6

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1968

ГОДИНА ДВАНАДЕСЕТА

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

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1968

ГОДИНА ДВАНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

Народна съдба и литература

Ефрем Каранфилов — Проблемът за патриотизма и съвременната българска белетристика 3

70 години от рождението на Христо Смирненски

Стойко Божков — Христо Смирненски и естетиката на модернизма 27
Васил Колевски — От критически към социалистически реализъм 38
Елена Димитрова — Някои черти от майсторството на Смирненски 62
Веска Иванова — Обществената и партийна дейност на Смирненски 68
Христо Дудевски — Първи поетични отгласи на Октомври. Христо Смирненски и неговите предходници 75

*

Иван Попиванов — Веселин Ханчев 81
Олга Дейкова — Бележки върху стиха на Димчо Дебелянов 98
Видка Николова — Пенчо Славейков. Поетически талант и фолклор 114

Научни съобщения и документи

Теодосий Анастасов — Още за берковските герои на Вазов 128
Светла Гюрова — Д-р К. Кръстев до Кирил Христов 130

Преглед

Илия Конев — Оригинален труд за живота и ранното творчество на Петко Славейков 140
Светозар Цонев — Йовков — неповторимият 143
Людмила Григорова — За философските и литературни етюди на Исак Паси 147
Боян Биолчев — „От чистата форма до литературата на фактите“ 151
Цанко Младенов — Теоретически проблеми в едно значително наше литературно-историческо изследване 152

Хроника

* * * — Тържествено събрание за 90-годишнината на акад. Михаил Арнаудов 160
Съдържание на XII-та годишнина — 1968 г. на „Литературна мисъл“

СОДЕРЖАНИЕ

Судьба народная и литература

Ефрем Каранфилов — Проблема патриотизма и современная болгарская беллетристика 3

70 лет со дня рождения Христо Смирненского

Стойко Божков — Христо Смирненски и эстетика модернизма 27
Васил Колевски — С критического к социалистическому реализму 38
Елена Димитрова — Некоторые черты мастерства Христо Смирненского 62
Веска Иванова — Общественная и партийная деятельность Смирненского 68
Христо Дудевски — Первые поэтические отзывы об Октябре. Христо Смирненски и его предшественники 75

Рецензии и рефераты

Иван Попиванов — Веселин Ханчев 81
Олга Дейкова — Заметки о стихе Димчо Дебелянова 98
Видка Николова — Пенчо Славейков. Поэтический талант и фольклор 114

Научные сообщения и документы

Теодосий Анастасов — Еще раз о берковских героях Вазова 128
Светла Гюрова — Д-р К. Крыстев Кириллу Христову 130

РЕЦЕНЗИ И РЕФЕРАТЫ

Илия Конев — Оригинальный труд о жизни и раннем творчестве Петко Славейкова 140
Светозар Цонев — Неповторимый Йовков 143
Людмила Григорова — Философические и литературные этюды Исака Пасси 147
Боян Биолчев — „От чистой формы к литературе факта“ 151
Цанко Младенов — Теоретические проблемы в одном выдающемся литературно-теоретическом исследовании 152

Хроника

* * * — Торжественное собрание в честь девяностой годовщины академика Михаила Арнаудова. 160
* * * — Содержание XII-ой годовщины „Литературна мисъл“ 162

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

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

ПРОБЛЕМЪТ ЗА ПАТРИОТИЗМА И СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА БЕЛЕТРИСТИКА

Ефрем Каранфилов

„Обичам те, мое мило Отечество! Обичам твоите балкани, гори, сипеи, скали и техните бистри и студени извори! Обичам те, мой мили крайо! Обичам, те от всичката си душа и сърце, ако ти и да си обречен на тежки страдания и неволи! Всичко, щото е останало досега в моята осиротяла душа добро и свято, всичко е твое! Ти си оная благословена земя, която цъфти, която е пълна с нежности, със сияние и величие. Ти си ме научило да обичам и да плача над всяко човешко нещастие. А това е вече много за един човек!“

Тези думи ги е казал Любен Каравелов преди повече от сто години, но сякаш и сега чувствуваме тяхната искреност. Възрожденският писател не се опитва да теоретизира, да дири ярки образи, оригинални мисли, необикновени стилистични похвати. Просто и естествено той разказва за онова, което лежи на душата му и неговата декларация звучи като изповед, а вътрешното вълнение е наситило с непосредствена свежест обикновените слова. Тази свежест и до днес не е повяхнала.

С думите на наивната поетическа изповед възрожденецът без схемата на дефиницията е разкрил какво значи патриотизъм и то в едно широко негово тълкуване. И ние разбираме, че той не е само любов към родината, но и нежност, страдание, готовност за саможертва. И още нещо: благороден хуманизъм, способност за разбиране на всяка човешка мъка, съчувствие към другите. Ние виждаме как още в тези ранни години, когато патриотизмът се събужда, не се превръща в омраза, в надценяване себе си за сметка на другите, в надменност и самолюбива гордост. Нека си припомним и един момент от Възванието при обявяване на Априлското въстание: „Ти, който търсиш свобода, чест и човешко право за себе си, пази също така свободата, честта и правото на оногова, който ги е потърсил при теб.“

По онова време, когато под камшика на националния враг патриотизмът се разгаря като същност на най-хубавото в душата на всеки българин, той кристализира и в най-хубавото на нашата литература. И тъкмо в творбите на онези поети, които така искрено го възпяха, ние откриваме някои от естествените негови особености.

Ето например нещо важно: образът на родината почти винаги се покрива с образа на майката. И това е не само искрена поетическа метафора, но същност на патриотичното чувство. То започва от любовта към родната майка, родното семейство, родния край, за да дойде до цялата родина. И още нещо: по своята святост, сила, жертвоготовност любовта към родината може да се сравни само с любовта към майката. Ботев: „О, майко моя, родино мила!“ Или: „Българска майка юнашка“. Вазов: „Приймн тез песни, майко мила, отйек на жалостни ти зов. . .“

Любовта към родината тогава не само на думи, но и на дело е по-силна от любовта към обичаната жена: „Ако умра, знай, че след Отечеството съм обичал най-много тебе“ — Христо Ботев. Патриотизмът тогава е едновременно идеал, зов към свобода, към жертвоготовност, вдъхновение и жива същност на човешкия живот. Той е атмосферата, която непрекъснато обгръща най-добрите българи и те я носят винаги със себе си при всички криволичения на житейския си път. Нека си припомним за Странджата или за Бойчо Огнянов на Иван Вазов.

По този начин историческата обстановка в конкретния исторически момент превръща личното съкровено чувство на обич към отечеството в обществена сила, във вдъхновение за най-хубавата част на народа. След като турският ятаган и пълзящата лукавост на гръцката агресивност векове наред го притискаха, то трябваше да избухне със сила и да помете всички пречки по своя път. И ако като вътрешна същност то е любов, ние сега виждаме, че като външна изява то е гордост от историческото минало на своя народ.

В тези вдъхновени дни, които наричаме Възраждане, патриотизмът естествено става съдържание и смисъл не само на историческото ни развитие, но и на литературата. Обърнете внимание: цялата ни възрожденска литература е стон за родината или мечта за свобода, или боен вик.

Това продължи и след Освобождението. Народният поет Вазов повече от половин век беше поет на патриотизма. И както нашата литература не можем да си я представим без Вазов, така и огромното творчество на Вазов е немислимо без България. Ето ги неговите думи в юбилейната му реч, която е и последна в живота му (произнесена на 20. X. 1920 г.): „Аз пях за България, защото я обичах. . . Свидетел очевидец на страшните ѝ борби, на големите ѝ страдания, на безкрайната ѝ слава, увенчала челото ѝ чрез нечуваните геройски усилия на нейните здрави духом и физически синове, аз не можах да остана хладен, аз се радвах, аз плаках, аз трептях с душата на целия народ. . .“

Нямам за цел да проследявам развитието на патриотичния мотив в литературата ни чак до наши дни. Несъмнено патриотизмът като социално явление има своето конкретно историческо съдържание и класова същност. Той често се явява с променлива окраска, особено що се отнася до външните му форми.

Тук трябва веднага да подчертая, че при победилата буржоазия патриотизмът постепенно се превръща в национализъм и шовинизъм, които се вляха в причините за безброй народни нещастия. Границата между патриотизма, национализма и по-нататък шовинизма е нагледно незабележима, но всъщност помежду им се крие дълбока пропаст, защото те са враждебни и взаимно се изключват. Така както интернационализмът при империализма се заменя с космополитизма, така също във вътрешен аспект патриотизмът при буржоазията се превръща в национализъм и в мрачния бяс на шовинизма. Ето защо по тези въпроси не може и не трябва да се говори общо, нито да се жонглира с понятията, а е необходимо да се разглеждат конкретно исторически, съобразно движещите сили, които пораждат отделните исторически явления.

Възраждането ни беше народно дело и патриотизмът избухна като едно от най-чистите народни движения. В неговия пламък бяха изковани изключително ярки исторически фигури, исторически събития и литературни творби.

Буржоазията е шовинистична не само защото се стреми да властвува икономически и политически, но понеже самата ѝ природа е такава. Всички добродетели при нея преминават в своята противоположност и придобиват еснафска окраска, особено в последния стадий на нейното съществуване.

През време на злополучните войни, които нашият народ беше принуден да води, всяка от които има своя ясно определен характер, шовинизмът беше

дълбок враг на народния патриотизъм. И не успя да се открои в нито една значителна историческа фигура, в нито едно значително литературно дело.

Но именно народният патриотизъм създаде величавата фигура на безименния български войник, когото буржоазията се опита да опошли, като го присвои и обкичи с шовинистична фразеология. Това явление е интересно и би представлявало обект за отделни изследвания. Ние често не разглеждаме историческите явления диференцирано, особено що се отнася до големите социални движения. А именно източник за чист патриотизъм са подвизите на нашите бойци и командири през всички тези войни, независимо от целите и резултатите им.

Затова най-хубавите творби на нашите писатели от онова време са изпълнени с духа на истинския патриотизъм и са ярки факти в историята на нашата литература. Щом обаче авторите се поддадат на шовинистичната пропаганда, цялата сила и красота на творбата изчезват и тя се превръща във фразеология. Ярък пример в това отношение са някои от писанията на един такъв талантлив поет като Кирил Христов през дните на Първата световна война. Шовинизмът винаги ражда екзалтираност, докато патриотизмът — искрена поезия.

Ето защо тъкмо през периода на войните се създадоха някои от хубавите творби на нашата литература, които са плод на непосредствени патриотични чувства. Те и днес ни вълнуват със своята художествена значимост. Такива творби като цикъла „Тиха победа“ на Димчо Дебелянов, като „Сине мой“ на Стамен Панчев, като „Македонският цикъл“ на Иван Вазов, като „Тайната на Струма“ и „Смърт в равнините“ на Теодор Траянов и други, ние не можем нито да ги заобиколим, нито да ги пренебрегнем. Същият чист, неподправен патриотизъм, който тогава роди богатирски фигури като полковник Дрангов, генерал Иванов, генерал Тошев, безчислените войници, напоили с кръвта си четирите краища на полуострова, роди и „Земляци“, „Последна радост“ от Йовков или „Кървавите петна“ на Илия Мусаков.

Когато си изясним същността на понятията патриотизъм и национализъм, ние ще можем да имаме диференциран подход и да обясним по-сложните явления в нашия литературен процес. По начало народът в неговата най-значителна част на работниците и селяните не може да бъде шовинистичен. Шовинизмът в литературата е свързан или с изкуствен патос, с преднамерена фразеология, или с фанатизъм, които в никакъв случай не са годни да родят голям и траен подвиг на делото или на литературната творба. Шовинизмът няма вътрешно съдържание. Той е винаги обърнат навън и наситен с омраза. Омразата създава нетърпимост, догматизъм, жестокост, качества, които са чужди и на героизма, и на творчеството.

Ето една от причините, поради които възрожденският патриотизъм бе подет така естествено и непринудено като знаме в социалните борби на българския пролетариат. И колкото по-упорити и тежки ставаха тези борби, толкова по-пламенно борците и революционерите се обръщаха към чистите извори на възрожденския патриотизъм.

Тук, в исторически аспект се откроява и едно друго явление, което би трябвало да се отбележи. Веднага след Първата световна война темата за родината избледнява в творчеството на някои талантливи писатели, които започват да я пренебрегват, а дори в отделни случаи съвсем да я игнорират. Най-ясно това личи например при символистите и при други някои тогава все още плахи модернисти, на които им се струва демодирано и остаряло да се говори вече за патриотизъм. Това е плод на авангардизъм, дирене нова тематика, проява на индивидуализъм, стремеж към европеизъм и пр.

От друга страна, в творбите на пролетарските и революционни поети мотивът за родината започва да се измества от класовата същност на интернацио-

нализма. В пламенното творчество на Христо Смирненски на пръв поглед образът на родината като че не се мярка, но в замяна на това поетът пее вдъхновените си песни за французина Делеклюз или за германеца Йохан. Гео Милев ще зададе трагичния въпрос — „Но що е отечество?“ Някои поети от 30-те години ще се обявят дори за безотечественици или ще призоват за своя родина само Съветския съюз.

Причина за това явление ще трябва да подирим в историческата обстановка. Най-напред не трябва да забравяме нещастния край на войните и голямата експлоатация на темата, която беше омръзнала на всички и която се свързваше тъкмо с този нещастен край на войните. Премного бездарници се бяха помъчили да експлоатират чувствата на народа така, както ги експлоатираха бездарните политически ръководители. Неминуемо се дойде до една духовна инфлация на официалните понятия.

От друга страна, фашизмът се беше появил у нас и алчната набъбналост на шовинизма се стремеше да погълне всичко, свързано с родината. Септемврийските кланета, както е известно, бяха извършени в името на отечеството. Какви са белезите на шовинизма: стремеж за хегемония, класова омраза, национално надценяване, нетърпимост към всякакъв интернационализъм, тирания. Отечеството стана официалното знаме на буржоазно-фашистката клика и в името на него се извършваха всички политически престъпления в периода между двете световни войни.

Ето защо твърде трудно е в такива моменти да се видят двата образа на родината и да се измъкне изпод тежкото туловище на шовинизма свежата жива плът на народния патриотизъм. Трябва твърде голяма проницателност, широта и творческа мощ, за да успее писателят да надмогне въпроса „що е отечество“ и да се запита „чия е родината“. Много по-леко е да се обявиш сектантски и генерално против всяко отечество, отколкото да издекламираш като Вапцаров:

Тази земя,
по която тъпча сега,
тази земя,
която пролетен вятър пробужда,
тази земя,
не е моя земя
тази земя
простете, е чужда. . .

Най-талантливите ни творци от този период не пееха против родината, нито пък с един замах я отричаха, а питаха чия е тя и чия трябва да бъде. И затова не случайно през тежките решителни дни на съпротивителното движение тъкмо патриотизмът избухна с неочаквана и ярка сила. Обърнете внимание, че не жандармеристите, полицаите и генералите се обърнаха към знамето на Ботев, Левски, Бенковски. Партизанските поети, тръгнали по хайдушките стъпки на възрожденците, подириха ритъма на старите поети и намериха нови победни думи в древните песни.

Въпреки че фашизмът никога не е прикривал своя шовинизъм, тъкмо той се боеше от образа на родината, от традициите на миналото, от великите исторически сенки. Тъкмо тогава най-добре се почувствува колко чужд на всяка романтика и на всяко творчество е шовинизмът. Дори и при призоваването имената на царете и особено на хановете, които се възприемаха като антиславяни, имаше някаква мъртва обрядност, предназначена да замени живата вяра. Софистичните аргументи на фалшивия патос трябваше да прикрият липсата на чувства. Никакво значително литературно произведение, дори изобщо никакво литературно произведение от тази страна на барикадата не беше създа-

дено. И тъкмо тогава, през незабравимите дни на съпротивата си, дадоха решително сражение двете родини — те воюваха на живот и смърт. . .

В тези тежки, сурови години от близката ни история чистият народен патриотизъм се беше възправил със старинната си сила срещу гръмливия патос на шовинизма, за да го премахне един път завинаги. Родината трябваше да се отвоюва.

Преодоляването периода на сектантско отричане изобщо на родината започна с бляскавите слова на Георги Димитров пред Лайпцигския съд и те бяха обърнати не само към надменните чужденци, които питаха къде е България, не само към фашистките главатари, които ни наричаха варвари, не само към буржоазно-фашистката клика у нас, но и към онези сектанти, които не можеха и нямаха зрение да различат зад официалния афишен образ на родината нейния истински лик.

Ето защо така дълго време и в литературата ние не успявахме да отдадем нужното на хубавите Йовкови разкази за войната, на някои от стиховете на Кирил Христов, Теодор Траянов, Стамен Панчев, дори на Иван Вазов. И разбираме колко дълбок смисъл имат крилатите стихове на стария пролетарски поет: „Да, Левски наш е! А бесилото е ваше. . . И предателят е ваш. . .“ Тук е същината на въпроса. Не, има ли родина, а чия е родината.

Радостното е, че никакви исторически промени не можаха да изтръгнат патриотизма от нашия народ. И от нашата литература. Бай Ганьо с грубите си пошли ръце не съумя да разкъса опънатите между Шар и Балкана струни на Вазовата лира. Разочарованието от погромите не уби верността. И старият поет трагично извика: „О, аз ще взема черния ти срам и той ще стане мойто вдъхновение. . .“

Шовинистичният бяс и официалната България също така не можаха да накарат поети като Вапцаров да забравят образа на родината, сянката на Пирин, романтиката на старите хайдути и войводи. И поетът на „Моторните песни“ написа незабравимия си цикъл за родината, където извика:

Аз те обичам,
родино на Гоце и Даме,
защото израснах,
защото закрепнах във теб
и нося в сърцето си младо
тревожното знаме
и вечният устрем
на всички без покрив и хлеб. . .

*

„Патриотизмът — пише Ленин — е едно от най-дълбоките чувства, укрепено през вековете и хилядолетията от исторически обособените общества“ (т. 28, стр. 181). Въпреки своята трайност, както видяхме, през различните исторически периоди патриотизмът се явява в различна окраска, различно обществено съдържание и се изявява с различна сила.

Защо днес отново започнахме да говорим за нашия патриотизъм и дали това е конюнктурно явление?

Ние знаем, че патриотизмът и като лично чувство, и като обществено съдържание се е изявявал у нашия народ най-ярко тогава, когато националната ни същност е била заплашена, притискана, унижавана, както беше през възрожденските дни или през войните, които трябваше да водим. Днес несъмнено такова нещо няма. И все пак се чувствува възраждане на патриотичното чувство, което проличава дори в огромния незаглъхващ толкова години интерес към творби като „Записките“ на Захари Стоянов, „Под игото“ на Иван Вазов, Талевите романи.

Днес възраждането на патриотичното чувство се подхранва преди всичко от това, че действително родината стана „родна майка“ на трудещите се, че вече няма две антагонистични една на друга Българии. Нашите успехи в строителството, нашите трудови победи, нарастването на стопанската ни мощ, разрешаването на редица икономически проблеми способствуват за повдигането на националното ни самочувствие, което е свързано с нашия патриотизъм.

Но на нещо друго, което не винаги се вижда на пръв поглед, бих желал да се спра: преднамереният и целенасочен натиск на космополитизма в световен мащаб срещу националното своеобразие и националното самочувствие на отделните народи и особено на по-малките и на изостаналите по една или друга причина.

В началото на нашия век младият империализъм раздухваше национализма, за да противопоставя една на друга държавите съобразно принципа „Разделяй и владей“. Без да изостави първия тактически подход, сега той се стреми да премахне и националния облик, да уеднакви отвътре начина на живот, да унищожи патриотичното чувство. В края на миналия век Ръдиар Киплинг беше подхвърлил крилатата фраза: „Светът бързо става английски.“ Днес съвременната перифраза на старата мисъл е: „Светът бързо става американски.“ Американският начин на живот като че трябва да унищожи отвътре всичко онова, което е свързано с традициите, вярата, общото минало, националната гордост, самочувствито на един народ.

