не само вещ преводач и компилатор, но и оригинален мислител, свързан тясно с нашата действителност, запознат сравнително добре с културните постижения на други народи. Но липсата на родни печатници, на традиции в книгоиздаването го лишават от възможността да издаде трудовете си, което се отразява безспорно неблагоприятно върху идейно-политическото и литературното развитие на съвременниците му." Естествено при друг случай бих изяснил това своеобразие и бих се впуснал в анализ на оная ранна литературна епоха, истината за която е много по-сложна, отколкото си я представят двамата рецензенти.

Боян Пенев има определени заслуги за изясняването на някои въпроси на българо-сръбските културни и литературни отношения през Възраждането и това е подчертано в книгата ми. Но в неговата „История на новата българска литература" често срещаме и такива въпроси, които не са получили правилно осветление. И тази констатация няма защо да събужда толкова много емоции у В. Смоховска и Б. Ничев. В тази област Б. Пенев почти не е предприемал специални проучвания, по необходимост се е позовавал на чужди автори; сравнително по-сполучлива е студията му „Доситей Обрадович у нас", която е резултат на самостоятелни издирвания. Изхождайки от това, че „сърбите се пробуждат по-рано", той по принцип навсякъде говори за сръбско влияние върху българската литература, а в отделни моменти пък напълно отрича това влияние. Случаят с дейността на Любен Каравелов в Сърбия е по-специален и оценката му на тази дейност съвсем не ни дава основание да твърдим, че той здраво е свързал българо-сръбските отношения с битието на двата народа", че всички негови констатации са валидни и днес. Делото на Боян Пенев е достатъчно значително, за да се нуждае от такъв род защита. Нужно е обаче да поясня, че видният наш литературен историк не изтъкна „пръв влиянието на българската литература върху сръбската чрез Любен Каравелов в края на 60-те години на миналия век". Истината е, че и в това отношение Боян Пенев не е имал свои проучвания, позовавал се е на чужди автори и така на съответни места в историята му са се промъкнали много неверни констатации както за Каравелов, така и за сръбската литература. Всеки образован човек знае, че далеч преди него в една или друга степен Каравеловият принос в сръбската литература е бил признаван и оценяван от Светозар Марковић, Пера Тодоровић, Йован Скерлић, Тодор Марковић, Димитър Маринов, Захари Стоянов, Никола Сукнаров и много други, на които Б. Пенев постоянно се позовава. Естествено той изтъква Каравеловият принос в сръбската художествена литература, но върху основата на една непълна и неточна представа за състоянието и постиженията на сръбската реалистична повест. Не са приемливи днес и някои от оценките му на Каравеловите повести на сръбски език. Правилно той оценява обществената активност на Каравелов сред сръбската Омладина, която изследва подробно, но това е друг въпрос.

Двамата автори на статията подчертават, че Б. Пенев, „без да бъде марксист, здраво свързал българо-сръбските литературни отношения с историческото битие на двата братски народа" и с цел да покажат колко аз съм далеч от тази истина, твърдят с явна преднамереност: „Усилията на автора (на Конев, б. м.) да представи двете литератури като „равноправни" (видяхме, че подобни усилия не съм и полагал, б. м.) за-

кривaт от погледа му основните (к. м.) въпроси на българо-сръбските литературни отношения през вековете, а именно: защо през Средновековието българската литература повече дава на сръбската, а през XVIII и първата половина на XIX век повече получава". Самият факт, че В. Смоховска и Б. Ничев наричат тези въпроси „основни въпроси на българо-сръбските литературни отношения през вековете" ги представя в твърде неблагоприятното положение на изследвачи, които не познават същността на българо-сръбските отношения и говорят за тях по внушение на набързо прочетени статии и студии. Но да отговоря. Преди всичко самият въпрос не е формулиран правилно и свежда съответните прояви на взаимоотношения между българи и сърби до обикновеното давание и вземане, което — в каквато и „нова" концепция да го включваш — звучи по старому. Аз съм посочил защо сръбската литература упражнява по-силно въздействие върху българската, но любопитен съм да знам къде Б. Пенев разкрива и обобщава влиянието на българската литература „през вековете" върху сръбската? Голяма е нуждата от едно съвременно изследване на българо-сръбските литературни и културни отношения през Средновековието, което непременно ще коригира някои досегашни твърдения и ще ни покаже в по-чист вид научната истина за тях. Тогава именно ще се види, че и през този далечен период българо-сръбските отношения имат по-друга характеристика и много по-богато съдържание, чието изясняване никак не предполага отговор само на така формулирания „основен въпрос".