Но за нас по-важни са въпросите, свързани с литературата. И тук ние ще зърнем стремеж за дехуманизация, за заобикаляне човешките характери с помощта или на абстракции, или на безлични формули, за заменяне на чувствителността с чувствеността, за дезидеологизация и пр. В името на вечната жажда към новото, към безспирните търсения хитроумно се обявяват за остарели човешката чувствителност, човешката вяра, идеали, способност за мечти. Като се използуват успехите на точните науки, правят се опити за генерално възраждане на нов математически формализъм и пр. пр. Тук немалка роля играе и призракът на провинциализма в литературата, който се отъждествява с патриотизма и се приема като белег на остарялост, еснафщина, демодираност.

Това е единен процес. Така както „модерната архитектура“ трябва да унищожи националното своеобразие на градовете, така както формализмът в „модерните“ си превъплъщения трябва да премахне всичко свързано с родината, така също уеднаквяващият струг на индустриалната цивилизация трябва да премахне ръбовете на човешката индивидиуалност. Отчуждението, заключено в прекрасната опаковка на съвременната техника, трябва да откъсне човешката личност не само от колектива на народа, не само от мечтите за бъдещето, не само от себе си, но и от корените, които лежат в родната земя.

В този бегъл преглед ние стигнахме до нещо, което е особено важно — проблемът за корените. Те трябва да се отрежат или изтръгнат, за да може отделната човешка личност да не принадлежи на себе си и да не прилича на себе си. Те трябва да се изтръгнат, за да изчезне националното своеобразие на отделните народи, да се обезличат и да забравят или да не мислят за своето минало, за това, което е било и което ги свързва с единната национална съдба. Всичко, което е традиция, вяра, трябва да се напръска с нафталин, да замирише на мухъл, да му се прикачат музейни етикети, да се осмее. За да умре. Корените трябва да изгният в земята.

И ето ни изправени пред един от най-съвременните въпроси: за заменянето на корените с колелата. Съвременният космополитизъм противопоставя на корените именно колелата като символ на движението, на бързите промени, характерни за модерния живот. В епохата на колелата и крилете, на стремежа

към въздуха и звездите, на преодоляване земното притегляне, когато дори и модерните постройки бягат от основите, архаично е да се говори за корените.

Привидното национално безразличие на научните открития и международния език на математиката се използуват, за да се докаже, че съвременният човек, който е влюбен в движението, не може и не трябва да се интересува от това, което е минало. Не е нужно да знае за лозата този, който пие вино. Днес наново възкресява пошлата древна формула: „Ubi bene, ibi patria". Ние наблюдаваме как се купуват например инженери, лекари, физици и как някои от тях леко забравят своята родина. Неприятният образ на наемните войници от 17 и 18 век днес го виждаме не с мушкет и шпага, а с бяла престилка, микроскоп и замислен поглед, скрит зад очилата. И, разбира се, намира се благовидният предлог: науката е по-важна от всичко, науката днес е истинската родина на учения. А вторият въпрос: на кого служи науката, се забравя. Нека си припомним остроумната пиеса на Дюренмат „Физици".

✲

Народ, който е бил щастлив през историческото си минало, може да запази своята гордост, но не всякога и своята сила. Нашият народ векове наред е бил притискан от тежестта както на варварските нашествия, така и на огромни империи. И може би тъкмо поради този натиск се е родила вътрешната съпротивителна сила, която е съществен фактор в историческото ни развитие.

Ние сме народ с дълбоко впити в Балкана корени. При най-силните исторически бури винаги сме усещали здравината им. Горите ни не са от присадени дървета. С присаждане мощен лес не се получава. У нас древността не я донесоха нито римляните, нито византийците — тя е просмукана в родната пръст. Тя ни дава неизменно чувство за устойчивост. В революционните ни борби се таи дълбок духовен смисъл. Драматичните събития в миналото ни са самобитни и заедно с това исторически осмислени с философска и политическа дълбина. Нашият патриотизъм е с много по-дълбоки корени от хронологията на имена, битки и царе. Затова трудно е да бъде изтръгнат.

И нашата литература, това е най-характерната ѝ особеност, е с дълбоко впити в Балкана корени. От нея не се откъснаха нито Пенчо Славейков, който искаше да бъде ученик на Ницше, нито Лилиев със своята серафична безтегловност, нито Теодор Траянов с универсалистичните стремежи на своя пантеон. Не случайно у нас повечето от модернистичните литературни направления се разбиваха с прекършени криле от каменния гребен на Балкана. Не случайно най-добрите ни поети винаги са били революционери и не са имали възможност да бъдат абстрактни самосъзерцатели. Близостта ѝ с живота на народа в трагичната му историческа съдба направи нашата литература помалко пъстра, но затова пък по-хомогенна със свой собствен творчески облик. В много от чуждите литератури има несъмнено ярки индивидуалности, напрегнати търсения, но през последните десетилетия не винаги се доземат онези големи обществени задачи, които отбелязват ритъма в едно историческо развитие.

Винаги, когато говорим за патриотизма в литературата, трябва да започваме с родното място. Това е неизбежно. Защото началото в развитието на творческата индивидуалност се крие тук — в спомените за детството и младостта. Те са нейните корени. Оттук идват жизнените сокове: набъбват от земята, от онези, които са били и не са, от онези, които са и не ще бъдат. Никой истински човек не може да избегне от своето детство, от родното място. Всяка хубава асоциация, бликнала ненадейно, ни отнася по веригата там, откъдето започват най-свежите спомени: майката, първата любов, първите големи вълнения, първата среща с литературата и с всичко хубаво. Тук е и първата среща

с родната природа, с планините и родното небе. Не случайно поетът казва: „Питат ли ме где зората ме огряла първи път, питат ли ме где земята, що най-любя на светът. . .“ Това огряване за първи път, и тази най-голяма любов са свързани. Ето защо, ако желае да остане верен на себе си, писателят трябва да остане верен на родината. Тя е обзела най-хубавата част от това „себе си“. Спомените не са само минало. Най-ярките от тях винаги са настояще, а понякога и бъдеще. Спомените и мечтите често се преплитат и сливат през мига на настоящето.

В дните на Възраждането „родното място“ на пръв поглед е играло по-голяма роля, отколкото днес. Ние си припомняме за Алтън Калсфер на Христо Ботев или за онова „плачи орехче“ на Вазов, където всички гурбетчии се прощавали с близките си, когато тръгвали на път. Днес родното място не може да бъде така далечно и мечтано, постоянна примамка за въображението — жадувана Итака, защото средствата за свръзка са бързи, всеки момент се знае какво става в него. От друга страна, то самото бързо се променя, губи облика си и убива с новите си черти романтиката на старото, застинало в нежните контури на спомена. Хората там също така са различни, защото бързо се сменяват — едни го напускат, а други идват на тяхно място. Ето го пак вечното движение. Когато отидем след години и видим мечтаното родно място, принудени сме да се разочароваме, защото то е станало друго, чуждо, непознато. Все пак то живее у нас такова, каквото е било и оттук струят нашите най-хубави чувства.

Както е известно, една искрена и силна любов е способна да „кристализира“ своя обект, нещо, което отбелязва за пръв път Стендал. Това ще рече, че влюбеният обича любимата не такава, каквато е, а каквато той я вижда. В този субективен образ винаги има идеализация. Същото се отнася, разбира се, и за родното място. То остава в съзнанието ни такова, каквото е било, особено ако сме го напуснали за дълго време. Красотата му, атмосферата на свежест никога не ще заглъхнат. Една от причините за обичта към децата е и споменът за нашето собствено детство.

В миналото, когато гурбетчията е тръгвал на дълъг път, той е скъсвал за продължително време с родното място. И непрекъснато се е стремял към него, колкото и далече да е отишъл. Одисей е неизменно жив във всеки пътник, във всеки гурбетчия, във всеки изселник. Това най-остро са го изживявали заточениците. У Константин Петканов има такъв момент: връща се заточеник от Анадола. Целият му род се е събрал да го посрещне. Но той минава покрай хората и спира до стария орех, потупва го приятелски и се провиква: „Хей, върнах се, хеей!. .“ Пътникът безспир се връща винаги там, откъдето е тръгнал. Всяко силно чувство дири да се конкретизира върху определен обект. Такъв обект в съзнанието на клетия заточеник е бил старият орех. При него той се е връщал, него е виждал в мечтите си.

Днес, когато „гурбетчията“ прехвърля една планина, родното място не се скрива. Той знае, че винаги може да го зърне. И все пак в него си остава като жива същност и като жива рана тази родина, която най-пламенно започва да шепти, когато я напуснем или когато тя ни напусне. Шепотът ѝ обикновено го чуваме, щом като останем сами със себе си. Или, както се изразява Марсел Пруст, долавям мелодичното дихание на камбанния звън вечер, когато дневният шум заглъхне. Това чувство на стремеж към родината, на носталгия е характерно за българина. Колкото и добре да е в новата родина, колкото и делови да е животът му, той все пак в най-съкровените минути вижда „стария орех“, той го призовава.

Достоевски още преди един век беше казал: „Всеки човек трябва да има родно място, където би могъл да отиде.“ Това важи и днес и за нашия българ-

ски човек. И за нашия български писател. Ето го например Димитър Талев. Той си остана вечен пленник на стария Прилеп. И когато сутрин от бистришкия си кабинет е зървал силуета на Витоша, той сякаш е виждал Марковите кули над родния градец. Когато преди смъртта му неговата „Волга“ го е носила по пътищата на модерна Гърция, той се е стремял не към друго, а да види колкото е възможно по-бързо гроба на Самуила, трагичната сянка на великия цар. Всички тези Ния, Султана, Глаушевци, Рафе Клинче и пр., които останаха да живеят завинаги в нашата литература, дойдоха от стария Прилеп. Ето какво признава самият писател: „В спомена има особена прелест и ние винаги сме склонни да се връщаме към спомените, за да преживеем наново това, което ни е вълнувало, радвало и дори това, което ни е карало да скърбим, да страдаме. В паметта ни се задържа изминатия живот, най-ценното, най-значителното от него и ние много често напрегнато се връщаме с копнеж и трепет, с желание отново да намерим удовлетворение, с радост или гняв, бликнали отново в гърдите ни, връщаме се към онова с всичката жажда на сърцето си. . .“

Дори творчеството на най-безплътния, най-чистия от символистите, Николай Лилиев, е искрен зов и вик към детството, към родната Тракия, към златожълтото поле, към светналите прозорци на родния град. В най-абстрактно-философските му творби като „Ахасфер“ непрекъснато се чувствува подводният ритъм на този незаглъхващ стон за родината. При всяко разочарование, при всеки допир с „грубия живот“ неговите пеперуди с тънките сребърни криле политат към цъфналото тракийско поле.

Виждаме колко дълбоко и сложно чувство е патриотизмът, колко лично чувство е той, преди да се превърне в литература. И колко ние го обедняваме, като го затваряме в общи лозунги, фрази, дефиниции.И колко е свързан с конкретно историческата обстановка.

Важна негова съставка е несъмнено любовта към родната природа — гори, планини, реки, всичко онова, което рисува нашият пейзаж. Когато писателите възпяват красотите на родината ни, те отправят взори или към синята верига на Балкана, която сякаш подпира небето на България, или към снежното чело на Рила, отдето тръгват водите на България, или към хайдушката Пирин планина. Целият този разнообразен, многоброен пейзаж живее не само в сложната гама на поетическите емоции, но в сърцето на всеки, който се е родил под нашето южно небе. И все пак, ако се опитаме да вникнем по-дълбоко в тази любов, ще видим, че нашите планини и гори са ни скъпи както със своята хубост, обагрена от сезоните, така и с още нещо важно и съществено — онова, което носят спомените, тънкият аромат на миналото, поезията на човешкото дело, вълненията на общите радости, надежди, борби. Красотата на нашата природа не е само декор, не съществува в съзнанието ни сама за себе си, но се слива в неизменно и трайно единство с красотата на нашия човек, с развълнувания живот на хората.

И затова, когато поискаме да си представим Балкана например, ние ще видим както безконечната верига върхове, могъщ гръбнак, около който е простряна родината ни, така също на един от тези върхове ще зърнем стройния силует на Шипка, ще чуем грохота на битките, ще усетим самодивите, които се навеждат над простреляния юнак.

Когато си представяме Рила, пред нашето въображение се открояват не само бели върхове, застинали в своето заледено мълчание и сини планински езера, откъдето се раждат реките, но там някъде под тъжния Бричебор съзираме да блести старинната сграда на манастира, съхранявал през вековете творческия гений на нашия безпокоен народ.

Всяка епоха е преплела своя дъх в аромата на планините и горите ни, човекът с любеща и вдъхновена ръка е оставял и своето дело сред хубостите на родината. В тази сложна сплав на различни чувства се откроява още един аспект от онова, което наричаме любов към родината.

В съвременното ни строителство, което между другото с най-бързи темпове слива труда на човека с вечната красота на природата има още нещо: вярата в бъдещето и любовта към своето творческо дело. Защото сега ние се радваме не само на миналото, на шепота на времето, който лъха от черквите на Колю Фичето или от древните тракийски гробници, но и на сините езера на язовирите, построени от нашите ръце или на китната хубост на хижите, приютени под белите призвездни върхове. Човек обича най-вече това, което сам е построил, в което е сложил частица от себе си. Тук се преплитат наред със спомените и мечтите за бъдещето, вярата в нашето общо бъдеще. И по този начин ние виждаме как възпяваната с толкова любов и топлота наша природа се превръща в нещо цялостно, радостно трептящо с ритъма на живота, изпълнено с човешките вълнения и с вярата на човека.

Защото родината сега е споменът и мечтата, легендата и научната перспектива, историческото събитие и новия строеж, блесналият дворец на културата и скромният паметник за партизанска битка. Тя живее в сърцето и на момъка, който от върха на новопостроения комин наблюдава ширналия се пейзаж, и в гърдите на добродушния „чичко", който с мазолести ръце направлява своя „Москвич", и в погледа на беловласия старец, който разправя за Балканската война, но се взира през запотените стъкла на очилата към гълъбовия екран на телевизора.

*

Нашият съвременен патриотизъм несъмнено не е от типа на Любен Каравеловия, нито пък от типа на „Тогава есен беше и плачеха листата" на Йончев. В него има нещо старо, но заедно с това много съвременност и още повече бъдеще. Той между другото е и реакция на отчуждението, на космополитизма в модерните му превъплъщения, на безверието и духманизацията. Но той е реакция също така на съвременната байганьовщина, на еснафския провинциализъм, който се опитва да осмива всичко нашенско, на снобизма и префинените форми на чуждопоклонството. Както е известно, старият бай Ганьо е запален шовинист в чужбина и смешен чуждопоклонник в родината си. И в двата случая той чувствува своята малоценност, стреми се да я компенсира с нещо, което другите не притежават: българска марка зад границата и чужда марка в България. Това всъщност винаги е била една от важните психологически особености на снобизма.

В миналото старите карловски чорбаджии са укичвали своите гостни стаи през пролетта с букети от изкуствени рози и са се мъчели да преплитат говора си с гръцки думи. В миналото също така нашите незаменими шопи пееха: „От Искаро по-длибоко нема, от Радомир по-далеко нема. . ." Това бяха крайностите на чорбаджийския европеизъм и на ограничения консерватизъм. Днес всичко е по-сложно и може би не така ясно видимо. Но пак съществуват крайности, между които се таи истинското неподправено чувство, което се нарича патриотично и което е един от изворите за вдъхновение на съвременната ни литература.

Антон Страшимиров в своята книга за българите определя следните най-важни характерологични особености на българина, както той ги е видял през своето време: реалистична правдивост, мисловна яснота, болезнена обидчивост, славянска любвеобилност. Всички тези качества са свързани и обединени

от дълбока любов към своята земя, към своя народ, към своя език, от ярък стремеж към национална индивидуалност.

Патриотичното чувство в нашата действителност е сложно и многостранно. В него е примесена и любовта към Русия, към Съветския съюз. Когато се говори за патриотизма в една литература, би трябвало да се говори за традиция и новаторство в определен аспект. Когато се говори за патриотизма на нашия народ, би трябвало да се говори за връзките на отделната личност с общността и нещо повече: с миналото и бъдещето на народа, с цялата духовна атмосфера, която обгръща кътчето земя, наречено България.

Българският патриотизъм като класова изява днес в дълбоката си същност е и хуманизъм. Както видяхме, той никога не е бил свързан с омраза, с жестокост, с нетърпимост към чуждата вяра, култура, език. Той е изпълнен с гостоприемство и заедно с това с национална гордост. На българина понякога му става тясно в малкия и топъл свят на родното, но той винаги зъзне от студ в големия и чужд свят.

Социалистическият патриотизъм е най-цялостен, винаги в диалектическа връзка с интернационализма. Интернационализмът не е в състояние да се яви на празно място, без основата на патриотизма. Така както индивидуалности, събрани заедно, образуват истински социалистически колектив. Нямаме ли индивидуалности, тогава се получава тълпа. Няма ли социалистически патриотизъм — получава се или национален нихилизъм, или сектантски догматизъм, или космополитизъм, най-примамлив, защото е прикрит зад маските на снобизма. И обратното: от шовинизма най-лесно се идва тъкмо до космополитизма. Имаме много такива примери.

Затова не случайно днес коспополитизмът и национализмът често вървят ръка за ръка, преследват едни и същи задачи. Докато космополитизмът например се бори срещу националното самочувствие на съветските народи, национализмът се бори срещу приятелството със съветските народи, срещу задачи, които стоят пред народите за построяване на социализма.

Съвременният космополитизъм говори за надкласов, наднационален, планетарен човек. Съвременният национализъм говори за човека затворен само в тесните рамки на националната си съдба.

Докато социалистическият патриотизъм се подхранва от съзнанието, че родината принадлежи на народа, миналото принадлежи на народа, бъдещето също принадлежи на народа. Всичко онова, което е хубаво и ценно от миналото, е прибрано и съхранено именно като извор за национална гордост или за очертаване облика на националното своеобразие. Това национално своеобразие за всяка епоха е различно, но то се подхранва от едни и същи източници.

Истинският човек, истинската личност колкото и богата и многостранна да е тя, никога не похулва своята родина, никога не се надсмива над нея. Както и над майката. В „максимите“ на Ларошфуко няма афоризми само срещу майката и срещу родината.

*

За родината както и за майката се пише най-трудно. Всяка неискреност тук ще прозвучи като празна патетика, като претенциозно интимничене или като сладникав сантиментализъм. Живо чувство трябва да движи перото на поета, белетриста, публициста, когато се докосне до темата за родината. Но, от друга страна, ние видяхме колко е широк проблемът, свързан с редица важни въпроси, чисто литературни, но и социологични, психологични, характерологични.

Както подчертах, днес ясно се забелязва разцвет на патриотичната тема в нашата съвременна литература и особено в поезията ни: от яркото и дълбоко стихотворение на Атанас Далчев за родината, до стиховете на млади поети като Първан Стефанов, Анастас Стоянов, Петър Караангов, Николай Инджов, Георги Свежин, Евтим Евтимов, Слав Хр. Караславов, Иван Динков, Георги Струмски и др.

Същото важи и за драматургията. Успехът на „Цар Шишман" от Камен Зидаров с тематика от далечното минало, както и на „Прокурорът" от Георги Джагаров с тематика от близкото минало е показател не само за достиженията на драматургията, но и за живостта на патриотизма у нашия съвременник.

Въпросът с белетристиката сякаш е по-сложен. Свързан е с нейната специфика: спокойна, епически широка, разновидна. Това й дава възможност да обхване от различни страни съвременния човек и да разкрие от различни страни неговия противоречив и сложен облик.