Някак с учудване В. Смоховска и Б. Ничев посрещат твърдението, че българската и сръбската литература си влияят взаимно през целия XIX в., което било невъзможно, защото тези литератури не се намирали на еднаква степен на развитие. В книгата си аз не съм се изразил така, но нима взаимното влияние между две литератури не е възможно и тогава, когато те имат различна степен на развитие? Не е възможно едно каквото влияние, но самото влияние не е изключено и при подобни случаи, стига да са налице необходимите за това условия. И въпросът стои така: Можем ли да говорим за известно проникване и въздействие на българската литература от първата половина на миналия век в Сърбия при положение, че сръбската литература тогава е била по-развита? Според мен, в пълно съгласие с историческата истина можем да говорим за известно влияние на нашата възрожденска литература в Сърбия и през първата половина на миналия век, което естествено не съответствува на влиянието на сръбската литература тогава върху българската, нито пък на въздействието, което Каравелов и Ботев упражняват покъсно. Първата глава от книгата ми „Книжовен обмен между българи и сърби" цели именно да даде представа и за тази особеност на българо-сръбските взаимоотношения през Възраждането. Като говоря за проникването на български книги в Сърбия обаче аз не съм имал никакво намерение да изравнявам нашата литература със сръбската. С твърдението си, че при тогавашните условия „тези книги нямат и не са могли да имат онова пряко и действено значение за развитието на сръбската литература, каквото имат за развитието на нашата литература много сръбски книги и особено съчиненията на Доситей Обрадович" не съм признал „несъстоятелността на своята абстрактна позиция", а само съм останал верен на една истина, именно: реалността на сръбското влияние у нас, упражнявано и чрез книжовния обмен, несъмнеността на факта, че „оттогава започва и усвояването на българската литература в Сърбия, което по-късно придобива по-конкретен израз" (стр. 40). Ако всички произведения на българската литература от оная ранна епоха са били своевременно отпечатани, може би днес щяхме да имаме материал за по-други обобщения и нямаше да изтъкваме само „общественото въздействие", което разпространяваните в Сърбия български книги са „оказвали върху сръбския просветен читател, почувствувал в тях демократичния дух на една нова славянска литература". В. Смоховска и Б. Ничев не казват нищо конкретно за това въздействие, не си поставят за цел да открият други негови елементи. Но при известните днес факти ще допуснем съществена грешка, ако в изследванията си за българо-сръбските литературни и културни отношения отминем популярността на българските книги в Сърбия, присъствието им в сръбския културен живот.

*

Да се спрем на „един друг недостатък, твърде значителен от методологическо гледище. Това е едно съзнателно и неправилно стесняване (как ли би изглеждало правилното стесняване!) кръга на сравнителното изучаване на литературните взаимоотношения. Всъщност авторът (Конев, б. м.) почти напълно е изключил въпросите на типологическата близост между двете разглеждани литератури". Тази бележка ми дава възможност да засегна един по-специален и твърде важен въпрос. Типологическата близост между двете литератури е само изтъкната в книгата ми, без да бъде специално разглеждана, защото в този случай съм се ориентирал преди всичко към установяване на контактите и отношенията между двете литератури през определен исторически пе-

риод. Ако са изхождали от тази цел на изследването, достатъчно ясно посочена, двамата автори трябваше да се съгласят, че не е било нужно типологическата близост между двете литератури да бъде подробно изяснявана. Типологическата близост и контактните отношения между две и повече литератури взаимно се обуславят и допълват, могат да бъдат разглеждани едновременно като две страни на един и същи процес. Но често те се и разграничават, защото не са съвсем еднакви причините, които ги пораждат. Не са малко случаите, когато между две литератури съществува типологическа близост, но липсват прояви на контактни отношения между тях (връзка между двама писатели, използуване на отделни произведения, изнасяне на театрални представления и още толкова много възможности за подобно съприкосновение). Това е достатъчно основание и за друг подход към двете страни на взаимоотношенията. Препоръчваното едновременно разглеждане на тези две страни н е е и н е м о ж е д а б ъ д е абсолютно задължително за всички случаи. Докато в едно проучване за типологическата близост проявите на контактните отношения не са най-главният момент и могат да бъдат само загатнати или предполагани, а понякога и по-широко застъпени, в изследване като разглежданата книга те по необходимост заемат централно място. В съгласие с това разбиране, което говори за ясна концепция по въпроса, така много отричана в статията на В. Смоховска и Б. Ничев — на стр. 14 от книгата ми е казано: „Въпреки че съществува известна успоредност в развитието на сантиментализма, романтизма и реализма в двете южнославянски литератури, тази паралелност не всякога може да бъде изяснявана като проява на взаимоотношения. Реализмът в българската и сръбската литература например възниква през втората половина на миналия век, но нито творчеството на сръбския писател-реалист Яков Игнятович оказва някакво въздействие върху Васил Друмев, Илия Блъсков и Любен Каравелов, нито пък повестите на българските писатели влияят на Игнятович, макар че художествената проза у нас и в Сърбия в немалко случаи третира сходни социални проблеми“, че изпълнява сходна идейно-естетическа и обществена роля.

. . . Ако Любен Каравелов не бе се установил за известно време в Белград и Нови Сад и не бе написал там своите социални повести, „въпреки несъмнената (типологическа) близост между реалистичните направления в двете литератури през 60-те и 70-те години, не би се стигнало до конкретни и така богати прояви на взаимоотношения в областта на художествената проза“.

Случаи на типологическо сходство имаме например с поезията на Бранко Радичевич и Добри Чинтулов, с историографските трудове от началото на века, с развитието на художествената проза и пр., но те могат и трябва да бъдат разгледани в един по-друг план.

Всичко това е достатъчно ясно, ала двамата автори вмъкват в рецензията си въпроса за типологическите изследвания и непрекъснато ми приписват недостатъци от всевъзможно естество. „Впрочем — заявяват те — авторът сам е почувствувал не само ограничеността, но и неудържимостта(!) на своята позиция, защото към края на книгата си, макар и само веднъж (в паралела между Каравелов и Яков Игнятович) е бил принуден да прибегне към типологическо сравнение. Но и то, вече по други причини. . . не дало резултат“. Б. Ничев много обича закономерните въпроси, просто има слабост към тях и често се сили да смае нас — „безкрилите фактографи“. Още след отпечатването на книгата, в съгласие с току-що цитираната мисъл, той зададе следния „закономерен“ по негово мнение и твърде безсмислен по мое убеждение въпрос: „Защо на никой от изследователите на сръбския реализъм досега не е хрумнало да направи подобен паралел? Очевидно защото става дума за съвсем различни писатели, израснали при различни условия и отразяващи р а з л и ч н а (обърнете внимание на това, б. м.) действителност, обстоятелство, за което Конев не държи сметка“. И кое по-конкретно е това обстоятелство? На едно място в книгата си казвам, че като писател Яков Игнятович не е познавал добре сръбския живот, не е бил тясно свързан със сръбската действителност, поради което творчеството му не дава представа за сложните социални противоречия в тогавашното сръбско общество. Прочели това, В. Смоховска и Б. Ничев бързат да заявят с насмешка: „Не е свързан, разбира се, че не е свързан. И как би могъл да бъде свързан, след като Яков Игнятович н е е ж и в я л в С ъ р б и я (к. м. — не е вярно, известно време Игнятович е живял в Белград, винаги е поддържала връзка със сръбски писателн и обществеици „отсам Дунава“, но това не е важно), а в Австро-Унгария, и не познава действителността, с която авторът така упорито измерва неговите произведения. . . И Каравелов, и Яков Игнятович н е о п и с в а т е д н а и с ъ щ а д е й с т в и т е л н о с т“ (к. м.) Каравелов — пояснявят те — описва „живота в Белград, а романите на Яков Игнятович пресъздават действителността във Войводина, в Сент Андрея и в Пеща, която съществено се различава от сръбската“. Ще спрем дотук, а след малко ще се запознаем с констатациите им за действителността във Войводина.