Ние свикнахме да говорим за патриотичната тематика в белетристиката само с оглед на миналото, с оглед на така наречените исторически романи. Сякаш само в миналото се таи патриотизъм. Несъмнено, както вече изтъкнах, невъзможно е да си го представим без миналото, по-далечно или по-близко. Но той не е само там. Той е и в настоящето, и в бъдещето, но преди всичко в настоящето. Тук е неговата истинска сила и въздействие.

Ето защо, ако искаме да хвърлим най-цялостен поглед на патриотичната тематика в съвременната ни белетристика, ние трябва да се спрем, разбира се, на историческите романи, особено на тези за по-далечното минало.

Патриотизмът в началото на нашия век се изразява в борбите на партията, истинска наследница на възрожденците. И в тази светлина трябва да се спрем на творбите, които най-цялостно и художествено задълбочено отразяват тъкмо острите класови сблъсквания.

Патриотизмът е преди всичко в съвременността. Всяка епоха има свое измерение на патриотизма. Днес патриотизмът се изразява в строителството на социализма. Тук се пренася и героизмът на миналите борби, и гордостта от победния път на нашия народ, и вярата в неговото бъдеще, и традициите на историческата ни слава, и националното ни своеобразие. От векове патриотизмът е белег на доблест. Днес тази доблест се откроява в трудовия ентусиазъм, обзел най-добрите ни съвременници. Както героизмът на съпротивителната борба и Отечествената война се преля в трудовия героизъм на съвременниците ни, така и патриотизмът намира най-висш израз в съвременното строителство. Творческото начало на социалистическия труд с неговото богатство, многостранност и жертвоготовност, с неговите специфични особености за нашия български човек, с неговата съвременна романтика е също израз на нашия патриотизъм.

Проблемът в никакъв случай не може и не трябва да се стеснява само в историческата, военната или разузнавателната тематика. Той е много по-сложен и затова по-задълбочен. Изпълнени с патриотизъм могат да бъдат и споменните книги за детството на писателя, защото там се проследява животът и еволюцията на чувството и как то преминава през сложен път, за да дойде до героизма на съпротивата; през съмнението и разочарованието на култовските дни — до героиз.ма на съвременното строителство в този нов и така интересен етап от нашия живот.

Да не забравяме, че патриотизмът е преди всичко чувство, свързано с най-интимните изживявания на отделния човек. Най-нежните чувства най-леко могат както да се наранят, така и да се профанират. Те често са преплетени с други изживявания и анализът трябва да бъде прецизен и внимателен, за да се отделят. Ние понякога сме склонни да шаблонизираме дадена тематика

или да я заключим в яснотата на дефинициите, в категор ичността на лозунгите. А тъкмо в белетристиката благодарение на нейната специфика това не може и не трябва да става.

Като разширяваме границите на патриотизма, в никакъв случай не го разводняваме в безбрежието, нито намаляваме неговото въздействие. Защото прекаленото стесняване на бреговете понякога не води към силата на съсредоточаването, но към сухотата на схемата. Особено погрешно е диренето на патриотизма само в по-далечното или по-близко минало или дори само в революционните борби и войни. Героическото начало на съвременния ни живот, което най-цялостно се откроява в творческия характер на социалистическия труд, е висш израз на нашия съвременен патриотизъм. Формиране съзнанието за дълг и повишена бдителност може да се получи не само с помощта на белетристиката на разузнавателна тематика, но и на белетристиката на строителна тематика. Тук всичко е еднакво важно. Стига да имаме силни и ярки творби.

В този смисъл не ще дирим патриотизъм само в национално битовото, нито в селската тематика, нито пък само във фолклора или старинните обичаи. Тук става дума за долавяне на най-дълбоки тръпки на националния дух, за характера на българина, защото националното своеобразие лежи преди всичко в характера на човека.

Ние все още нямаме творби като „Руски хора“ на Алексей Толстой, „Руски характер“ от Константин Симонов, нито дори творби като „Evgenia Ivanovna“ на Леонид Леонов. Нашата белетристика все още не е създала творби, чийто патос да е насочен изцяло към патриотизма като творчество и саможертва, каквито творби имаме в поезията и драматургията.

Но ние не можем да отречем, че хубавите книги на съвременната ни белетристика са патриотични, са реалистични, са изпълнени с най-добрите традиции на цялостната наша литература.

*

Историята не е някаква мъртва материя, подвързана в учебници, трактати или енциклопедии. Известно е, че тя е еманация на човешкия живот, че тя е готова всеки момент да нахлуе в настоящето, да го осмисли, одухотвори, вдъхнови. Понякога тя идва сама, без да я повикаме, но най-често нуждите на съвременността я призовават и преоткриват. И тогава тя се превръща в жива, трептяща съвременност.

Един от най-ярките факти в нашата литература през 50-те години са Талевите романи. Един от най-ярките факти в нашия обществен живот е незапомненият успех на Талевите романи. Този успех не беше мода, не отшумя, не се забрави. Той продължава и до днес. Ето вече повече от 15 години откакто тръгнаха сред нашите съвременници Султана, Ния, Глаушевци и народът не ги забрави.

Явно, че явлението „Талевите романи“ за живота на българите в Македония има много по-дълбоки корени от чисто художественото им майсторство.

Сякаш от треперливата светлина на „Железния светилник“ ни полъхна свежия въздух на Възраждането, появиха се старинни български характери, образи чисти и светли и ние отново почувствувахме колко живо у нас е българското чувство. И въпреки ритъма на нашата механизирана епоха, с дълбока любов се пренесохме по каменните улички на древната Преспа, с нямо възхищение съзерцавахме българската хубост на Ния, с бликнал възторг се възхищавахме от българската сила на старицата Султана.

Силата и обаянието на Талев дойде от миналото. Той беше съумял да остане пленник на миналото, но заедно с това и наш съвременник и да ни поднесе

това минало с неочаквана сила и свежест. Той, който нямаше възможност да види и живее отново в стария Прилеп, съумя да го запази все така чист, релефно изрязан, със своя колорит и своята атмосфера, както е бил през дните на детството на писателя.

С гласа не само на художник, но и на трибун Талев възвести стари истини и въпреки шума на моторите ни накара да ги чуем и отново да ги обикнем. Ние сякаш бяхме забравили древната Платонова мъдрост: „Обичта към отечеството е най-сладкото нещо в света“, защото патриотизмът не е само дълг, той е и радост, трепетна радост от досега с родната атмосфера, с нещо мило и притулено, което обаче живее своя невидим, но светъл живот.

Колко анахронично на пръв поглед явление са Талевите романи, особено сравнени с модерната съвременна европейска белетристика, с антиисторицизма на екзистенциалистите или с шозизма на новия френски роман. И все пак ние ги четем, те са ни близки, близки на всяко българско сърце и само пошлата броня на снобизма е едничката пречка по техния псбедоносен път.

Всяко ново издание на Талевите романи ни показва колко вярно чувство за историческото си минало има нашият народ и колко вярно чувство притежава той за истински ценното, за непреходната хубост на голямата реалистична литература.

Като говорим за най-значителните исторически писатели, несъмнено трябва да се спрем и на Стоян Загорчинов. Неговият творчески поглед се отправи далече в миналото, в онази интересна и наглед загадъчна епоха, когато се появяват първите зари на нашия ранен ренесанс, в навечерието на турското нашествие, на тежката нощ, която трябваше да се спусне над България. Неговият роман „Ден последен“, един от върховете изобщо в нашата белетристика, дава пълна и цялостна картина на края на епохата, големите промени, които са се извършили в народните глъбини, волята за борба и тъмните предчувствия за идващия край. През бурните тежки години, изпълнени с тревога и неизвестност, царете, боляpите, държавната организация изчезват и обикновените хора, оставени сами на себе си, излизат напред в многолики и сложни взаимоотношения.

Колкото и странно да изглежда на пръв поглед, религиозната мистика на монасите исихасти извира от същите жизнени сили, които вкоравяват десницата на Момчил и неговите другари, тръгнали на бой за социална правдина. Авторът е подирил и разкрил вътрешната същност на народното единство и неговата трагична глъбина.

Но любимата на Стоян Загорчинов епоха има и своето начало. И той го открива в онзи първи полъх на сила и жизненост, който разяжда вековното феодално устройство и дълголетната власт на догмата, онези свежи струи на пролетната буря, които сме свикнали да наричаме с радостното име Ренесанс. Тези събития са от духовно и социално естество, свързани помежду си и взаимно обусловени. Това са ренесансовите фрески в Боянската черква от 1259 г., това е селското народно въстание от 1277—1280 година.

Самият факт, че творческият поглед на писателя е примамен тъкмо от това време, показва колко дълбоко познава той нашата история и колко вярно чувство има за драматичното в нейното развитие. Тук не се срещат ярки битки, велики царе, множество събития, които винаги са привличали със своята ефектност перата на все по-увеличаващата се група исторически писатели у нас.

Събитията тук са повече от духовно естество. Те са подводни, невидими, трудни за изобразяване. Тук в никакъв случай не можем да се задоволим само с проследяването на историческите факти, тук трябва да се тръгне отдолу, от народа, да се подирят корените, изворите, как и защо тъкмо по това време

се явява един непознат художник, който се осмелява не само да сложи образите на простите селяни до образите на царете и болярите, но и да ги превърне в светци; как и защо в една епоха на рязко разграничено класово деление и феодално устройство един прост селянин съумява да се опре на народа и да вземе властта 500 години преди Наполеона. И още нещо: да чува мистични гласове преди французойката Жана Д'Арк.

Боянската живопис и богомилското движение несъмнено играят в някои отношения по-голяма роля за разкриване същността в историческото минало на народа ни и за българската ни гордост от десетките имена на царе и военачалници, които изпълват страниците на учебниците по история.

Големият писател е надникнал в самите дълбини на това, което е творческата страна на нашия народностен дух, и то в една далечна епоха, и го е разкрил задълбочено, силно, без излишна патетика и показна претенциозност. И затова неговите книги са едни от най-задълбочените исторически романи, пропити с непосредствен и чист патриотизъм.

Когато с помощта на хубавите исторически романи отправяме поглед към миналото, ние най-добре чувствуваме, че родината не е абстракция, че народът ни е именно български, че онази гордост на Паисий, която роди историята, е всъщност трайно, неизменно чувство. Защото съзнанието, че още през VII в. ние имаме първата славянска държава, че през IX век ние делим мегдан с Карл Велики, че сме създатели на богомилското движение, че през 500-годишното робство народът ни не падна на колене и пр. и пр. — това са факти, които са прозвучавали винаги радостно в тежки за народа моменти, за да добият най-голяма сила и световен резонанс в речта на Георги Димитров пред Лайпцигския съд. Ето ги дълбоките корени на нашия патриотизъм, които му придават онова забележително съзнание за устойчивост, характерно за него.

Оттук именно подири вдъхновение пламенният социолог и есеист Иван Хаджийски, за да напише своята статия „Оптимистична теория за нашия народ", появила се също така в един от най-тежките моменти на близкото ни минало — фашистката диктатура, която със средствата на шовинизма се бореше срещу патриотизма, диреше неговото изкореняване и унищожаване.

В този смисъл всяка ярка историческа книга, която е правдива, която вярно отразява живота на народа в драматични моменти от неговата съдба, е и патриотична съобразно с епохата и конкретния исторически момент. Аз бих желал да се спра на „Цената на златото" от Генчо Стоев. Това е модерно написана творба с точност на характеристиките, с плътен първи план, зад който се усеща подводното течение на живота и откъдето се надниква към дълбините в характеристиката на българина-страдалец, борец, революционер, но винаги твърд и упорит като гранитните скали на родните Родопи. Тук именно, в Родопите, като че най-трагично и сложно се открояват народностните ни особености и този удивителен процес на създаване българо-мохамеданството, където се чувствува жилавостта и бойкостта на българския характер. В това отношение и книгата на Антон Дончев „Време разделно" със своята поетична романтика и пееща звучност ни разкрива частица от голямата истина на епохата и на характера на българина, изправен като непревзимаема твърдина срещу нашественика.

Няма да се спирам на книгите на Стефан Дичев, Вера Мутафчиева, Димитър Мантов, Фани Попова-Мутафова и други, които рисуват правдиво, с различна художествена убедителност как народът ни в миналото е знаел да бъде верен на своята родина и не е имало сила, която да може да изтръгне тази вярност. Патриотизмът в миналото ни винаги е бил белег на мъжественост, честност и на най-висши войнски добродетели.

Трябва да подчертая отново, че там, където нашият народ е бил притискан най-тежко, там се откроява в най-чист вид и историческата устойчивост на неговия народностен характер. В това отношение ясно се чувствува известна близост между Талевите романи и творбата на Генчо Стоев. Получава се еднаквост в звучането, защото във вътрешен аспект има еднаквост в ситуациите. Най-изострено национално съзнание имат онези етнически групи, които са на границата на народностната ни общност.

*

Съвременният патриотизъм е свързан пряко и действено с борбите на партията в близкото и по-далечно историческо минало. И затова книгите, които пресъздават това минало, са изпълнени със съвременно звучене и чрез тях най-добре разбираме дълбоката връзка между социализма и патриотизма, как се е създал социалистическият патриотизъм като непосредствен продължител на патриотизма от възрожденските борби.

Да вземем например крупното произведение на Георги Караславов „Обикновени хора“, което вече навлезе в самата същност на своето епическо развитие. Тук героите са преди всичко българи — тракийци, така както героите на Елин Пелин са българи шопи, така както героите на Димитър Талев са българи от Македония и на Йордан Йовков — българи от Добруджа.

Писателят разкрива характерите на своите герои в социалната и битова обстановка, в която те живеят и ние сякаш чувствуваме соковете на тракийския черноземи да напират по телата им, да подхранват тяхната жизненост и борчески пламък.

В едно интервю Георги Караславов казва: „Романът, който ще обеме 6 части, обхваща три десетилетия от новата история на българския народ — от навечерието на Първата световна война до победата над фашизма и буржоазията, т. е. от 1914 до 1944 година. Основният ми замисъл е да разкрия как под влиянието на Великата октомврийска революция и под ръководството на БКП българският народ се кали в жестоките класови битки и израсна до степен да заеме властта и започна успешното изграждане на социализма и комунизма в своята страна.“

В това изказване е подчертан не само основният замисъл на автора, но и това, че героите му са българи, и то обикновени хора. Нищо преднамерено, изключително ярко няма в голямата творба; нищо модернистично, дирещо ефекти, премного колоритни. И това е особено важно да се подчертае. Българинът по начало е скромен, с дълбоко презрение към фрапантните бои, към ефектните ходове, към преднамерено изостриените ситуации. В самата композиция, в ритъма на повествованието — бавен, спокоен, без задъхване и бързеи, като течението на голямата българска река Марица, се чувствува характерната за нашия народ спокойна и скромна сила, вътрешна увереност, неуморимо следване на историческата съдба.

Главните герои Станка от първата част, Атанас Пинтов от втората, Спас Илков от третата, Костадин Пиронев от четвъртата и заедно с тях още десетки други българи се включват в развитието на действието естествено, непринудено, както непринудено и естествено израстват те в самия обществен живот. Тези герои и особено Въкрил, Пинтата, Спас Илков са нежно влюбени в своята родина, но по свой народен начин, така различен от тогавашното официално родолюбие: „Роден край — провиква се авторът при първото завръщане на Атанас Пинтов от фронта в родното село — само той не може да изчезне от съзнанието, само той остава заровен в сърцето като жив дъбов въглен, от който пепелищата на времето и разстоянието изчезват след първия поглед и

въгленът започва да пари в гърдите и пулсът бие по-силно, и кръвта кипи и се вълнува като резняк!“

Една истински българска, силно патриотична книга е и „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев. В нея авторът разглежда с развълнувана тревога въпросите на патриотизма в онова противоречиво и напрегнато време след края на Първата световна война. И ние виждаме тук да се срещат офицери от старата армия с различни индивидуалности и характери, анархисти, но със свой български облик, земеделски водачи, които с груба откровеност жадуват за власт и комунисти, начело с Иван Кондарев, който изживява мъчителна вътрешна еволюция, за да израсне до своята светла саможертва. Тук патриотизмът, освен че има своя конкретно обусловена историческа основа, но и като всяко силно чувство индивидуализира характера. Животът на чувствата винаги е конкретен. Талантливият художник ни е показал освен идеологическото различие в патриотизма на Кондарев и Христакиев например, но и тяхното характерологическо различие. Тук не става дума за демагогия в мислите на последния, но в известен смисъл за искрени убеждения, които неизменно са свързани с народа и следователно с родината. Христакиев се мъчи да бъде патриот и дори на моменти искрено вярва, че е такъв. Кондарев също вярва, че служи на своя български народ. Ето я срещата между двете родини, с която ще се сблъскаме в най-хубавите творби на нашите писатели за периода между двете световни войни.

Но още по-тънко, по-интересно се чувствува образът на българина, неговата национална стихия при срещата и паралела, който се налага между Джупуна и Иван Кондарев. Защото у Костадин има нещо дълбоко народно, нещо свое, силно и ярко, което извира не само от пословиците, но и от същността на човека, израсъл по тези места, събирал народната мъдрост и дирел обосновка на своята житейска и класова философия.

През трагичните събития Костадин Джупунов се бори в името на родината за себе си, за своя имот, за своята Христина, с цялата си плътно и силно нарисувана душевност. Това е представител на определена среда, на определена класа и все пак със собствен облик. В него има частици от силата на Юрталана, все още млада и неоформена. А Иван Кондарев е по-сложен синтез, рожба на тревожния, тягостен, исторически момент. Доктринерската, но чиста политическа философия, стоплена в близкото дихание на Октомврийската революция, обуславя извивките на трагичната му жизнена съдба. Като образ той е изграден с други средства, по-сгъстен, с повече подтекст и затова невинаги се схваща плътността на неговия характер. Но тъкмо в образа на Кондарев ние виждаме как се ражда новият патриотизъм, как той се създава в борба с патриотизма на джупуновци и на христакиевци, но въпреки това дири своите корени в недрата на народа, в древния Търново, в стария Балкан, където са бродили хайдутите. А христакиевци презират тези корени.

Няма да се спирам на всички книги, свързани със зараждането и развитието на социалистическия патриотизъм. Но несъмнено романът „Тютюн“ на Димитър Димов се откроява сред тях със своята художествена внушимост.

В епохата, която описва талантливият писател, класовото разслоение не само че е ясно очертано, но барикадата е издигната през средата на родината ни и онези процеси, които проникновеното перо на Емилиян Станев е уловило в „Иван Кондарев“, сега са кристализирали с учудваща яснота. И ние виждаме как цялата съдба на „обединеното отечество“ и на малката България е поставена на карта, как тя е изправена пред един от най-съдбоносните мигове от своето историческо развитие. Но въпреки това светът на властвуващата буржоазия не мисли за патриотизъм, изчезнала е дори онази фразеология, с която си служеше зараждащият се фашизъм през дните около и след Септемврий-

ското въстание. Самата буржоазна пропаганда е станала немощна, хилава и се задоволява с шаблонна фразеология, с преповтаряне на немските тезиси и немските комюникета. Името родина, патриотизъм все по-рядко се срещат дори в официалните литературни издания. За този процес, твърде характерен през дните на съпротивата, критиците обикновено не говорят, когато разглеждат романа „Тютюн“. А тъкмо в този аспект може най-добре и най-задълбочено да се разкрие патриотизмът в силната художествена творба на Димитър Димов.

Писателят ни е показал живота на финансовата олигархия, на цялата оная върхушка, която мисли не за народа, не за родината, а за своите сделки и за своите финансови планове. И ние още един път откриваме някои от истинските корени на космополитизма. И още нещо: в най-тревожните и тежки дни за България тези хора вярват в трайността на своята съдба и на своите планове, без да прозират в приближаващия тътен онези гръмотевици, които ще ги сразят. Те не обичат и не вярват в мрачните предсказания, готови са да отлъчат и убият всяка Касандра.

А в това време онези, които се борят срещу тях и срещу стария ред, срещу стария морал в името на едно ново и по-справедливо социално устройство, не се плашат да призоват старото знаме на родината и всъщност се бият и умират за нея, за народа, за спасяването на България. Вижте в този аспект колко много прилича романът „Тютюн“ на повестта на Георги Караславов „Танго“. Това са дълбоко патриотични творби, защото разкриват изворите в героизма на всички онези, които с кръвта си зациментираха основите на нашето социалистическо отечество. Нека си припомним образите на Шишко, Лила, Павел Морев.

Когато говорим за този период от време с оглед на патриотизма като чувство, като израз на човешки характери, като социално значим факт, трябва да изтъкнем особената роля на партизанската мемоаристика. Ясно е, че не може да бъде разбран духът на съвременността ни само с помощта на „съвременната сетивност“, откъсната от миналото и бъдещето. Мемоарната литература от съпротивата е един непрекъснат разказ за сътворяване на подвизи и нравствен героизъм. Всички по-важни проблеми, свързани с нея, са всъщност проблеми за подвига и героизма.

Като дирим изворите на героизма, ние откриваме преди всичко съзнанието за правотата на борбата, в която се таи възвишен хуманизъм. Но заедно с това всеки комунист, изправен пред смъртта, съзнава, че принадлежи на бъдещето, че е частица от една голяма, жива общност — партията, която неминуемо ще победи, защото трябва да победи. Човек умира най-леко за това, за което живее. Вярата в комунистическите идеали и в тяхното осъществяване, следователно и в своето осъществяване чрез тях, дава сила на загиващите комунисти.

Но заедно с това чувството им за общност с големия колектив на партията, нейната невидима, но могъща плът ги свързва с трайната, непоклатима и вечна родина. Повечето от тях не загиват с името на България в уста, като например възрожденците, но с името на партията. И все пак настоящият миг и бъдещето не са достатъчни за нравствената сила на тази саможертва. Тук е необходимо още нещо: миналото, спомените, езикът, с една дума онова, което е родината. И затова голяма част от нашите загинали герои са не само с възрожденски патос в гърдите си, но и с българско съзнание. Нека си припомним например книгата на Елена и Добри Джурови „Мургаш“. Тук неслучайно е подирен символът на планината Мургаш, която живее свой собствен живот в творбата. Тук виждаме колко жизнени са възрожденските традиции, съзнанието за връзката с най-хубавото от миналото. И още нещо: героите — и Добри, и Елена, и майката на Добри, и мнозина от ятаците са българи, със своя психика, със свое съзнание, със свой вътрешен облик. Дори нещо повече: някои от тези герои са

шопи, от Софийско, но при една нова историческа действителност. Сякаш героите на Елин Пелин са оживели, променили са се, вдъхновили са се от новата голяма и велика идея. Та това са сякаш наследниците на „Железната първа дивизия“. Нали техните бащи и деди викаха самоуверено из ширналата се Одринска равнина: „Дръж се земльо, шоп те гази!“ Та това са внуците на „чичовците“ от 47 полк, които разтревожено бързаха: „Бързайте, братци, децу ни землю изпустише. . . “

*

Казахме вече, че патриотизмът е свързан със самата същност на човешкия характер и психика, защото извира от майката, семейството, училището, родното място. Това е така наречената „малка родина“.

Няма да се спирам подробно на психологията на спомена за детството. Важно е да се подчертае най-напред, че през тези години става откриването на света и това е незабравимото в един човешки живот. Колкото повече се разширява светът за човека, толкова по-плътно и свежо остава основното ядро на детските спомени. Психологията на откривателството всеки час и всеки ден разхубавява детските дни, превръща ги в постоянен празник. И още нещо: радостната мечта за бъдещето, надеждата, вярата, почти винаги примесени с думите от разказите и песните на любимия писател. Ето тази бляскава и гъвкава сплав остава завинаги в човешкото съзнание. И тя не само не избледнява, но се разхубавява с течение на годините.

Според Томас Ман творецът е по-близо до детството, отколкото човекът, затънал в практическите житейски грижи. Аз вече говорих за детските спомени като основа на чувството любов към родината. Сега се връщам към тях, за да подчертая, че белетристичните книги за детството често пъти имат патриотично въздействие, един най-нежен, лишен от какъвто и да било патос патриотизъм. Такива сполучливи и интересни книги са „При извора на живота“ от Камен Калчев, книгата за детството на Л. Стоянов, трилогията на Крум Григоров („Моето детство“, „Сред народа“, „Раздолчани“) и др.

Нека се спрем най-напред на книгата на Камен Калчев. Авторът е съумял да надникне в онези незабележими изживявания на детската душа, които впоследствие постепенно нарастват, добиват плът и оформят контурите на характера. Малкото момче, изправено при изворите на живота, не забелязва, разбира се, че тези извори изтичат от Балкана, от хайдушките легенди, от песните за стари и нови войводи, от пресните спомени за Септемврийското въстание. Но когато порасне, то ще ги почувствува и като жива същност, и като романтика, и като воля за борба. Точно тези спомени ще подхранват най-хубавите мечти на юношеството и най-добрите житейски решения на зрялата възраст. И ние виждаме, че патриотичното чувство не е нещо застинало в своята даденост, а винаги подвижно, винаги готово да се обогати от вечно променящата се действителност. Стига тази действителност да твори събития, които да се превръщат в емоционално имане за детската душа.

В книгите на Крум Григоров не се сблъскваме със сложна проблематика, с тази трудна задача да се открие изворът на душевността, но те представляват един пъстър, разнообразен свят, виден с очите на детето. Тук ние се срещаме с много хора, живи и разнообразни селяни, притиснати от немотията, от алчните и зли търговци, от грубите властници. Светът тук е беден, мрачен, сякаш лишен от радост. Но въпреки това писателят ни е нарисувал точно и плътно живописната природа, дълбоката любов у народа към своята сурова земя, изпълнена с нежност. И тъкмо на най-бедните, на най-грубите наглед селяни, онези, които сякаш са смазани от непосилното житейско бреме. „Скъпо мое родно село! — провиква се главният герой Куне — ненагледен мой роден

край! Прощавайте. Напускам ви като прокудено дете от бащиния дом. Обичам ви от цялата си душа и сърце. Тук съм закърмен с майчиното мляко, чух родната реч, песните, които пеят нашенци по жътва и по седенки, по сватби и кръщовки, научих поговорките и мъдростите. Тук познах и нашенската сиромашия. Свидно ми е, че оставам планините и поляните, реките и ливадите в най-хубавото време на годината. Краят на пролетта е, по скалите на Хайдушки камък е цъфнал отдавна здравецът, овошките наливат плодовете си, тревата дъхти, в лъката се усмихва на слънцето детелината. . .“

Любовта към родното място на децата от това поколение остава завинаги неделима от борбите на народа „за хляб и свобода“. Така се създава и романтичното обаяние на готовността за саможертва, което няма да изчезне в юношеското и по-късно в мъжкото съзнание. Това детство и особено младост са преминали сред немотия, тежки унижения, но заедно с това и в атмосфера, наситена със социални идеи, с вътрешно самосъзнание за воля и борба.

Няма да се спирам на други книги от този характер. Ние виждаме как патриотичната тема се таи дори и там, където най-малко я очакваше и може би по-жива, по-непосредствена и колоритна.

В този смисъл интерес представляват някои от хубавите пътеписни книги. Защото най-добре чувствуваме същността на родината, когато сме далече от нея. Темата за родината се разкрива с цялата си красота тъкмо при големите разлъки, при дългите пътувания, които сме принудени да предприемаме из широкия свят. Аз вече говорих за тях — за корените и колелата. Ние знаем, че най-добре и най-непосредствено чувствуваме силата на корените, когато завие бурята. Но и когато стъпим на колелата, на крилете, когато се отделим от родината. Проблемът за съвременните пътувания е проблем за двойствеността на човешката модерна душа — разпъвана между Одисей и Пенелопа.

При съвременните пътувания винаги бързи и задъхани, впечатленията остри, напрегнати, стремително нахлуват в емоционалната атмосфера на родното, атакуват я, разкъсват я, примесват се с нея. Всяко истинско пътуване по своята възможност за бързо откривателство прилича на детството. И затова в известна степен носи неговата способност за свежест, за позлата на случките и събитията. Но тук най-бързо настъпва умората. И тогава пътуването из широкия свят започва постепенно да се превръща в пътуване към себе си, което ще рече към своята родина. И още по-далече — към своето детство. Аз тук не говоря за волната или неволна емиграция, когато се явява носталгията и родината се превръща в пламенна рана. Истинският българин не може без родина. Вазов написва своето „Под иго“, когато е далеч от родния край.

Тези са само някои от причините, които превръщат истински хубавите пътеписни книги в патриотични творби, способни да ни накарат да надникнем както при творбите за детството там, където клокочат изворите на живота. А те са винаги и неизменно в родната пръст.

Нека да се спрем например на талантливата книга на Йордан Радичков „Неосветените дворове“. Това е пътепис за Сибир. Писателят никъде не говори за своята родина, никъде не прави противопоставяния, описва с голяма любов и с проникващо око огромната земя. И все пак от този контраст, който се получава и който се чувствува в повествованието, ни облъхва скритата подводна обич на автора към природата на своята малка родина. Изправен пред безкрайните пространства, които се сливат с абстракциите, той чувствува прикътаната хубост на своята земя. Изправен пред еднообразието на пейзажа, в което сякаш се крие космически ритъм, той си припомня непрекъснато за чудното разнообразие на родния пейзаж, за тази вечна променливост на линиите и очертанията. Изправен пред монотонната едноцветност на север, дето нюан-

сите се губят и тъмната мрачност на горите воюва с бездушната яснота на снеговете, авторът си спомня за своята пъстра многобагрена родна земя.

Космополитът е лош пътешественик. Той се носи като есенно листо из чуждите родини. Само онзи, който умее да запази своята родина в сърцето си, може истински да пътува. И това се чувствува в книгата на Радичков.

Интересна е и пътеписната книга на един такъв български автор, просмукан всецяло с нашата селска действителност, какъвто е Ст. Ц. Даскалов. Имам предвид „Европа без слънце". Той гледа на Франция и Италия с практичното око на нашенеца и колкото всичко да е хубаво, все някак си се стреми да открие хитроумни примки и все някак си бърза да се прибере по-скоро у нас, при своите герои, на „своя земя".

Сполучливите пътеписни книги, както и хубавите книги за детството ни дават възможност да надникнем в психиката на българина, който живее в чужбина и понякога е принуден да влачи чуждото минало като дрипа зад себе си. Първата любов, това е родината. Който ѝ е верен, остава верен на себе си. Чувството за национална принадлежност е сред най-естествените чувства. Този, който искрено обича собствената си родина, може да обича чуждите родини.

*

Съвременният патриотизъм се измерва преди всичко с героизма на строителството и с творческата страна на социалистическия труд. Затова всички онези творби, които правдиво пресъздават основния дух на нашето съвремие, по същество са патриотични книги. Разбира се, става дума не за строител въобще, а за българите строители на социализма, не за героизма на труда въобще, а за героизма на българина. И то в настоящия конкретен исторически момент.

По този начин идваме до въпроса за характерите, който е в същината на литературата ни. Това е и най-трудният въпрос. Строителите във всички страни си приличат. Но създателите на социалистическите строежи, както е известно, работят в името на един обществен идеал, който ги вдъхновява, осмисля дните им и превръща труда им от средство за изкарване на прехраната, във всеотдайно творчество. Тук играят роля редица фактори и на първо място трудовите колективи, които се състоят от индивидуалности със своите взаимни влияния и въздействия. Но въпреки това всеки колектив си има свой собствен облик, своя собствена индивидуалност.

Дотук все пак относително като че работата е по-лесна. Защото строителите на Кремиковци няма да се отличават от строителите на нови заводи, да речем в Унгарската равнина, или на румънското черноморско крайбрежие. Еднаквите условия и задачи създават еднакъв живот, еднакви проблеми, мисли, стремежи. И все пак нашите трънски майстори например си имат свои особености, свой характер, свои обичаи, свой начин на работа, свой хумор, свързани с техните традиции, навици, обичаи, минало. Нашите хора се оказаха много бързо податливи на съвременната модерна техника, но заедно с това те съумяват да запазят характерните особености на народностната ни същност.

Това е едната страна на въпроса. Другата страна на въпроса е спецификата на нашето строителство, свързано с условията от конкретната действителност. Защото както един колектив се гордее с успехите на неговия завод, така и поголемият колектив на един град например се гордее със своите успехи. И най-после една страна, една държава се гордее с това, което тя създава, което е белег на нейния творчески гений.

В този смисъл задачата на белетристите, които пресъздават нашата съвременност, е трудна: да подирят връзките с най-хубавото в традициите на ли-

тературата ни и българската същност в човешките характери. Защото тъкмо тук характерологичните особености на българина изчезват в много от литературните герои, наши съвременници. Не искам да кажа, че българското, националното, непременно трябва да се търси в етнографската декорация или във външната атрибутност на обичаите или в диалекта. Тук има нещо по-дълбоко, което е наше не само в портретовката, но и в начина на работа, в мислите, надеждите, вярата.

Аз мисля, че някои от авторите, които работят в тази насока, имат сполука. Нека си припомним например „Златното руно" на Андрей Гуляшки. Той е създал вече цяла редица образи на българи, но най-голямата му сполука е Исай Дамов. Това е един от първите цялостни антикултовски герои и тъкмо българската му същност е едно от достойнствата на автора, защото, както е известно, през дните на култа се обръщаше малко внимание както на националното своеобразие, така и на патриотизма. Патриотизмът е живо чувство и му е трудно да съществува сред схеми и догми. От друга страна, само дългът като постулат никога не е достатъчен за творчество в строителството. Тъкмо този процес на разбиване догмите, на превръщане дълга в идеал и живо вдъхновение, характеризира Исай Дамов въпреки неговата сложна психика и вътрешна противоречивост.

Стоян Даскалов е един от авторите, който е свързан непосредствено с народа и при неговите сполучливи образи се чувствува не само българската им същност, но и промените, които стават в техните характери, без да изгубят тази своя същност. И още нещо — някои от героите му са творци в своето дело, и то в една селска действителност, което показва колко съществено и всепроникващо е творческото начало в социалистическия труд. В това отношение особено характерен е неговият герой Братан от новелата „Русалски сънища". А в книгата му „Своя земя" е разкрита любовта към земята в нов аспект, което е и нова форма на патриотизма.

Сред множеството герои, строители на нашите големи обекти, които бяха създадени през култовските дни, малцина от тях можеха да събудят патриотично чувство в читателите, защото много малко бяха живи човешки характери. След Априлския пленум у нас, наред с моралната проблематика и по-голямата свобода при индивидуализирането на героите, започнаха все по-ясно да се чувствуват и грижите на авторите към разкриване националното своеобразие на характерите, а оттук към разкриване на творческото начало в социалистическия труд. Въпреки че недоверието към готовите истини избухна със сила, все пак тъкмо героичното и творческото начало се откроиха с ярка непосредственост. Този процес, така характерен за най-новата ни поезия, се забелязва и в белетристиката: авторът дири да разкрие себе си, да вземе пряко участие в живота на героите, да се намеси в проследяването потока на изживяванията им. А щом като дири себе си, авторът ще намери и родината. И ще се яви като подтекст или ясно откроено патриотичното чувство. Това личи дори в такива творби като „Двама в новия град" — на Камен Калчев, където главният герой обогатява с нови черти образа на съвременника ни.

В книгите на строителна тематика на някои по-млади автори, като Димитър Монов, Коста Странджев, Милчо Радев и други, които описват живота на нашите трудови обекти, главно в Родопите, също така са създадени образи на трудови герои, които с нравствената си чистота и възвишена жертвоготовност са способни да ни накарат да се радваме, че са българи и че техните дела са израз на съвременните превъплъщения на някои стари наши традиции.

Като говорим за темата на патриотизма в съвременната ни белетристика, трудно можем да я отделим от темата за националното своеобразие на нашата литература, което никога не е изчезнало в творбите на добрите ни автори. Нека

си припомним колко българска сила има в селските характери на Илия Волен или в есетата и дивите разкази на Хайтов, във военните разкази на Ивайло Петров или в „Горещо пладне“ на Йордан Радичков.

На пръв поглед националното своеобразие на една творба е нещо различно от способността ѝ да възпитава в патриотичен дух. Но така е само на пръв поглед. Защото тъкмо националното своеобразие на един герой българин, който твори трудови подвизи, ни кара да се гордеем. Както в миналото през дните на безконечните войни, през дните на съпротивата и Отечествената война ние сме се гордеели от победите и подвизите на нашите войници, така и днес ние сме радостни от подвизите на нашите български строители. И тази гордост не е нищо друго, освен една от най-хубавите страни на съвременния патриотизъм.

Не е достатъчно само да се описват подвизите, но и да се покаже кой ги извършва, ето това е същественото тук. Как се ражда готовността за подвиг в душата на обикновения човек. При поетите сполуките в това отношение като че са по-големи. Лиричният герой на Пеньо Пенев например е едновременно и съвременен строител, и българин, свързан с изграждането на Димитровград. От конкретната индивидуализация се идва до най-значителното обобщение.

Тук трябва да отбележим, че се явиха в нашата литература някои творби с безлични герои, с издребняла психика, изградени фрагментарно, с онази задължителна усложненост, която трябва да маскира дълбочина, които по същество бяха носители на космополитизма в нашата литература. Такива герои са без социални и национални корени и си отидоха заедно с модите, отвеяни от суровия вихър на съвремието.

Като говорим за патриотичното начало в съвременната белетристика, естествено не трябва да забравяме литературата на военна тематика, както и литературата на приключенско-разузнавателна тематика. Те по самия свой характер са патриотични. Но за да бъдат именно патриотични, трябва да притежават художествени достойнства, онези качества, които влияят върху читателите и не остаряват. Докато за дните на Отечествената война бяха създадени хубави и интересни книги, за мирновременния живот на народната армия те все още са малко. Сред сполуките бих могъл да спомена новелата на Драгомир Асенов „Нашият взвод“, на Рангел Игнатов „Късче небе за трима“, романа на Величко Нешков „Бели пътища“ и др. И за тези книги с тематика от мирновременния живот на народната армия би трябвало да се каже, че за да могат истински да въздействуват патриотично, трябва да пресъздават творческия характер на социалистическия труд. Защото и в казармата днес творческото и героическо начало се сливат в образа на онези младежи, които изпълняват своя войнски дълг.

От самото естество на художествените творби на разузнавателна тематика се разбира, че те въздействуват при формиране съзнанието за дълг и повишена бдителност на нашия съвременник. Патриотизмът в съвременния етап на развитие се покрива със съзнанието за дълг и повишена бдителност: дълг пред народа, пред миналото и пред бъдещето.

Нашите най-добри белетристи, които работят в тази област, а това са Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Павел Вежинов и други, се стремят да създават интересни и живи човешки характери, носители на традиционния български хуманизъм. И неслучайно Андрей Гуляшки противопоставя своя Авакум Захов на известния със своята пошлост западен герой Джеймс Бонд, който се интересува преди всичко не кого убива, а как го убива. . .

*

Ще заключим с това, с което започнахме: проблемът за патриотизма в белетристиката е многостранен. Той е свързан с традицията и новаторството. Той е свързан с хуманизма, защото това е отличителна черта на нашия български патриотизъм. Той е свързан с народността и партийността в литературата, защото те са невъзможни без патриотизма, както и нашият социалистически патриотизъм е невъзможен без тях. Той е свързан с изграждането на човешките характери, защото никакви литературни въпроси не са възможни без наличието на живи човешки характери или човешки изживявания. Това е основното в спецификата на литературата.

Както виждаме, най-важните проблеми на литературата и на живота са взаимно свързани и обусловени. Ние често изкуствено ги разделяме с оглед научните цели на нашето изследване. Но живата диалектическа обусловеност между тях ни принуждава да дирим тъкмо взаимните връзки, защото те са най-интересните.