Ще трябва да повторя, че и в този случай (паралела между Каравелов и Яков Игня-

тович) аз не съм имал намерение да прибягвам до „типологическо сравнение“, подробно да изследвам типологическата близост и отлика между двете литератури. Спрял съм се върху развитието на сръбската повест до Каравелов, за да коригирам една по грешна представа у нас за нейното състояние и една неточност в някои югославски изследвания за приноса на Каравелов. Двамата рецензенти умишлено избягват тези и други подобни места в книгата, защото вече са разбрали, че не са в състояние да поддържат така популярното твърдение на Б. Пенев, Г. Константинов и др., „че сръбската белетристика до Каравелов е твърде бедна“ или „твърде слаба, лишена от оригиналност“, което е все едно. Без да се спрат на направения в тази част на книгата преглед на състоянието на сръбската повест, те, както виждаме, поставят своя „закономерен“ въпрос: Защо на никой от изследователите на сръбския реализъм досега не е хрумнало да направи подобен паралел?

Всъщност, този въпрос никак не е закономерен, защото съпоставката между двама писатели е напълно оправдана и в случаите, когато преди не е била предмет на внимание. Далече съм от намерението да обогатявам знанията им, но съм длъжен да им кажа нещо съвсем сигурно и твърде важно: Прочетете статиите на Светозар Марковић и Светислав Вулович, прегледайте тогавашния сръбски периодичен печат и вие ще се убедите в собствената си неинформираност. Направите ли това, то сигурно в един от броевете на в. „Исток“ ще намерите статия, в която се казва: „Любен Каравелов единствен от всички наши романисти след първия истински белетрист Яков Игнятович отиде по-напред от него. В своята повест „Крива ли е съдбата?“ той надмина и самия Яков Игнятович“. Не се отличава по същество и подходът на Тодор Марковић — автор на най-сполучливата и вдъхновено написана статия за литературното дело на Каравелов в Сърбия. И той е смятал, че „за да се разбере значението на Каравеловата поява в сръбската повест, необходимо е да се знае какво са представлявали тогава сръбските романи и повести“. Разбира се, направената в тези случаи съпоставка не е подробна и пълна, но обобщенията на съответните автори са плод на един предварителен и задълбочен паралел. Специално за Яков Игнятович и действителността, която той изобразява, Светозар Марковић е изказал твърде правдиви мисли, които са цитирани в книгата, но пак по навик са останали незабелязани. В една от статиите си той именно пише: „Изключение (от романтично-сантименталните произведения, б. м.) прави Яков Игнятович в своите повести и в романа „Милан Наранджич“, Владан в романа „Стайка“ и в драмата „Народ и Великаши“, която сега се печата. . . Недостатък и на едното и на другото произведение е, че писателят не е достатъчно добре запознат със сръбския (к. м.) живот; някаква интрига, няколко сцени, изкуствено свързани една с друга, няколко описания на „сяйни зори“, „тъмни нощи“. . . и „живописния Срем“, и повестта е готова“. Нещастни Светозар Марковић! Как сте могли да причислите към сръбския живот и „живописния Срем“, да обвинявате Игнятович в това, че не познава достатъчно добре сръбския живот, без да подозирате, че сто години по-късно критици като В. Смоховска и Б. Ничев, запознати с живота „отсам и оттатък Дунава“, ще ви усмиват заради непознаване на „елементарни“ истини, т. е., че Войводина е „действителност в друга държава, с друг културен и регионален климат“!