Радостно е, че патриотичната тематика в нашата съвременна белетристика пронизва тъканта на най-добрите творби — разкази, есета, повести, романи. Радостно е, че националното своеобразие не се губи в сполучливо изградените характери на съвременните литературни герои.

ТВОРЧЕСТВОТО НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И ЕСТЕТИКАТА НА МОДЕРНИЗМА

(Кратки наблюдения и размисли по случай 70 години от рождението на поета)

Стойко Божков

Всеки път, когато се докосваме до поезията на Христо Смирненски, нас ни облъхват пламъците и светлините на нашата социалистическа революция. У нас остават частици от неговата пламенност, от сърцето му, от безпределната му обич към „отрудените братя“, към развихрените от революцията народни сили, към пламтящата с пурпурните си рубини Москва. В тези общения с поета са се раждали и се раждат пориви за борба, твърдост в отстояването на комунистическия идеал, увереност в неговото тържество. И особено важно е, че тези чувства и мисли се пораждат не само у съзнателния борец, но преди всичко у работника, сред най-широките народни слоеве, сред онези, които сами са двигатели на историята.

Поезията на Христо Смирненски в нейните най-хубави образци се роди непосредствено след победния ход на Великата октомврийска социалистическа революция. Тя бе и остава не само отклик, отзвук от нейните победоносни залпове, не само един исторически документ за отекването им в нашата родина, но и един връх, един нов етап в развитието на българската поезия. Израснала върху основата на бурния кипеж на революционното движение в България, събрала гнева и негодуването на робите, тяхната жажда за светлина и за право на живот, изляла се в неповторими и нови художествени образи и форми, феерия от образи, поезията на Смирненски е едно начало и един пример. Изявила се като оръжие в борбата на партията да поведе работническата класа към последния щурм срещу стария и прогнил свят на капиталистите и експлоататорите, поезията на Смирненски показа красотата и величието на тази битка. Тя самата като красота и величие обогати нашата поезия и стана вдъхновение и стимул за раждането на нови герои и борци.

Много е написано за силата и красотата на поезията на Смирненски, за изворите на тази сила и красота. Погледнем ли на стиховете му откъм тяхната тематика, ще ни порази колко непосредствено и силно поетът откликва на актуалните събития на деня, колко плътно реагира на главните лозунги в ежедневната битка на партията на пролетариите, на многообразието в живота на трудещите се. В тази непосредственост на тематиката се крие възможността да изявява чрез повеленията на своето сърце главното и основното, с което се характеризира епохата.

Погледнем ли на поезията му откъм мисловността, от интелектуалността, не може да не ни порази последователността, с която в нея се пречупват най-

великите идеи на нашето време, хуманизма, героиката, устремеността на обикновените хора към завоюване на един справедлив и свободен живот. В стихотворенията му можем да намерим отзвуци на човешката мисъл от древността до наши дни, стремеж да се осмисли историческата съдба на човека и се слее със сиянието на неговия утрешен комунистически ден.

А емоционалността в поезията на Смирненски може да се измерва с всички цветове и гами на дъгата. Неговото сърце тупти и гневно, когато се докосва до жестокостта и бездушието на капиталистическия строй, до варваризма, с който се удавя в кръв въстаналият народ, и с безгранична любов, когато се вълнува от страданията на „бледоликите си братя", на „братчетата на Гаврош", и когато възторжено приветствува вестителите на новия ден. И в тези диапазони на човешката чувствителност са намерили място и героичното, и трагичното, и комичното, и възвишеното, и грозното.

Погледнем ли я откъм нейната предметност и конкретност, поезията на Смирненски ни вълнува със своята непосредственост и близост до реалността.

Тази вечер Витоша е тъй загадъчна и нежна —
като теменужен остров в лунно сребърни води,
и над смътния й гребен, сякаш в болка безнадеждна,
се разтапят в тънка пара бледи есенни звезди.

Това е картина на пръв поглед рисувана с туширaните тонове на символистичната умозрителност. Но погледнете ли в есенните вечери, в сиянието на загасващите слънчеви лъчи, грамадата на Витоша, нарисуваната картина от Смирненски ще ви развълнува със своята реалност и повторимост. Същото непосредствено виждане можем да го илюстрираме с „Йохан" или „Червените ескадрони".

В много случаи емоционалността в поезията на Смирненски се прелива в патетичност. Това най-често се изявява, когато чувствата се сгъстяват пред грандиозността на самото историческо събитие; особено ярки форми придобива тази патетичност при изобразяване величието на октомврийското дело на руския пролетариат. Тогава се раждат онези крилати и хиперболични поетически форми-призиви:

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
. . . . . .
С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход
на възбунените роби, на червените вълни!

Или събуждащото с такава правдивост и дълговечност чувство на уважение и преклонение пред величието на първата столица на комунизма в стихотворението „Москва":

Москва, Москва!
Ти ярко пак пламтиш, ти пак тупти!
Ти пак си огнено сърце
и с ясна пурпурна усмивка бдиш
над братски стиснати ръце.

Тази патетична поезия е облъхана с топлината и свежестта на непосредственото усещане на правдата, на истината, на историческата перспектива, затова е ярка, вълнуваща. Тя извира от дълбочината на едно до безкрайност влюбено и отдадено на борбата сърце.

А за образността и за формата на поезията на Смирненски може да се говори само с думи, изразяващи съвършенството. Това е плод на неговия свеж и неповторим талант. Но не само на него. Ако липсваше тази всеотдайност на идеята, на партията, на работническата класа, на революцията, тая любов към човека и неговата красота, пищните форми биха били студени и бездушни.

*

Веднага след излизането на „Да бъде ден!“ марксическата критика с увереност утвърди онези черти в поезията на Смирненски, които здраво и непокл атимо циментираха в литературата ни основите на социалистическия реализъм. Този термин още не бе създаден в марксическата литературна наука, но първите възторжени критици на пролетарския поет — Георги Цанев, Георги Бакалов, Тодор Павлов — до голяма степен очертаха контурите на някои от онези естетически принципи, с които методът на социалистическия реализъм започна своето утвърждаване в българската литература. И до днес, когато в националната ни литература върху принципите на този метод са създадени толкова многообразни и многобагри художествени богатства и когато самият метод е придобил много нови черти, утвърденото от Смирненски запазва своето значение, продължава да стимулира и да вдъхновява. И без обобщението на неговия художествен опит е невъзможно да се разработват успешно теоретическите проблеми на нашата най-нова литература и литературна наука.

Почти едновременно със статиите, които приветствуват поезията на Смирненски, се появяват и опитите тя да бъде отречена. Буржоазната критика фронтално атакува художествените ѝ принципи, отрича качествата ѝ на поезия, иска да унищожи нейното революционно въздействие.[1] Творчеството на Смирненски обаче вече е влязло в самото движение на народните маси, усилвайки резонанса на революционните вибрации в душите на „възбудените роби“. Трябва да изтъкнем, че тези фронтални атаки на идейните противници, груби и цинични, способствуват да се разгаря по-силно любовта към творчеството на поета.

Друг е подходът към поезията на Смирненски от онази група писатели и критици, които в този момент особено разпалено и упорито защищават принципите на модернизма в българската литература и по-специално на символизма и на естетическия формализъм. Отричайки по същество основното съдържание и звучене на поезията на пролетарския поет, те се опитват да го приобщят по формалните ѝ признаци към своето направление. Теоретикът на символизма у нас след Първата световна война Иван Радославов пише през 1925 г. в списание „Хиперион“: „Най-новата генерация поети, истинно талантливите даже като Хр. Смирненски, изповядващи едно определено верую, са доказателство, че само художествените концепции на символизма могат да дадат свежест на непосредственото им вдъхновение.“[2] Оттук започва една дълга и сложна верига от констатации и утвърждения, чийто смисъл в последна сметка в една или друга степен обвързва Смирненски с българския символизъм, някъде с неговото бохемство, и най-често — с неговата поетика.

Ние искаме да се спрем върху някои от тези въпроси.

Преди всичко трябва да се подчертае, че нашата литературна наука твърде малко се занимава с проучване особеностите на българския символизъм и модернизъм. Задоволяваме се с най-общи констатации, в рамките на най-общите принципи очертаваме неговите граници, без понякога да държим сметка за конкретните факти и явления. При този подход е естествено да се получават поляризирани преценки и мнения, макар всички да претендират за научност и за марксистко-ленинска принципност. А ние имаме и право, и задължение да навлизаме в тази област, защото у нас, благодарение на приноса на др. Тодор

---

[1] Известна представа за оценките на буржоазните критици на делото на Хр. Смирненски може да се добие от статията на А. Т о д о р о в, Смирненски в оценката на буржоазните критици в книгата му „Животворната правда на художествената литература“, 1954 г.

[2] Българският символизъм (Основи — същност — изгледи), сп. Хиперион, г. IV, 1925, кн. 1—2, стр. 24.

Павлов в разработването на теорията на отражението и разобличаването въз основа на нея на естетическия формализъм, съществува здрава научна база за по-нататъшно разрешаване на тази проблематика. И второ — защото именно по пътя на активизиране на всички възможни модернистки направления в изкуството и в естетическата теория днес буржоазната идеология прави най-отчаяни опити да навлезе в неговата сфера и да деформира развитието на прогресивната литература в целия свят и по-специално — в социалистическите страни, да намали нейното революционно въздействие и да я използува за своите контрареволюционни цели.

Преди всичко трябва да се изтъкне, че е съвършено невярно твърдението на някои наши литературни критици, че българската поезия през първите две десетилетия на XX в. придобива всичко най-хубаво в своята художественост и форма благодарение на символизма. Обикновено в този случай се имат предвид завоеванията в поетиката на Яворов, Дебелянов, Лилиев и др., като наличието на символистични творби или елементи се въздига до господствуващо положение и цялото им творчество тотално се пришива към символизма. В такива случаи се замъглява отрицателното въздействие на декаданса върху идейно-художественото развитие на българската литература и на отделни писатели, деформира се действителното положение в литературния процес.

От друга страна, трябва да имаме предвид, че в България символизмът не разви своите крайни форми на декаданс. Изключваме, разбира се, проявите на епигонството, което най-широко е застъпено при това литературно течение.

Всички ли писатели, които сами се смятат символисти, са действително в художественото си творчество проводници на естетическите постулати на модернизма? Иван Радославов например, като възразява на една констатация на проф. Стефан Младенов,[1] изтъква, че Д. Дебелянов, Н. Райнов и Н. Лилиев, макар по същество да не се отличават от Т. Траянов и Л. Стоянов, все пак „не можаха да бъдат пълни и съвършени символисти“[2]. Във „Везни“ Гео Милев, като изтъква, че Дебелянов е най-самобитният между младите български поети, подчертава, че той „не беше избистрен като „символически“ поет, какъвто можеше и обещаваше да бъде; той нямаше пред себе си един определен художествен идеал, какъвто можеше и трябваше да има. . .“[3] Това, разбира се, може да се тълкува като декларация. Но ако тези констатации се свържат с един анализ на творчеството на поетите от гледна точка на естетическите принципи на символизма, ще се види колко истина има в тях.[4] А това има важно значение; когато свързваме поетиката на Смирненски с неговите предходници, ние трябва да оперираме с цялото богатство на българската реалистична и романтична поезия, без да се ограничаваме в стеснените поетически схеми на символизма.[5] И тук обаче за изходно начало трябва да ни служат схващанията на Т. Павлов: „Да се твърди, че Христо Смирненски стана това, което е в нашата литература, само защото е използувал поетическия език и форма на Яворов, Димчо Дебелянов и т. н., е пълен и явен абсурд. Художествената сила на поезията на Христо Смирненски се определи именно от по-високото идейно съдържание, обусловено от неговото време.“[6] Въпросът за приликата и различието следователно не е формален, а се отнася до същността на поезията.

---

[1] Проф. д-р. Ст. Младенов, Декаденти и семковщина, С., 1924 г.

[2] Иван Радославов, Символизъм и професорска наука. Хиперион, т. IV, кн. 4, с. 201.

[3] Гео Милев, In memoriam Димчо Дебелянов, Везни, г. I, кн. 2, стр. 3.

[4] Вж. напр. у Ст. Каролев, Димчо Дебелянов, Литературно-критически очерк, С., 1965.

[5] Вж. по този въпрос и аргументите на М. Николов в статията му „За поетическия стил на Смирненски“, в сп. Септември, 1956 г. кн. 9, стр. 152.

[6] Т. Павлов, Основни въпроси на естетиката, т. I, стр. 236.

Затова е много важно да се спрем върху някои естетически принципи на символизма и естетическия формализъм, които разкриват неговата художествена същност. Може би те ще ни подскажат по-вярна мярка за определяне отношението на творчеството на Смирненски към символизма?

Как си представят символизма българските му поклонници? Нямаме намерение да правим исторически преглед. Ще спомена само няколко положения, изказани в началото на двадесетте години — време, с което е свързано творчеството на самия Смирненски, неговото поетическо възмъжаване.

„Като философска и художествена концепция — пише И. Радославов[1] — в българския символизъм няма нищо българско. Идеологията на това литературно движение е съвършено чужда, в характерните си белези — типично френска.“ Почти всички привърженици на символизма изтъкват, че той се заражда преди всичко като реакция срещу реализма в изкуството и материализма във философията. Адептите му поставят като първостепенна задача на изкуството то да бъде най-пълен израз на личността на художника. Емануил Попдимитров подчертава, че теоретиците на символизма изхождат от идеите, че „видимият свят е илюзия, под него има друга действителност; ние сме „хората, които наблюдават сенките в пещерата“. . . Само изкуството може да ни доведе до същността — но изкуство на чистата психичност, алогичното, което си служи със символи, тайнствени магически знаци, които говорят на душата много повече, отколкото казват на слуха. Трябва да се откъснем от всичко повседневно и традиционно, за да се намерим изведнъж в светая светих на изкуството. Трябва да се оставим да заговори подсъзнанието, което всъщност е едно свръхсъзнание[2].

Ив. Радославов в цитираната вече статия „Българският символизъм“ превежда определението на Реми дьо Гурмон на символизма: „. . .индивидуализъм в литературата, свобода на изкуството, напущане шаблонните формули, тенденция към всичко ново, странно, чудновато; това би означавало още: идеализъм, пренебрежение към социалния анекдот, антинатурализъм, тенденция да се вземе от живота само характерна подробност, да се обръща внимание само на жеста, който различава един човек от други. . .“ И сам заключава: „Под сянката на символизма, който намери източник за творчество в самия човешки дух, а не вън от него, както беше дотогава, могат с еднакво право да се подслонят най-различните, най-разнообразните художествени похвати.“[3] Не само делничността, но въобще заобикалящата действителност „престава да бъде основен елемент“ на творчеството на символистите. „Позитивизмът — пише Радославов — беше извършил вече своето дело и знанието се подхранваше от идеи, които означаваха един поврат към възгледите на субективния идеализъм, чрез ултра-индивидуалистичните концепции на Ницше най-главно. . . Символизмът в изкуството беше това, което бе субективният идеализъм срещу позитивизма в познанието ни за нещата.“[4] Според изискванията на символистите, изкуството не може да си поставя никакви обществени цели. Още през 1912 г. Ив. Радославов пише: „Вън от нас няма действителност, понеже тя е такава, каквато нам се представя, разнообразна толкова, колкото индивидуалности има. Едничката неизменна и вечна същност остава душата, нашата велика и многообразна, но все пак една и неразделна субстанция. Тя е едничката — няма друга действителност. Изкуството, което има за източник творческите сили на тая същност, няма и не може да има друга задача и друга цел от задачата и целта да отрази тая неизмерима, вън от пространството и времето,

---

[1] Сп. Хиперион, г. IV, кн. 1, стр. 15.

[2] Емануил Попдимитров, Що е изкуство — из книгата му Естетиката на Бергсона, 1923, сп. Хиперион, г. I, кн. 9—10, стр. 595.

[3] Пак там, стр. 18.

[4] Пак там, стр. 16—17.

същност, тъй както се проявява тя вътре в нас. И колкото по-малко е участието на мозговия апарат в това отражение, толкова, безспорно, е по-важно, по-хубаво и по-върховно полученото отражение.

В проявите на нашата душа няма логика, няма стройност, няма система... И защото няма логика в нея, затова не може да има такава и в произведенията на изкуството. . . Познанието на света и разрешението на всички проблеми чрез обикновеното знание се измести от познанието чрез и н т у и ц и я т а, свръхестественото познание, при чиято светлина само станаха достъпни за нашето духовно око многобройните истини, недостъпни никога за обикновения разум ... Телепатията и окултизмът са едни от пътищата, които водят към познанието на тези истини“[1]

Символизмът обезценява всичко предшествуващо в литературата ни. С чудновата кресливост в „Хиперион“ се утвърждава, че с появяването на символизма българската литература свършва с предшествуващите времена на литературна случайност, тъй като той ѝ придава един по-общ европейски отпечатък. Традицията, която той затвърдява и оставя, е първата наистина литературна традиция. Творчеството според адептите на българския символизъм е най-напред и най-главно форма. Тази последната е неговият съществен елемент. Въпреки заявлението обаче и тук съществува единство между съдържание и форма. На мястото на художествения образ, определено изразяващ едно явление, символистите поставят художествения символ[2] и с това привеждат в пълно съответствие съдържанието, родено от подсъзнателните асоциации, с „потайващата в себе си цяла редица значения“ и въпреки това застинала символика.

От направения кратък преглед, струва ни се, става съвършено ясно какви перспективи чертае естетиката на символизма за българската литература: пълно откъсване на писателя от жизнените проблеми на своето време, затваряне в тясната хралупа на необременената му със знанията и опита на миналото „душа“, блуждаене в „царството“ на подсъзнанието, на „сънищата“, на „виденията“, на „чистата“ красота, изсушаване на чувствата и мислите в тесните рамки на излинелите през вековете поетически шаблони. Затова още при първите плахи кълнове на символизма марксическата естетическа мисъл в България и писателите-реалисти повеждат борба с неговите естетически принципи. Манифестирайки шумно със своето „новаторство“, писателите-символисти обаче не могат да прикрият, както се вижда и от приведените по-горе факти, дълбокото противоречие между своето изкуство и съвременността, безизходното положение, до което те са достигнали при разрешаването на основния проблем на човека — проблема за неговото бъдеще. Затова и у нас символистите, загубили „вярата в знанието“, във възможността чрез него да се разрешат „върховните въпроси на живота“, макар че манифестират една приповдигната надежда чрез самоуглъбяването да се доберат до съвършенство, изживяват една дълбока и трагична раздвоеност и безнадеждност. Човекът при тях е изпаднал в пълно уединение и колкото и да се изявява като „свободна“, „силна“, „властна“, „независима“ от нищо личност, в същност е една нищожна играчка, движена от своите илюзии. В предговора към „Антология на българската поезия“ (1925 г.) Гео Милев пише за българския символизъм, че той е рожба на „отчуждаването на поезията от живота“.

Колкото и да е очевидна несъстоятелността на тези естетически позиции обаче, колкото и ярко те да противоречат на едно научно обяснение на изкуството и на здравия смисъл, ние ги засягаме, тъй като и днес в различни вариации някои от тези теории продължават да битуват в нови „модерни“ течения на западното буржоазно изкуство и под тяхно знаме да се води борба срещу

[1] Ив. Радославов, Идеи и критика. С., 1921, стр. 123—124.
[2] Вж. Валери Брюсов, Символизмът във Франция, сп. Хиперион г. 1, кн. 8, стр. 477.

реализма. „Изобразяването на „човека като такъв“ — пише съветският литературовед Б. Сучков — става главна особеност, родова черта на буржоазната литература през XIX и XX век, която достига до своята кулминация в „Улис“ на Джойс и многотомната епопея на Марсел Пруст „Търсенето на изгубеното време“. Този доведен до крайност принцип на изобразяване на човека, откъснат от социалните му връзки, стои в основата и на съвременната декадентска литература“.[1]

Във връзка с интересуващия ни въпрос, когато се разглеждат конкретните изяви на буржоазния литературен фронт, ние се натъкваме на едно много интересно явление. Както знаем, сп. „Златорог“ открито не излиза в защита на символизма. То прокламира, че защищава реализма в българската литература. На неговите страници се поведе една от най-острите атаки срещу Л. Стоянов, който по това време е в кръга на сп. „Хиперион“. Но главният редактор на последното списание Ив. Радославов пише за Владимир Василев, че се „приспособява“ към модернизма, към неговото по-умерено течение.[2] И действително в оценките си за поезията на Смирненски и двете списания проявяват единомислие, корените на което лежат в естетическото им мислене. Както Вл. Василев в статията си „Между сектантството и демагогията“ атакува класовите и партийните позиции на пролетарския поет, обществената активност на поезията му,[3] така и „Хиперион“ отрече Смирненски за това, че „в основата си това е поезия на политическия девиз, на партийния плакат“[4]. „Златорог“ пише: „Трябва да се признае, Смирненски оперира твърде ловко с известна поетическа образност. Но тази образност е външна, техническа. . . Версификаторските капризи, които авторът гони и тук, и другаде, са един от външните знакове, че не изхожда от някакво чувство, не го владее дълбоко настроението. . .“ Никак не е трудно да се забележи, че тук въпросът се отнася за две диаметрално противоположни естетически концепции за поезията, за възприемането ѝ от два противоположни свята. И „Хиперион“ е категоричен във формалистичната си преценка на стиховете на Смирненски: „Наистина, от формална страна, тям не е чужда известна изисканост и на места музикалност; технически те са изобщо безупречни с всички външни придобивки на символичната поезия“. С тази разлика, че поетът „не чувствува многогласния оркестър на битието. . . погълнат от монотонния шум на действителността; той не вижда противоборствующите сили на живота, който, като една могъща река завлича всичко по пътя си. . .“ Както по-късно, в края на 30-те години, в забележителната полемика на Т. Павлов с Вл. Василев се изясни, гносеологическите корени на тези позиции се крият в естетизма, в естетическия формализъм. „За естетическия формализъм, прочее, — пише Т. Павлов — не е характерно, както много често се казва това, само простото метафизическо противопоставяне художествената форма на социално-идейното съдържание. За естетическия формализъм по-строго погледнато, е характерно отсъствието на обективно-познавателното и обществено-историческото значение и действеност на художествения образ и превръщането по този начин на художественото творчество в някаква си чисто индивидуална и чисто безидейна игра на думи, „образи“, звукове, линии, цветни петна, фигури, ритмични комбинации, лични чувства и пр. . . . Тъкмо превръщането на творческата индивидуалност в единствен агент на художественото осъществяване е основният, типичният, най-същественият признак на естетическия формализъм“.[5]

---

[1] Б. Л. Сучков. Исторические судьбы реализма. М. 1967, стр. 117.
[2] Вж. Хиперион“, г. IV, кн. 1—2, стр. 60—63.
[3] Златорог, г. II, кн. 3.
[4] Хиперион, г. III, кн. 9—10.
[5] Т. Павлов, Избрани произведения, т. 7.

Тъкмо въз основа на един така конкретен и дълбок принцип ние можем да разграничим коренната противоположност между творчеството на Смирненски и естетиката на символистите. Струва ни се, от всичко казано дотук, това се налага, без да прибягваме до конкретни съпоставки.

И все пак голямото разнообразие на мнения и постановки за връзките на поезията на Смирненски със символизма налага да се направят някои конкретни анализи.

На първо място трябва да се отхвърли като абсолютно произволно твърдението на някои автори, че Смирненски е изживял някакъв „бохемски" период в своето развитие, че той се е развил под непосредственото въздействие на близки нему поети-символисти. Всички възможни документи за живота на поета са вече събрани и в тях не може да се намери нищо, което да потвърди една такава теза. Очевидно, тя се създава по някаква аналогия на други писатели (Блок, Есенин, Маяковски, Брехт, Арагон, Неруда, Гео Милев, Ясенов, Л. Стоянов), които, преодолявайки влиянието на модернизма, навлязоха в разцвета на своето творчество.

Пътят на Хр. Смирненски е по-друг: той се развива от критическия реализъм към социалистическия реализъм. Веселите му, забавни, оптимистични, закачливи, сатирични и хумористични ранни творби са проява на неговия реалистичен подход към живота и нямат също нищо общо с „бохемата", със символизма.

На второ място трябва да се изтъкне, че абсолютно неверно е твърдението, че творчеството на Смирненски е изградено върху формалните постижения на символизма, че той едва ли не е епигон, че не създава нов оригинален стих. Някои изтъкват образно даже, че той „наливал вино в стари мехове". Не е далеч оттук мисълта, че виното в старите мехове се разваля и любителите на хубавото винце правят кисели гримаси, когато го пият. А дали въобще е възможно да се съчетае такова положение, при което сивмолизмът да се интегрира в реализма? Както вече изтъкнахме, това са два изключващи се един друг подхода в изкуството. „Разсъжденията за съчетаване на реализма и модернизма, за плодотворността на „модернисткия" етап при формирането на съвременните реалисти, за обогатяването на реализма от модернизма или посочванията на необходимостта да се асимилират от реализма всички форми, „включително и модернистките", влизат в пряк конфликт с научната методология и изразяват, най-малкото, неверие в творческите сили на реализма и е предразсъдък спрямо модернизма и неговото значение за развитието на художествените форми и изобразителните средства" — пише А. С. Бушмин.[1] Характерно за съветското литературознание през последните години е, че то изясни в значителна степен отношението между модернизма и реализма.[2]

Най-важният проблем, по който нашата наука е направила най-малко, се отнася до езика и стила на Смирненски. В тази област са натрупани не малко противоречия: от пълното отричане на каквато и да било връзка с езика и стила на символизма до отричане съществуването на оригинален стих у Смирненски. Трябва да подчертаем обаче, че тенденцията да се излиза от единството на съдържание и форма помага все по-дълбоко да се навлиза в специфичните особености на поетическата форма у Смирненски и да се търси научно обяснение на богатата символика у нея. Господствуващи схващания са, че „макар езикът на Смирненски и на символистите да е един — българския общонационален език — те го използуват като оръдие за съвсем различни, противоположни

---

[1] Вж. сб. Славянские литературы, VI Международный съезд славистов. М. 1968, стр. 277—278.

[2] Срв. сб. Современные проблемы реализма и модернизм, М. 1965.

цели“[1], че „функцията на символите и алегориите в творчеството на революционните поети е право противоположна на условната образност на декадентите“,[2] че символиката у Смирненски, даже и когато напомня формално за символиката на модернизма, изразява същността на явленията, а не е празна игра, че символите у него са наситени „с естетическа сила, каквато символистите не са и подозирали, че съдържат“, че „това богатство съвсем не е открито в рудите на бедните символисти, а е поетично средство, чието изобилие е в пряка зависимост от възможностите на таланта, от инвенцията на твореца“[3].

Тук именно е много важен доказателственият материал, подходът към фактите. В повечето случаи наличието на символика, наподобяваща символиката на символизма, се определя като отрицателно явление в поезията на Смирненски, като остарял реквизит, подложен не само на естетическа трансформация, но и на изживяване. Но категоричността на утвърждаването не е доказателство в науката. Нужен е научен метод, чрез който да се анализират аргументите. Пръв Цв. Минков посочи, че Смирненски преодолява поетиката на символизма по два начина: чрез пародията и чрез революционния патос.[4] Действително, тъкмо в ранното му поетическо творчество, гдето някои най-често откриват заемки от символическия образен материал, тези елементи играят особена сатирична и изобличителна функция. Значи поетът съвършено съзнателно и с определена художествена цел ги е употребявал. Те имат характер на поетичен жаргон. Тъкмо тук чрез пародийното им снизяване той ярко осмива този стилов и езиков елемент у символистите.

П. Зарев, като забелязва, че „някои хумористични стихотворения на Смирненски са „издържани в традицията на символистичната и изобщо декадентската поезия“, подчертава, че всичко това се използува за други цели, че „така се получават сложни вътрешни съпоставки между изкуствените, строго издържаните, извисени лирически форми и реалистичната конкретност на едно свободно от условности земно съдържание.[5] Онова, което за някои автори на статии за Смирненски означаваше наличие на известен нюанс на противоречие между форма и съдържание (М. Николов, А. Далчев), фактически по този път намираше ново решение. Продължавайки тази линия, посочена от Зарев, използувайки структуралния анализ, Н. Георгиев с изследване на конкретен материал достига до извода, че „в борческата лирика на Смирненски се сблъскват стабилни, очебийни, напомнящи символическия контекст отрязъци с рязко противоположни на тях идейно-художествени определители“, в резултат на което се получава не „статично преосмисляне на символическите елементи, а активно напрежение и борба между идейни и художествени системи“. В резултат на това, изтъква той, „ударът на Смирненски върху символизма е особено тежък“, „никой друг наш поет не е градил пролетарската поезия в такава органическа връзка — противодействие с тая умираща идейно-художествена система“.[6] Основен недостатък на Н. Георгиев е, че той разпростира това противоречие и тази борба едва ли не върху цялото творчество на Смирненски. Ако се направи един системен анализ-съпоставка на поетиката му с наследството от П. Р. Славейков до Яворов, ще се види, че такова вътрешно напрежение може

---

[1] М. Николов, Образност и поетичен речник. Литературен фронт, 1963 г., бр. 24.
[2] Д. Ф. Марков, Зрелият Смирненски. Сб. Христо Смирненски в литературната критика. С. 1964, стр. 357.
[3] Павел Матев, Знаменосец на нашата социалистическа литература. Същия сб., стр. 381.
[4] Цв. Минков, Поетическото изкуство на Хр. Смирненски. Сп. Език и литература, г. IV, кн. 5, стр. 347.
[5] П. Зарев, Стихът на Смирненски. Цит. сб. стр. 251—252.
[6] Н. Георгиев. Великият преобразовател. Сп. Пламък, г. XII, кн. 12, стр. 4—15.

да се открие в твърде незначителен брой творби на поета. В голямата си част символиката, ритмиката, виртуозността на Смирненски е вътрешно присъща на българския поетичен стил и е плод на неговия голям талант, съответствува на неповторимото величие на неговата съдържателна, действена, партийна, възторжена поезия. Като се вземе предвид и обстоятелството, че в художествените системи на модернистите често пъти са пренесени в хипертрофиран, деформиран вид елементи от художествените системи на големите писатели-реалисти[1], което е много характерно за българските символисти, ние можем и трябва да търсим пò друг път за изясняване генезиса на образността и ритмиката у Смирненски. Пред нас трябва да стоят просторите и на фолклорната образност, и на цялата ни реалистична и романтична поезия.

Все още остава и сега неосъществен конкретният анализ на творбите на Смирненски с оглед да се очертае пълно и безспорно истинският новаторски и неповторим характер на поетическото му майсторство.

А самият Смирненски съвършено ясно и категорично е казал своята дума за тази лексика и стил, които някои с лекота свързват с поетиката на символизма. Освен в пародийните стихотворения, в бележките си за отговор на статията на Вл. Василев той е записал: „Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртнопечалния Пиеро. . . О, тия жълти хризантеми, сини домина, черни маски и всички тия циркови пъстрила, взети в заем от гардероба на миналото, купени на вехто“. И по-нататък: „Той (Вл. Василев — б. а.) е в ужас от сменяването на ритъма в „Жълтата гостенка“ или, както я бърка критикът, „Жълтата хризантема“. Ето го отношението — ясно, пълно — към реквизитите на модернистите! То не скрива нищо, в него няма двусмислие.

Смирненски не е имал възможност да изложи своите естетически разбирания: твърде малко време е имал той. За неговите осъзнати естетически принципи съдим от художествената му практика, от самото му творчество и от споменатите вече бележки за отговор на Вл. Василев. Но и това стига, за да видим колко стабилно и принципно той е стоял на марксически естетически позиции, как последователно ги е създавал и отстоявал. „Карл Либкнехт — близък ли ви е той? — е искал да запита редактора на „Златорог“ и неговите последователи. — Можете ли да почувствувате величието на неговата душа? Неговият образ поетичен ли е за вас? Не.“ — Ето го позитивното, революционното отношение към живота, към поезията, към образите! И това отношение е коренно противоположно на естетическите принципи на символизма. Там зъзнат от страх пред живота, свиват се в черупките на някакви магически символи, а тук сърцето се разтваря за красотата в живота, носител на която е човекът комунист. И така се раждат тези живи и вълнуващи, отразили самия живот и неговия възход, образи в поезията на Смирненски, които го правят вечно жив и безсмъртен в съзнанието на поколенията, вечен борец за тържеството на великите идеали на нашата епоха.

Там образи „от друг свят, студен и статичен, като света на угаснала планета, безкраен път между глетчери, неестествени светлини или тропически пейзажи, — лишени от реалност“ (Л. Стоянов), а тук жизненост и многообразие, движение и устрем, увереност в силите на човека, в неговото щастие.

И това има принципно значение не само за творческото разбиране на Смирненски. Ако Смирненски би бил под влияние на естетиката на символизма — даже най-малко — той не би забелязал революцията — този двигател на човешката история, не би усетил изместването на оста на историческия кръго-

---

[1] Срв. у В. А. Дмитриев. О реалистической условности, стр. 205—206 в сб. Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. М. 1967.

врат, както не я усетиха българските символисти. Както е известно онези, които почувствуваха това събитие — престанаха да бъдат символисти, а станаха новатори по пътя на социалистическото изкуство. И това не е само в българската литература.

Ето защо привържениците на съвременния модернизъм на Запад и не само на Запад — виждат главната „опасност“ за литературата, нейния „страшен враг“ в превръщането ѝ в „допълнителен инструмент на социалистическата революция“ (Роб-Грийе). Довеждайки до абсурд естетическите принципи на стария символизъм, днес те атакуват вече основата на самото изкуство, на самата литература, създават абсурди. Изкуството е безполезно — крещят те — полезното не може да стане предмет на изкуството. На тази основа те прокламират „свободата“ на творчеството. Но може ли да бъде свободен творец, който е свързан с определена „митология“, както се изразяват те? Който е свързан с определени безсмислени „митове“ и „митически светове“, идеал на които е светът, „освободен“ от всичко социално определено, от всичко реално съществуващо?

Творчеството на Смирненски и нашата марксистко-ленинска естетика, нашият опит ни насочват към други принципи и други усещания и мисли. Струва ни се, че най-добре това е добило израз в една мисъл на Н. Асеев, която много образно определя характера на социалистическата литература, много подхожда и за характеризиране на онова, което Смирненски вложи в нея. Асеев пише, че „не преливане от пусто в празно, а преливане кръв из своето сърце в друго, което се нуждае от кръв, — ето какви трябва да бъдат нашите стихотворения!“ И тъй като напоследък често могат да се прочетат намеци, напомнящи бълнуванията на модернистите за „обременеността“ на съзнанието, за бягството от социалната „ангажираност“, от „ограничаващите“ политически извънестетически „поръчения“ и пр. за „чисто“ литературни качества на творбата, ще бъде в духа на естетическите принципи на Смирненски, ако нашата литературна критика и наука непрекъснато се обръща към по-младите с думите: ако душата ви може да звучи като арфова струна — научете я да издава звуци за човешките устреми към комунизма, които и през бури, и през трудности, през душевни терзания и изпитания побеждават и възвисяват човека! Да развълнуваш душата на трудовия човек и да го въодушевиш за подвиг в името на комунизма — с такава естетическа цел трябва да вървим по пътя, посочен от Смирненски!

ОТ КРИТИЧЕСКИ КЪМ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ

ИЗ ТВОРЧЕСКИЯТ ПЪТ НА ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

Васил Колевски

Творческият път на Смирненски, неговото развитие, неговият метод пряко или косвено са разглеждани почти от всички, които са писали за великия писател. И ако този проблем приковава отново нашето внимание, то причина за това е неговата актуалност. Преодоляването на минали художествени направления, школи и методи и усвояването и развитието на метода на социалистическия реализъм — това е основното съдържание на литературния процес у нас за четвъртвековното свободно развитие на националната ни литература. Проблемът за преодоляване на мирогледната и творческа ограниченост на писателите критически реалисти, модернисти и др. и преминаването им на позициите на социалистическия реализъм — това е епохалната задача в развитието на световната литература; задача, чието решение е в зависимост от изхода на великия двубой между труда и капитала, между буржоазната и социалистическата идеология.

Ето защо примерът на Смирненски в това отношение, примерът на един гениален творец от световен мащаб е крайно интересен и поучителен не само от гледна точка на литературната история, но и от гледна точка на най-актуалните идейно-естетически проблеми на нашето време.

Почти всички теоретици и критици, които сериозно са изследвали творческия път на Смирненски, стигат до извода, че в своето развитие писателят бележи два главни етапа — първи период на критико-реалистично творчество и втори — на социалистически реализъм. В процеса на своето прогресивно идейно-естетическо развитие Смирненски търпи влиянието, положително и отрицателно, и на други художествени методи и по-специално на символизма. Като вододел между двата периода се приема появата на стихотворението „Първи май“ в сп. „Червен смях“ през 1920 г.

Кои са факторите, които обуславят развитието и прехода на Смирненски от критическия към социалистическия реализъм?

Преди всичко това са великите социално-политически и идейно-естетически движения на епохата от периода на първата четвърт на нашия век. Първата световна война, която увлича в гибелния си водовъртеж почти целия свят, разкрива абсурдния и пагубен характер на експлоататорския капиталистически строй. В съзнанието на милионите трудови маси започва да се заражда, отначало стихийно, а след това все по-осъзнато, мисълта, че повече така не може да се живее, че трябва да настъпи коренен прелом в живота на човечеството. Най-ярко тоя процес намира израз в подготовката и провеждането на Великата октомврийска социалистическа революция.

Съществува тенденция идейно-естетическото развитие на Смирненски да се обяснява изключително с национални, вътрешни фактори, а големите, епохалните революционни движения и идеи на времето да се разглеждат като външно влияние. Подобен подход пречи да се осъзнае правилно израстването на писателя, пречи да се разбере същността и значението на неговите творби, които, явявайки се нов етап в развитието на пролетарската и национална българска литература, бележат една от най-светлите страници на пролетарската поезия въобще, един от върховете на световната социалистическо-реалистична литература през онова време.

Смирненски се оформя като личност, като творец-комунист в условията на българската действителност, но под прякото и непосредствено въздействие на световните революционни, идеологически и естетически движения на своето време. Причините за това трябва да се търсят както в индивидуалните, така и в националните особености на твореца и на средата, в която живее и работи. Още 16—17-годишен юноша Смирненски живее с проблемите на световната политика. От злободневките, които публикува в „К'во да е" още през 1915 г. се вижда, че той следи, живее със събитията, които стават по целия свят. Будният юноша още не е в състояние да прецени същността на тия събития, но важното е, че неговият поглед не е ограничен нито от оградата на семейството и училището, нито от границите на родината. Както отбелязва Г. Цанев: „Тая връзка с живота, тоя интерес към актюелното в обществената действителност, тоя поглед към народа — всичко това си остава характерно за него от началото на литературната му дейност до края на дните му. Всичко това създава здравата жизнена основа на неговото творчество. Като поет Смирненски живее с тревогите на множеството. В това отношение той е истински наследник на Ботев и Вазов."[1]

По-късно, въоръжен с верния компас на марксизма-ленинизма писателят ще запази и разшири тоя кръгозор, ще проникне в същността на събитията, ще почувствува себе си, своята партия, своя народ като неделима частица от великата борба на народите за комунизъм, борба, чийто първи успех и водещо начало е Октомврийската революция. Обяснението тук трябва да се търси, разбира се, не само в будния ум на Смирненски, но преди всичко в ония велики интернационални принципи, в които са възпитани българските революционери, принципи, чиито основоположници са Ботев и Левски, принципи, чието комунистическо съдържание и смисъл са свързани с делото на Благоев и Димитров. „Главните положителни особености на партията през нейния тесносоциалистически период се състояха в дълбоката ѝ вярност към марксизма, към пролетарския интернационализъм, в нейната класова непримиримост към буржоазията и реформистките ѝ оръдия, в нейната непоколебима вяра в силите и бъдещето на работническата класа, в нейната съзнателна желязна дисциплина." Така Георги Димитров определя характера на БКП през периода, в който се оформи като комунист и творец Смирненски. „Партията — продължава той — възпитаваше трудещите се в духа на пролетарския интернационализъм. Тя взе инициативата и най-активно участвува в изграждането на Балканската федерация на социалистическите партии и в провеждане на нейната ползотворна дейност, работейки с всички сили за укрепване солидарността на българските трудещи се с трудещите се от другите балкански страни и от целия свят."[2]

---

[1] Г. Цанев, Художественият метод на Христо Смирненски, сп. Лит. мисъл, кн. 5, 1958 г. стр. 24.