Сега за втората половина на приведения цитат, с която всъщност В. Смоховска и Б. Ничев ни запознават със своето разбиране за сръбския живот и действителността във Войводина, за нееднаквия обект на художествено изображение у Каравелов и Игнятович. Едва от тази статия узнавам, че винаги, когато е нужно да се говори за Яков Игнятович, Йован Стерия Попович, Вук Караджич, Бранко Радичевич, Йован Йованович Змай, Джура Даничич и други техни съвременници, живели и работили във Войводина, ще трябва непременно да се пояснява, че в творчеството си те не отразяват сръбската действителност, защото Войводина — „това е действителност в една друга държава. . . Тук нямаме оная примитивност на експлоатацията, тая балканска варварска грубост на обществените нрави, с побоищата и грубото безправие на жената. . . В Сърбия новите капиталистически отношения . . . унищожават човека физически. . . а от другата страна на Дунав и Сава те го обезобразяват морално, подчиняват духовния му свят на своите закони“. Разбира се, разлика има, но тя съвсем не бива да се схваща така, както предлагат В. Смоховска и Б. Ничев. На едни специалисти по сърбо-хърватска литература едва ли е нужно да се пояснява, че през миналия век и отсам и оттатък Дунав наблюдаваме достатъчно много примери на физическо и морално изтезаване, че „физическото унищожаване“ не е било белег само на „балканска варварска грубост“, а и на грубостта във всички държави, където определени сили са потъпквали правата и свободата на човека. Нима системата на Деак и Андраши, показала цялата си жестокост в асимилаторската си политика спрямо поробените южни славяни, се е отличавала по същество от „балканската варварска грубост“? Каравелов бе изпъден от Белград, но арестуваха го в Нови Сад и заедно с Владимир Йовано-

вич той прекара седем месеца в затвора, въпреки енергичните протести на цялата прогресивна общественост във Войводина. И в Сърбия, и във Войводина Вук Караджич е бил еднакво отричан и преследван от ония консервативно настроени среди, които воювали срещу всяка прогресивна мисъл. Достатъчно е дори само да прегледаме новосадския печат, за да видим цялата йезуитщина на тези „по-спокойни и по-улегнали форми“, с които В. Смоховска и Б. Ничев искат да обяснят несъмнената разлика в белетристичното творчество на Каравелов и Яков Игнятович, който не реагира така остро на социалните проблеми на своето време. Авторът на повестта „Крива ли е съдбата?“, сам съвременник на оная действителност с „по-спокойни и по-улегнали форми“, има диаметрално противоположно разбиране и заслужава да бъде тук изтъкнато. Той казва: „Как може човек да уважава онова държавно устройство, гдето дребни виновници и крадци се наказват най-тежко, а крупни злодеи дават забави и се разхождат с файтони. . . Пеща е пъстра ни повече, ни по-малко, както и цялата австрийска държавна сграда, направена от Никола Павлович I, както и маджарската съвест, създадена от г. Деака. . .“ А Войводина, твърдят двамата рецензенти, е друга държава, т. е. Австро-Унгария, където „не изпъкват острите политически проблеми“, където „се налага въпросът за покоряващата сила на парите, които при спокойните (!) улегнали форми на живот, без да създават външно остри (!) политически ситуации, обезобразяват нравствено човека“. Много оригинална констатация, няма що. Само че едва ли съвременната марксистка историческа наука за Югославия ще се съгласи с нея. Защото тази формулировка не разкрива действителните различия между условията в Сърбия и Войводина, която, въпреки чуждото иго, по бит, култура и национални интереси е била винаги в борба срещу „другата държава“, в чийто граници се е намирала по силата на определени исторически условия. Не различието, а преди всичко общото в действителността „отсам и оттатък Дунава“, стремежът към единен национален живот е основното и в случая то заслужава да бъде изтъкнато!

Направо неприемливо и невярно е твърдението на В. Смоховска и Б. Ничев, че Л. Каравелов и Я. Игнятович не описвали „една и съща действителност“. Позволявам си да запитам двамата рецензенти: Знаят ли те, че втората част на повестта „Крива ли е съдбата?“ е със сюжет от живота във Войводина? Знаят ли те, че и третата част на тази повест е трябвало да засяга все същата действителност „от другата страна на Сава и Дунав“? Чели ли са неговите „Записки из мъртвия дом“, в които Каравелов изнася впечатленията от живота в будапещенската тъмница и политическите условия, при които са управлявали Деак и Андраши? Известни ли са им публицистичните статии на Каравелов и Яков Игнятович за Сърбия и Войводина, за Австро-Унгария? Истината е една: и Каравелов, и Яков Игнятович в някои свои произведения описват една и съща действителност (не в буквалния смисъл на думата), но отношението им към тази действителност е твърде различно. И в това различие проличават предимствата на Каравелов. Авторът на „Крива ли е съдбата?“ вижда и разкрива социалните язви, пресъздава черти от образа на новите хора. Поради това мисля, че няма нищо невярно в казаното на стр. 160: „Но и с безспорните си постижения ранната сръбска реалистична белетристика, представяна главно от Игнятович, не може да се отзове на изискванията, които поставя пред литературата реалистичното направление. . . Внушителен идеен и художествен израз реализмът в сръбската литература получава едва в края на 60-те и началото на 70-те години, когато се появяват литературнокритическите статии на Любен Каравелов и Светозар Марковић, повестите на Любен Каравелов, политическите песни на Змай. . . Именно сега наблюдаваме качествено ново явление.“