[2] Г. Димитров, Из политическия отчет на ЦК на БРП(к) пред Петия конгрес на Партията. Изд. БКП, 1967, стр. 7—8.

Благоприятна предпоставка за развитието на Смирненски е трудовото възпитание и прогресивният дух в семейство Измирлиеви. Националната трагедия, сполетяла българския народ в резултат на Междусъюзническата и Първата световна война, трагедия лично изживяна и изстрадана от Смирненски и неговите близки, е също така фактор за създаване на оная благоприятна почва, в която попаднали семената на комунистическата идеология, дават богата жетва. Не случайно Смирненски в „Трохи от войната“ публикува мисълта на Гьоте, че във войните едни от народите побеждават враговете си, други — невежествоти си.[1]

Включването на Смирненски в редовете на комсомола (1920) и на партията (1921), съзнателното изучаване на марксизма-ленинизма, активното участие в организационния, партийно-политическия живот, личният контакт с най-видните дейци на БКП по това време допринасят за оформянето му като поет комунист, без което е немислим преломът в неговото творческо развитие.

В естетически, художествен аспект този прелом също се обуславя от редица фактори. Началото се крие в поетичната атмосфера на родния дом — брат и вуйчо поети! Смирненски е пряк наследник на революционните и реалистични традиции на българската литература, той усвоява художественото богатство на писателите критически реалисти, живее с творческите търсения на своите съвременници. Смирненски оформя своя облик на писател и под прякото влияние на редица крупни световни творци и преди всичко под влиянието на класическата руска и нова съветска литература. Доколко дълбоко у Смирненски са проникнали идеите на тези литератури говорят не само многото образи и мотиви, които водят своето начало оттам, но и огромното количество русизми — руски думи и изрази, неологизми, построени на базата на руския език, и др. — един въпрос, по който може и трябва да се напише специално изследване. Достатъчно е да се хвърли един поглед на обстановката в стаичката, където е живял и работил писателят, за да се досетим за главните авторитети в идейно-естетическото му развитие. Ленин и Горки — това са двата портрета, окачени в стаята, това са учителите, това са събеседниците на поета. Навярно неведнъж, подобно на своя велик събрат Маяковски, Смирненски е „докладвал“ пред вожда на световния пролетариат, споделял е своите мъки и радости, черпил е сили и вдъхновение от „разговорите“ с него.

Какви по-характерни промени настъпват у Смирненски, в неговото творчество с прехода на позициите на социалистическия реализъм?

Когато поставяме тоя въпрос, имаме предвид, не само качествените различия между двата художествени метода, критическия и социалистическия реализъм, но и ония съществени черти, които преминават от единия метод в другия, добивайки нов смисъл и съдържание. Освен това при съпоставяне творбите на писателя от първия и втория период винаги трябва да се има предвид и степента в творческото развитие на писателя. Защото произведенията от втория период съвпадат с творческата зрелост на Смирненски, а творбите, писани преди 1920 г., понякога носят белега, слабостите на младия автор, който търси своя път в живота и в изкуството.

Трябва да се има предвид също така, че повечето произведения от втория период Смирненски публикува в партийните издания. Въпреки пораженията на цензурата, въпреки наличието на бели полета в тия издания[2] все пак писателят се чувствува много по-свободен, знае, че поне от страна на редакциите, в някои

---

[1] В издадените събрани съчинения на Смирненски, т. III, стр. 171, 1960, не е отбелязано, че това е мисъл от Гьоте, перифразирана от Смирненски.

[2] В това число не правят изключение и произведенията на Смирненски. Някои от тях излизат в непълен, осакатен вид. Така стихотворението „Ний“ излиза без последните десет стиха.

от които и сам той влиза, няма да срещне съпротива. А през първия период той е много по-зависим не само от цензурата, но и от редакторите на изданията, в които сътрудничи, редактори, които отстояват официалната политика в областта на литературата.[1] В стихотворението „Земни писма до небесни жители", след като говори за антинародния характер на управляващата върхушка, на българската буржоазия, Смирненски пише:

Бих разправял, старче свети,
дълги нашенски поеми,
но ще блеснат в тез куплети
цветни цензурни калеми.

Ето защо немалко от ранните произведения на Смирненски не излизат в тогавашните издания, отиват в редакционния кош като неблагонадеждни. Показателен е фактът, че едно от най-ярките и най-зрели антивоенни произведения на поета „Младост" не е публикувано приживе от поета. Всичко това без съмнение е давало отражение върху Смирненски, налагало е отпечатък върху неговото творчество.

Това, което обединява писателите критически реалисти и привържениците на социалистическия реализъм, е преди всичко верността към живота, стремежът да се покаже истината, правдата, да се защити човешката личност от реакционните сили в обществото, да се покаже красивото, светлото, хуманното у нея. Неправилно е да се мисли, че в този стремеж писателите критически реалисти априори имат отрицателно отношение към заобикалящата ги действителност и оттам критиката на тая действителност да се смята като изключителен момент в творчеството им. Още Балзак, най-видният представител на критическия реализъм във френската литература, отбелязва: „Според мене, дълбоко безнравствено е това произведение, което п р е д н а м е р е н о подрива самите основи на обществото, оправдава злото, напада върху собствеността, религията, правосъдието."[2] Нещо повече, авторът на „Човешка комедия" изповядва, че той се е стремил да балансира, да уравновесява силите на доброто и злото. И въпреки всичко това, въпреки неговите легитимистки убеждения произведенията му са една сурова присъда на буржоазното общество, защото са вярна картина на живота в това общество. В това се крие и дълбоконародностният и прогресивен характер на творчеството на критическите реалисти. Тук е източникът и на ненавистта на господствуващите класи в миналото към това творчество. „Волтер, Русо и всички енциклопедисти бяха дълбоко безнравствени в очите на властта и религията през тяхното време" — отбелязва Балзак, уверен, че и неговото творчество ще бъде осъдено от консервативните сили също така като безнравствено.[3]

Главното отличие между писателите — критически и социалистически реалисти е във взаимоотношението между творец и общество. Писателят критически реалист дори тогава, когато обективно чрез творчеството си и субективно, мирогледно се обявява против устоите на обществото, в което живее и което описва, не е в състояние да се изтръгне от него, да си представи живота устроен по други принципи, в друга система. В цитираната вече статия Балзак пише: „Всички ние, като се почне с Боналд, Ламартин, Шатобриан, Беранже, Виктор Юго, Ламене, Жорж Санд и се свърши с Пол де Кок, Пиго-Лебрен и мене — всички ние сме само зидари. Архитектът стои над нас. Всички писатели на нашето време сме черноработници на бъдещето, което е скрито зад оловна

---

[1] Вж. Е л. Д и м и т р о в а, Христо Смирненски, живот и творчество, С. 1963, стр.36.
[2] О. Б а л ь з а к, Собрание сочинени , том 24, М. 1960, стр. 225. к. м — В. К.
[3] Пак там, стр. 227.

завеса. Ако някой от нас проникне в тайната на издиганото здание, той ще бъде единственият наистина велик човек.“[1]

Същото може да се каже за великите творци на руската литература от XIX в. — Гогол, Достоевски, Толстой, Чехов, за писателите критически реалисти у нас — Вазов, Стаматов, Елин Пелин. Това съотношение на личност и общество е налице и в най-характерните критико-реалистични произведения на Смирненски от първия период.

Твърде рано, още ненапуснал ученическата скамейка, Смирненски вече се стреми да даде художествен израз на своето отношение към заобикалящата го враждебна капиталистическа действителност. И ако в стихотворението „Не се плаши“ (1915) това се прави косвено, чрез симпатиите на автора към крадеца, който цял живот е нарушавал законите на частнособственическия свят, то в „Неволи“ (1916) той рисува направо контрастите на капиталистическата действителност, заставайки изцяло на страната на сиромасите и онеправданите.

Както вече се изтъкна, в добрия стремеж да разкрият преимуществата на социалистическия реализъм редица теоретици подценяваха творчеството на писателите критически реалисти, като подчертаваха само критичната страна в него и отричаха наличието на положителни идеали. Конкретните проучвания показват, че за подобни твърдения няма никакво основание. Друг е въпросът какъв е характерът на положителния идеал у отделните автори критически реалисти. У Гогол това е дълбоката вяра в руския народ, в неговото минало и бъдеще. Образите на Тарас Булба и на Русия, носеща се във вихрения полет на тройката, разчистваща пътя на прогреса за всички народи, са оная позитивна позиция, която дава сили на писателя да разобличи безпощадно света на чичиковци. Но както при Гогол, така и по-късно при Достоевски и Толстой, положителният идеал е насочен или към миналото, или към бъдещето, има утопичен характер. Колкото по-трезво оценява и рисува действителността писателят критически реалист в миналото, толкова по-малко данък плаща той на илюзиите. Характерно в това отношение е творчеството на Салтиков-Шчедрин, който с еднаква безпощадност рисува и господствуващата експлоататорска върхушка, и „глуповци“, неосъзнатият още народ. Бъдещото освобождение на тоя народ, в което писателят вярва, е една далечна историческа перспектива.

Но времето, в което живее Смирненски, е така бурно и динамично, че процесът, който обхваща няколко поколения писатели в миналото, у него протича за години, дори за месеци. За един кратък период той развенчава в съзнанието, а оттам и в творчеството си, устоите на експлоататорското общество — собственост, религия, държава. Частната собственост, върху която се гради цялата социална пирамида на експлоататорското общество, Смирненски осъжда и осмива безпощадно в своята „социална басня“ „Частната собственост“. Платил известен данък на официалната политика, Смирненски скоро разбира цялата безпринципност и котерийност на буржоазните партии. В стихотворението „Навсякъде борба“ с характерното подзаглавие „Песен, написана под влиянието на празния ми стопмах“, той пише:

Борби на партийките разни
джобове да напълнят празни,
да хванат кокалчета мазни!
Борби, борби навред!

А в прогресивното трудово семейство на Измирлиеви Саваот никога не е бил на почит. Затова и в творчеството на поета той от самото начало фигурира само сред отрицателните, сред осмените образи. Религията, смирението, на

---

[1] О. Балзак. Собрание сочинений, том 24, М. 1960.

което плащат данък такива крупни творци като Достоевски и Толстой в руската литература, Вазов и Йовков в българската, въобще не са проблеми при Смирненски. Няма бог и няма защо да се надяваме на него — това е категоричната позиция на поета още от първите му творби. В „Молитвата на един столичанин“ той заявява

Към твоя трон, Творецо, съграден от лъчи
(аз него не съм виждал, но чул съм за това!),
отправям най-смирено днес своите очи
и шепнат бледи устни молитвени слова.

За себе си не моля аз никакви блага,
не искам аз от тебе ни злато, ни любов,
защото харно зная, че както досега
ти няма и да чуеш и тоз път моя зов.

Това иронично отношение към бога, към религията, която векове е замъглявала съзнанието на масите, Смирненски демонстрира и в редица други произведения от тоя период — „Великден“, „Второ пришествие“, „На един протестантски проповедник“ и др. Особено характерен е финалът на „Великден“. Цялата земя гори в пламъците на войната, умират хиляди, милиони невинни същества, но Саваот е безсилен да се намеси в хода на човешката история:

Яйцето земно аленее,
отвред го цапат разни четки,
а горе Савоат бледнее,
хептен объркa свойте сметки.
Мира Великден не донесе,
отникъде се не разнесе:
„Мирът воскресе!“

Не намирайки отговор на „проклетите въпроси“ нито на земята, нито на небето, редица творци в миналото изпадат в отчаяние, търсят утешение в самозабравата, в пиянството. Смирненски, който по това време парадира често с бохемството, отрича и тоя път. Обсъждането на световните проблеми, под въздействието на виненните пари, служи на поета за тема на хумористично стихотворение „Смисълта на живота“.

Но отрекъл устоите на стария свят, развенчал неговите кумири, писателят още не е намерил истинска опора в живота. И макар да пише немалко произведения, в които напира неговото жизнелюбие, неговата младост, то когато се замисли сериозно, Смирненски чувствува цялата безизходност и трагичност на положението. Спирайки се на тоя период от творческото развитие на Смирненски, М. Николов пише: „Колкото и млад и неопитен, той вече чувствува инстинктивно безплодието на официалните патриотически лозунги. А нов революционен идеал още не е намерил. Оттук и потиснатото му самочувствие. Той е останал без знаме, без вдъхновение.“[1]

Ние познаваме изпепеляващата сила на подобни състояния от творчеството на П. К. Яворов — трескавото мятане от крайност в крайност на неговите герои, от епичните му стихове и от пиесите му. Спомнете си сцената със Мила и Христофоров на гробищата. Колко близка е тая сцена с това, което Смирненски рисува в „Спомен“.

Разперили клони разцъфнали вишни,
земята обсипваха с снежни цветя,
порутени кръстове с думи неслишни,
отричаха всичко прекрасно в света.
Те шепнеха тихо: „Животът човешки
е сън сал! Живота е празна мечта.
Сред радости светли, всред мъките тежки
помни ти, че всичко е тук суета.

[1] М. Николов, Христо Смирненски, Литературно-критически очерк, 1958, стр. 21.

Два полюса, между които е разпънат човекът — цъфналите вишни, символ на красотата на земята, на стремежа за възвишена любов, за истински човешки живот и невъзможността да се реализира тоя стремеж. Оттук и тия скръбни мотиви в симфонията на творците критически реалисти, за които неведнъж те са обвинявани в безверие, в песимизъм. . .

Вярата в щастие — празна мечта,
златните кули — безплътни миражи,
днеска те смешни за мене са даже. . .
Карай ти, коньо мой, карай в нощта!. . .
(„По скучния друм")

Може би у героя, у автора липсва порив за живот, за борба? Подобно съмнение е в противоречие с патоса на цялата критико-реалистична литература, в това число и творчеството на Смирненски от първия период, което е един протест, обвинителен документ срещу престъпния свят на свините-собственици:

„Ще бъдеш нещастен и беден!" —
продума му громко съдбата.
Той мълком изслуша я бледен,
но гордо пак вдигна главата.
„Нещастен и беден? Защо ли?
Не! Всичко възможно ще сторя!
Не искам аз глад и неволи,
аз млад съм — готов да се боря!"
(„Борба")

Животът е непрекъсната безпощадна борба, в която човекът е безсилен пред стихиите. (Колко близко са тези стихове до „Черна песен" на Д.Дебелянов!) Следователно няма никакво основание критическите реалисти да се обвиняват в пасивност. Не вина, а тяхна беда е безсилието на човека пред стихиите на злото, безизходността на борбата. И тогава изкуството остава единственото силно оръжие в ръцете им. Познал и показал страданието, развенчал тъмните сили със средствата на изкуството, човекът не ще се помири с тях! Л. Толстой пише в предговора си към съчиненията на Мопасан за романа „Един живот" следното по тоя повод: „А тук авторът е узнал, разбрал и показал на хората това страдание. И страданието е изкупено с това, защото щом веднъж то е разбрано от хората, рано или късно, но то ще бъде унищожено.[1]

Най-характерни критико-реалистични творби за Смирненски са: „Човек играчка вечна", „Борба", „Младост", „Загледан в днешния ден" и др.

Нека съпоставим тези стихотворения с творби от втория, социалистическореалистичен период, в които Смирненски поставя и решава аналогични проблеми — за личността и обществото, за идеалите, за смисъла на живота. Може би най-ярък пример в това отношение е стихотворението „Юноша" (1922). Ако се вземат само първите шест строфи от това стихотворение, те могат да се публикуват като самостоятелна творба, която ще хармонира с посочените погоре стихове. (Както вече се изтъкна, в такъв вид — само първата част, съдържаща критично отношение към действителността — е било публикувано по вина на цензурата стихотворението „Ний".) И тук лирическият герой е жадният за живот юноша, който навлиза в живота с вяра и надежда.

Аз не зная защо съм на тоз свят роден,
не попитах защо ще умра,
тук дойдох запленен и от сивия ден,
и от цветната майска зора.

Поздравих пролетта, поздравих младостта
и възторжен разтворих очи,
за да срещна Живота по друм от цветя
в колесница от лунни лъчи.

[1]. Л. Толстой, О литературе, М., 1955, стр. 280.

Но надеждите на романтичния юноша са папарени още от първото съприкосновение с действителността:

Но не пролет и химн покрай мен прозвъни,
не поръси ме ябълков цвят:
пред раззинали бездни до черни стени
окова ме злодей непознат.

Докато в стиховете от първия период подобна констатация би навяла униние, скръб и безизходица у автора, то в „Юноша“ поетът задълбочава, изостря и конкретизира картината на страданието, сочи главния виновник за това страдание:

И през облаци злоба и демонска стръв
черна сянка съзрях да пълзи —
златолуспест гигант се изправи сред кръв,
сред морета от кръв и сълзи.

Нещастието на героя не е естетизираното страдание на индивидуалиста, на избраника, каквото нашата и световната литература познават от миналото. Поетът, лирическият герой чувствува, разбира, че той е частица от трудовия народ, че неговото нещастие е само капка от огромното море на народната мъка:

В полумрака видях изтерзани лица,
вред зачух плачове като в сън,
и жестока закана на гневни сърца
се преплете с оковния звън.

Аз познах свойте братя във робски керван,
угнетени от Златний Телец;
и човешкия Дух — обруган, окован,
аз го зърнах под трънен венец.

И все пак посочените особености не са най-характерни за това стихотворение като творба на социалистическия реализъм, макар че и те трябва да се имат предвид. От такава такава гледна точка именно трябва да се оценяват произведенията на Смирненски от втория период, в които той рисува предимно негативните страни на живота — „Зимни вечери“, „Жълтата гостенка“, „Цветарка“ и др. Различията между тези творби и критико-реалистичните произведения от първия период ясно изпъкват при съпоставяне на стихотворенията с една и съща тематика, като „Анчето“ и „Уличната жена“ или „Цветарка“. Най-типичното за „Юноша“ като произведение на социалистическия реализъм е антитезата, която следва във втората част на стихотворението:

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

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

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

Тук вече взаимоотношението между личност и общество, личност и реална действителност е дадено в съвсем друга светлина. В революционно-романтична

---

[1] По-подробно за особеностите на сатирата у Смирненски от двата периода вж. Д. Марков, Българската поезия, С., 1961, стр. 190 и др.

форма поетът сочи реален изход от натегнатата атмосфера. Подобно на Горкиевия „Буревестник“ и не без негово влияние Смирненски призовава бурята, урагана на революцията. И макар още нищо да не се е изменило в живота, макар революцията да се предрича в перспектива, нейното сияние се чувствува, то озарява вече земята. В светлината на това сияние ние виждаме героя, върху неговия фон се откроява силуетът на масите.