Ще се спра накратко и на още един въпрос. Става дума за връзката между комедията на Йован Стерия Попович „Белград някога и сега“ и комедията на Добри Войников „Криворазбраната цивилизация“. „Спираме се на тоя факт — поясняват те — защото той показва как се създават литературните митове, за да се предават след това от поколение на поколение. Още Любен Каравелов навремето си бе писал по повод на „Криворазбрана цивилизация“ на Добри Войников, че в сръбската литература има също такава пиеса под заглавие „Белград някога и сега“. След това Боян Пенев, без да направи проверка (значи и вие допускате, че не е правил „проверка“) възприе това твърдение. И до ден днешен то се предава безкритично от автор на автор. Стигнало е и до Конев. Всъщност и най-беглото сравнение показва колко са различни двете комедии. Това бе посочено и от някои автори (кои?), доста преди излизането на разглежданата книга. Нейният автор обаче не е взел никакво отношение към тия становища (кои, колко и на кого са те?), а продължава да развива стария възглед, възникнал в резултат на неосведоменост“.

Когато един научен работник приема или отхвърля някое становище, или просто се позовава на него, елементарно

негово задължение е да посочи точно съответния извор, за да се избегне и най-малкото недоразумение. Изглежда тази отдавнашна практика, характерна за всички учени, не е задължителна за двамата рецензенти и те по правило навсякъде си служат с общите фрази „някои автори“ „в някои изследвания“ и пр. Ако бяха обаче прочели онова, което са написали Л. Каравелов и Б. Пенев, една бележка в сръбския и нашия възрожденски печат, спомените на Сава Доброплодни, статията на Н. Т. Балабанов „Моменти от развитието на сръбския театър“, както и двете комедии, щяха поне да видят, че в случая не става дума само за „литературен мит“. Очевидно основанието е малко по-реално, отколкото се мисли, и то не може да бъде премахнато с подобни внушения: „Всъщност и най-беглото сравнение показва колко са различни двете комедии“. Различни са и никой не твърди, че са еднакви. Тук няма „близост на заглавията и. . . други факти от тоя род“, както при Негош и Раковски! Те са различни, но и в близка връзка помежду си. Работата обаче е в това, че с тази връзка (повече тематична) не се изчерпва цялата истина за комедията на Добри Войников, за отношението ѝ към пиесата на Стерия Попович. Художественото пресъздаване на общата за двете пиеси идея е оригинален писателски труд, в който проличават и успехите, и несполуките на Добри Войников. Оттук и неизбежните различия в двете пиеси, които възникват не в едно и също време и при не еднаква обществено-политическа и културна обстановка. . . И мисля, че казаното на стр. 134 е съвсем ясно: Главното тук е самостоятелното интерпретиране на един общ мотив, подсказан на Войников не само от Стериевата комедия, но и от родната му действителност тогава“.

Когато човек си самовнуши, че е в състояние да говори компетентно по всички въпроси, той непременно греши. Ново доказателство за тази стара истина ни дава и статията на В. Смоховска и Б. Ничев. Те твърдят, че в книгата на Конев „не само Яков Игнятович е разгледан извън обществото, чийто живот пресъздава, но и Любен Каравелов е изолиран от идеите на руските революционни демократи, с които той идва в Сърбия и които ярко проличават именно в литературната му дейност сред сръбската Омладина“. Ала освен тая гола декларация двамата критици не казват нищо по същество за влиянието на руските революционни демократи върху Каравелов, защото не познават съдържанието на това влияние, нямат точно знание за степента, в която е било усвоено от Каравелов, не виждат отражението на тези идеи в главните образи на повестта „Крива ли е съдбата“?, както и в литературно-критическите му статии. Ако не беше така, те непременно биха казали нещо конкретно, с което да се противопоставят на основни констатации в книгата ми, чрез които е изтъкната приобщеността на Каравелов към идеите на руските революционни демократи, а именно: „Ала най-напред заговорва критикът Каравелов, ученикът на Чернишевски и Белински, писателят-реалист със свой опит. . . Възпитаникът на руската обществена литературна мисъл изпълва бялото поле на подръчните му книги и списания с критически бележки, за да се възползува от тях в своите аргументирани статии и рецензии. . . Докато Каравелов з а п о ч в а сериозния разговор и със своята концепция р а з я с н я в а принципите на реализма в литературата, то сръбският му събрат (също възпитаник на руската прогресивна мисъл — става дума за Св. Марковић) утвърждава с цялата си енергия неговата правота и заедно с Каравелов воюва сръбската художествена литература да се развива върху нова идейна и методологическа основа“. . . Няма съмнение, че в случая Каравелов не к о п и р а, а се у ч и т в о р ч е с к и от романа на Чернишевски. . .“ и пр.

Българо-сръбските литературни взаимоотношения през миналия век и по-специално през Възраждането представляват само един момент от сложните, твърде своеобразни отношения, които нашата и сръбската литература си създават с други национални литератури. Те се изявяват в различни форми, не винаги взаимно свързани, и те трябва да бъдат търпеливо и внимателно изучавани, нужно е за тях да се говори компетентно, защото не са малко натрупаните вече заблуди. Според дълбокото ми убеждение, отразено и в книгата, все още не може да бъде дадена цялостна оценка на резултатите от българо-сръбските литературни отношения през Възраждането и поради посочената причина, че по същото време българи и сърби са в активно съприкосновение с други национални литератури. Сега можем да изясним само отделни техни особености. Едва след внимателното проучване на всички прояви на подобни съприкосновения ще може да се стигне до едно по-прецизно изясняване на редица конкретни и по-общи въпроси, да се разкрие своеобразната роля, която отделни произведения и писатели изпълняват едновременно в българската и сръбската литература. Такъв е пътят в науката — от по-частните към по-общите обобщения. И когато това бъде направено в резултат на допълнителни проучвания, ще имаме по-пълна представа и повече сигурни знания не само за българо-сръбските литературни отношения през Възраждането, но и за обективно съществуващите контакти между нашата и много други национални литератури.

Илия Конев

SOMMAIRE

Zdravko Petrov — Nicolas Fournadjiev 3
Athanase Lozovski — Athanase Daltchev 36
Nicolas Ghéorghiev — L'oeuvre littéraire artistique finie et non finie 51
Miléna Tzaneva — Les poèmes d'Ivan Vasov 73

Symposium pour les 60 ans de M. Cholokhov à Leipzig

Ivan Tzvetkov — Cholokhov et nous 100

La littérature bulgare à l'Etranger

Dana Hronkova — La littérature bulgare en Tchécoslovaquie durant les vingt dernières années (1944—1964) 105

COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES ET DOCUMENTS

Ghéorghi Constantinov — Le jeune Liliev à la lumière de nouveaux documents 118
Mikhaïl Nedeltchev — Une lettre inédite du Dr K. Krestev au roi Ferdinand 132

REVUE

* * * — Esprit de principe et clarté 138
Mikhaïl Vassilev — Un assaut préparé 142
Lilia Kirova — Une étude monographique sur Aléko Constantinov 145
Dragan Nitchev — Avec un regard sur la vie contemporaine 149
Ilya Konev — Encore des rapports littéraires bulgaro-serbes au XIX-ème siècle 151

Адреси — на редакцията : сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц,тел. 8-42-89
на администрацията: Изд. на Българската академия на науките, ул. Сердика 4, София
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96Т/115 БНБ — Софийски градски клон
Годишен абонамент — 2,60 лв.

Поръчка № 739 Формат 71//100/16 Дадена за печат на 1. IV. 1965 г.
Тираж 4500 Печатни коли 10

Набрана и отпечатана в печатницата на БАН, София, кв. Гео Милев, ул. 36