„Аз ще знам за какво да умра“, „Зная свойто място във живота“ — ето ключът за разгадаване новата психология на героя, новото взаимоотношение между личност и общество, личност и съдба. Ето ключът за разбиране качествената разлика между произведенията на социалистическия реализъм и творбите на другите художествени методи. Защото констатацията за същността на критико-реалистичните творби на Смирненски и въобще на писателите критически реалисти с още по-голяма сила важи за някои други художествени методи, особено за изкуството на модернизма. В „Процесът“ на Кафка и „Чумата“ от А. Камю човекът е безсилна играчка на природата, носи се по вълните на живота от стихиите на историята, на съдбата. И докато екзистенциалистът Камю все пак отстоява правото и задължението на отделната личност да изпълнява своя хуманен дълг пред обществото, то героите на Кафка са само една пасивна жертва. А обърнете внимание, Смирненски и Кафка творят по едно и също време!

Писателите социалистически реалисти смъкват оловната завеса (Балзак), която пречи на творците да проникнат в същността на битието, да прозрат в бъдещето. Те стават изразители на самочувствието на новия човек, на борeца комунист, който не си закрива очите пред злините в света, но който твърдо вярва в своите сили, в силите на класата, на трудовия народ. Оттук и оня светъл оптимизъм, който е една от най-характерните черти на социалистическия реализъм.

Зората пурпурна вестява
смъртта на тягостната нощ.

С тия два контрастни образа от стихотворението „Първи май“ Смирненски бележи прелома в историята на човечеството, бележи границата на своето собствено творческо развитие.

Разбира се, вярата в силите на човека, вярата в прогреса не са монопол на писателите социалистически реалисти. Човешката история е един възходящ исторически процес и на отделните етапи, когато се извършва качествен скок в развитието, това намира отражение и в литературата, в нейното оптимистично звучене. Самото название на подобни епохи характеризира тяхната същност — Ренесанс, Възраждане. Вярата в човешкия прогрес е характерна и за ония творци, които не се ограничават в своето време, а притежават способността на историческото мислене. Спомнете си безсмъртната творба на Иван Вазов „Не се гаси туй, що не гасне“

Едната светлина е вечна —
една във хаоса грамадни!
Със нея тоя свят се начна,
със нея няма да пропадне.

Във мрачен гроб фърлете нея —
тя повеч блясък ще да пръсне,
убийте я във Прометея —
тя във Волтера ще възкръсне.

И ако слънцето изчезне
от тия небеса приветни,
то някой в ада ще да влезне
главня да вземе, да ни светне!

Писателите социалистически реалисти наследяват тая богата традиция, развиват я и я насищат с ново съдържание, с нов патос:

И ако слънцето угасне в боевете —
то моето сърце кат слънце ще им свети
през бурната тъма,
а пламъкът на младите души им стига,
за да разбият и последната верига
на майката земя!"

(„Карл Либкнехт")

Откъде произтича тая сила, тая несломима вяра в близката и неминуема гибел на капиталистическия строй и победата на справедливостта, на разума, на Човека?

Тази вяра се ражда в процеса на класосъзнаване, който се извършва у твореца, процес, който протича в съзнанието на милионите трудови хора и който по своето значение и мащаби няма равен на себе си в историята на човечеството. За това велико движение — революционизирането на трудовите маси, тяхното политическо осъзнаване — Смирненски създаде тържествен химн, създаде българската „Песен за Буревестника" — „Смело товарищи":

Именно тук, в това пробуждане за активен политически живот на милионите трудови хора отделната личност осъзнава своите сили и възможности, силите и възможностите на колектива. Не само в страданието, в нещастието писателят се чувствува свързан със съдбата на класата, на народа. Той съзнава ясно, по горкиевски, че именно трудовият народ е творец на всички материални и духовни ценности.

Чрез нашите сърца вселената тупти,
животът се крепи на раменете ни.

(„Ний")

Осъзнал своята мощ, трудовият народ ще намери достатъчно сили не в бога, не в царя, не в героя, а в самия себе си, за да отхвърли веригите на робството и да изгради оня щастлив живот, за който мечтае човечеството от векове.

О, морни бледолики братя,
камбанен зов лети над нас,
вестяващ онзи светъл час,
когато в огнена разплата
победата ще увенчай
пламтящий меч на първи май.

Когато в черните грамади
на рухващия кървав храм
ще изградим, сред дим и плам,
сред трупове и барикади,
с тържествен химн на първи май
очаквания земен рай. . .

(„Първи май")

И макар първият опит на българския народ да смъкна игото на експлоататорите да е удавен в кръв, тая вяра в близкото тържество на народната победа не заглъхва. Тя прозвучава с нова сила в поемата на Гео Милев „Септември":

Всичко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
— нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай —
ще бъде!

Тази вяра определя патоса на българската пролетарска и антифашистка литература от 30-те години и особено патоса на поезията на Никола Вапцаров.

Оформянето на новия естетически идеал, долавянето и отразяването на новите явления в живота, на образа на борeца комунист у Смирненски, се извършва в много кратък срок и, както отбелязва Христо Радевски,[1] без идейно-естетически колизии и сътресения, каквито са преживели и преживяват не малко творци. Още в периода на критико-реалистичното си творчество, в периода на своето израстване като личност и творец, Смирненски долавя, макар и откъслечно, смътно, неосъзнато, че носителите на истината, на справедливостта, на щастието на човечеството, това са комунистите. В писмо до Иван Генадиев от края на 1917 г. той заявява по повод възнаграждението на сътрудниците от „Смях и сълзи“: „В литературата аз съм комунист, но да видим какъв ще бъде бюджетът.“ Безкомпромисната борба на комунистите, макар още идеологически неосъзната докрай, всява респект и уважение у младия творец. В своите хумористични и сатирични произведения той не оставя на мира нито една буржоазна или дребнобуржоазна партия, нито един техен водач. Но по отношение на комунистите, на техните идеолози, Смирненски е крайно внимателен, нещо повече, към тях той изпитва вътрешни симпатии. Прочетете фейлетона „Нови книги“ от април 1919 г. и вие ще видите, че Д. Благоев е единствената фигура, която буди уважение у автора.

В същото това време, август 1919 г., Смирненски пише и хумореската „Бъдещата камара“, където пламенният водач на работническата класа, смелият трибун комунист Георги Димитров е наречен от поета с великото име „другарю“ и е противопоставен (със съответните средства на жанра) на общоделския лидер Кръстьо Пастухов. Смирненски внушава на читателите, че Димитров и Пастухов — това са два полюса, две непримирими сили, защитници на два различни свята.

Аналогично е отношението на Смирненски към назряващата социална революция в Русия и към нейния велик организатор В. Ленин. Още юнкер във военното училище, неосвободен от навеите на дребнобуржоазния анархизъм, Смирненски възприема образа на Ленин като символ на непокорството, на жаждата за свободен живот:

Доколкото е мило на Ленин в манастир,
дотолкова е драго на мене под мундир.
(„Портрети с атестати на близки и познати“)

Известието за февруарската революция през 1917 г. буди надеждите у поета, че това е може би началото на оная освободителна борба, на оня стремеж за мир, който е обхванал народите.

В страната на снега и бича
разнесе се камбанен звън
и ясно слънце днеска там наднича
сред адский мрак, след дългий сън:
„Христос възкресе!“

(„Христос възкресе“)

Тоя мотив, все тъй неосъзнат политически, а само като една догадка ние ще срещнем и в „Априлски амуростишия“:

На светло Възкресение в Русия
целувката не значи грях,
а русите са днес на мода, за това и ние
да се целунем както тях.

Какъв е подтекстът, смисълът на тези стихове, се разбира, като се има предвид как Смирненски реагира на продажната политика на Керенски, който

[1] Хр. Смирненски, Събрани съчинения, т. I, 1960, стр. VII.

измамва надеждите на руския народ и вместо обещания мир продължава царската политика за „победен край на войната“:

. . . всичкият държавен прах
у републиката ваша
се обърна днес на каша.
(„Политически сонети, № 2“)

Както предупреждават редица изследователи на творчеството на Смирненски, тези факти не бива да се надценяват, но те не бива също така да се подценяват, защото тяхната същност като кълнове на едно ново отношение към света, към прогресивните сили в него, се разкрива преди всичко на фона на мирогледа и зрялото творчество на поета. Тук вече не в подтекст, не само със средствата на хумора, не косвено, а пряко. „с пълен глас“, Смирненски слави великия поход към комунизма, неговите легендарни герои:

Не тревога душите до болка терзае,
не съмнение блика в гърди, —
исполинска десница днес нов път чертае
с петолъчни пламтящи звезди.
(„Огнен път“)

Пред нас е една нова личност, единна, активна, целенасочена. Тя не познава компромисите, не познава отчаянието, хленча, еснафския индивидуализъм. За нея има един идеал, един път в живота — борбата, борбата, която включва усилията на трудещите се от града и селото, борба, за чийто победен край не може да има никакво съмнение:

Тъй е нужно, ще бъде така!

Такава увереност, такова самочувствие, такова отношение към света критико-реалистичната литература не познава. И не поради една или друга слабост на самите творци, а по простата причина, че подобен герой е липсвал в миналото в самия живот. За нас е по-важно обаче друго — че този герой с неговия идеал, с неговото светоразбиране и светоусещане не може да се види и отрази от позициите на критическия реализъм и тогава, когато съществува в действителността. Затова е необходим нов мироглед у писателя, необходим е нов художествен метод — методът на социалистическия реализъм. Творческото развитие на Смирненски е достатъчно доказателство за това. Бунтът на българските войници по фронтовете, завършил с кървавата сеч при Владая, победата на Октомврийската революция, подемът на работническото движение в цял свят съществуват преди 1920 г. и Смирненски знае за тях. Но едва с прехода на позициите на социалистическия реализъм той разбира същността на тия явления, едва тогава пред него се открива величието на новия естетически идеал, на неговия пряк носител, героя-комунист, едва тогава той усвоява художествено тия нови явления.

Новият естетически идеал, героят-комунист остават чужди и непознати и сега за ония теоретици и творци, които нямат положителна реакция към черевния цвят. Тук става дума не за откритите врагове на социалистическата идеология, на социалистическия реализъм, не за бясната пропаганда, за идеологическата диверсия на империализма. Става дума за това, че и при най-добронамерено отношение творци, чужди на борбата за комунизъм, не могат да разберат, не могат да вникнат в същността на новия герой, не могат да разберат изкуството на социалистическия реализъм.

Не тревога душите до болка терзае,
не съмнение блика в гърди . . .

— как е възможен такъв опростен, такъв схематичен положителен герой? — ще възкликне буржоазният литератор.

Това не е положителен герой, това е догматик, това е фанатик, сектант — ще му припее ревизионистът.

— Не, господа, вие се лъжете, и не само себе си, но заблуждавате и читателите! — би им отвърнал Смирненски. Тоя герой съществува. Той е солта на земята. Той има свои тревоги, свои вълнения, копнежи, но те са от нов разред, те са непонятни вам.

Спирайки се на това неразбиране на новия тип герой, предшественикът на пролетарско-революционната литература Николай Чернишевски разяснява в своя роман „Какво да се прави“: „Личности от типа на Лопухов и Кирсанов изглеждат за другите хора съвсем еднакви. Всеки от тях е храбър, не се колебае, не отстъпва, умее да работи и като се залови за нещо, прави го, както трябва. Това е една страна от техните черти. От друга страна, всеки от тях е безукоризнено честен, дотолкова, че не можеш да си помислиш дори: „Мога ли да се доверя докрай на този човек!“ Това е ясно, както е ясно, че той диша с гърдите си. Докато диша тази гръд, тя е гореща и неизменна. Склонете смело на нея главата си, на нея може да се отдъхне. Тези общи черти са така ярки, че зад тях остават незабележими всички лични особености.“ А тези особености, отбелязва по-нататък Чернишевски, съществуват. Личността на новите хора — революционери-демократи — е по-богата от всяка друга за времето. Но тя остава неразбираема за хората извън тоя тип. Заслужава да се отбележи проникновената мисъл на Чернишевски, че тогава, в революционно-демократичния етап на освободителното движение, новите хора са единици, че тяхното дело едва ли ще се увенчае с победа, но ще дойде нов етап на революционното движение, когато техните качества, обогатени и развити, ще станат достояние не на отделни герои, а на революционизираните маси. Такъв именно нов тип герой е борецът-комунист. Той е богата, величава личност, но подобно на Чернишевски ние можем да кажем, че богатството на неговия характер остава скрито, чуждо за хората от стария свят.

В последните дни от своя живот в тефтерчето, където нанася своите мисли и записва това, което иска да каже на близките си, за да избегне кръвоизливите при говорене, след като отбелязва оценката на Вл. Василев за неговата поезия, че образността в нея е „външна, техническа, не изхожда от никакво чувство“, Смирненски отбелязва: „ — Карл Либкнехт — близък ли ви е той? Можете ли вие да почувствувате величието на тази душа? Неговият образ поетичен ли е за вас? Не. Много проста и всесърдечна дума за вас е „техническа“, „външна“, „приложна“, „няма чувство“.

Друг би бил въпросът, ако бях изправил пред вас например образа на някоя лунна принцеса със зелени очи, смъртно печалния Пиеро или. . . даже патриарх Тихон.“[1]

В борбата за комунизма човешката личност се освобождава от всички предразсъдъци, от всичко, което я е ограничавало и сковавало:

Ще разгадаем всяка тайна
на всяко мъртво божество
и над заблудата безкрайна
ще грейне в чудно тържество
едничкий бог на своя век —
освободеният човек!
(„Три години“)

Най-ярко проявление борбата за тържеството на комунистическия идеал намира в организирането и провеждането на Октомврийската революция. Затова и героите на тази революция са увенчани с ореола на безсмъртието.

---

[1] Н. Измирлиева, Хр. Смирненски. Летопис, С., 1961, стр. 158.

По спомени на съвременници Смирненски е имал страстно желание да отиде в страната на Съветите. Така М. Вълев разказва: „И често, когато му дотежеше тичането и нуждата, той поглеждаше в очите и питаше:

— Искаш ли да отидем в Съветска Русия? Нека минат още година-две, ще си вдигнем чуковете, ще отидем, а там. . . — И в очите му се разливаше широката съветска земя, хубава и необятна.“[1]

За съжаление тази мечта на поета остава неосъществена. Но произведенията, които той написва за Съветска Русия, за Октомври, за Северния Прометей, ще останат в златния фонд на световната социалистическа литература. Смирненски издигна Москва, столицата на първото работническо-селско отечество, като символ на свободата, символ на интернационализма на трудещите се от целия свят, символ на побеждаващите идеи на марксизма-ленинизма.

А стихотворението „Червените ескадрони“ е един от най-великите шедьоври на световната социалистическа поезия, в който е предадена красотата и величието на борците за тържеството на Октомври. Образът на будьоновци е разкрит не само в конкретно-историческия смисъл и съдържание на великото дело, което те осъществяват, но заедно с това, а може би именно поради това (естествено благодарение на необикновената поетична дарба на Смирненски) образът на Червените ескадрони придобива изключително естетическо съдържание и смисъл, борците за делото на Октомври стават носители не само на социална справедливост, на „вечна обич“, вечна правда над света“; подобно на „Дванадесетте“ от Блок „Червените ескадрони“ като художествен образ стават критерий за героичното, за великото, за прекрасното в живота.

В своето безсмъртно поетично дело Христо Смирненски ни е оставил и едни от най-съвършените творби, в които са възпети както обикновените, редови герои в борбата, така и най-изтъкнатите водачи на комунистическото движение. В момента тези творби ни интересуват от методологична гледна точка — във връзка с естетическия идеал, с проблема за прекрасното в живота и в изкуството. Смирненски подчертава, че реакцията, антинародните движения затъпяват, обезличават личността. За него враговете на Октомврийската революция са „о б е з л и ч е н и о р д и“. А в борбата за комунизъм обикновените трудови хора израстват във величави герои. В малката лиро-епична поема „Йохан“ Смирненски рисува образа на един от тия безименни борци, които вграждат себе си във великото дело. Този момент поетът съзнателно подчертава:

На барикадата бе непознат
Йохан. И, непознат остана той.

Но в епичната борба този н е п о з н а т борец израства като истински епичен герой, придобива прометеевски черти.

Този момент — израстването и величието на обикновените трудови хора в борбата — Смирненски съзнателно подчертава в стихотворението „През бурята“:

И аз ще видя непознати и велики
довчерашните стенещи тълпи. . .

Не е ли извършено същото онова чудо, което читателите помнят от романа „Майка“ на Горки. Безименната, неграмотна и нещастна Пелагия Ниловна се издига до висотата на съзнателния революционер. Тя, която се е срамувала очите си да покаже пред хората, в края на романа продължава с гордо вдигнато чело революционното дело на своя син.

Ценността на живота, смисълът на човешкото съществуване се определят от п р и н о с а на отделната личност в борбата. Тези мисли лежат в основата на

---

[2] Хр. Смирненски и Н. Вапцаров в спомените на съвременниците си, С., 1966, стр. 183.

двете стихотворения за Карл Либкнехт и Роза Люксембург. Смирненски изгражда образа на Карл Либкнехт по принципа, по който Маяковски рисува облика на Ленин — чрез приноса на Либкнехт за развитието на комунистическото движение в Германия, на което той е един от пламенните водачи. Неговото име, неговото дело остават безсмъртни, защото вечно ще живее и делото на спартаковци! Това величие на личността, обезсмъртена, намерила най-висше народно признание, Смирненски предава в изключително художествена форма в стихотворението за Роза Люксембург:

Смъртта понякога е твърде жалка,
живота непосилно груб,
а в черната прощална катафалка
лежи звезда наместо труп.

Пред погледа вулканен стълб се вдига —
вулкан от подвиг и копнеж,
и виждаш: цялата земя не стига
едно сърце да погребеш.

Със скулптурна пластичност и осезаемост Смирненски изгражда и величавия образ на Делеклюз.

И тук преди всичко прави впечатление тоя стремеж на поета да покаже величието и красотата на комунаря, да наложи този образ като пример в живота, да утвърди изкуството, възпяващо безумството на храбрите като висш критерий за естетичното.

Както и друг път е подчертавано, неправилно е тези образи да се разглеждат откъснато от националната проблематика и тематика в творчеството на Смирненски. Всички произведения на писателя образуват една единна художествена система, в центъра на която се намира лирическият герой, самият той. Както справедливо отбелязва акад. Георги Караславов, в известен смисъл за прототипове на героите от разглежданите по-горе творби на Смирненски са послужили видните дейци на БКП. Спирайки са на впечатленията у поета от една реч на Георги Димитров, Караславов пише: „Смирненски бил на този митинг, слушал огнените слова на пролетарския вожд. И в неговото съзнание се врязва този горд и безстрашен образ, който по-късно, в часове на творческо напрежение, намери своеобразно отражение и в образа на Карл Либкнехт, и в образа на Йохан, и в образа на Делеклюз.“[1]

Изхождайки от завоеванията на Смирненски, Г. Бакалов пише по това време за същността и задачите на пролетарската поезия: „Не застой, а бурно, неудържимо движение е нейния импулс. Красотата на борбата намира в нея хилядите свои въплъщения. Буревестникът е името на революционната поезия.[2]

Както в живота, така и в литературата борбата за социализъм изпълва с ново съдържание много черти у човека, много идейно-естетически категории. Ново съдържание получава и хуманизмът на литературата. Най-характерното за прогресивната, за критико-реалистичната литература е нейното човеколюбие. Писателите оценяват събитията, постъпките на хората, техните взаимоотношения от гледна точка на това, доколко те са в защита на човека, доколко способствуват за разцвета на неговата личност. Не може и не бива хуманизмът на всички писатели критически реалисти да се подвежда под един знаменател. Но все пак има някои особености, които са общи за всички. Това е преди всичко вниманието, любовта, състраданието към жертвите на експлоататорското общество. Различни са обаче пътищата, които отделните творци сочат за

---

[1] Г. Караславов, Избрани съчинения, т. IV, 1957, стр. 82.
[2] Работнически вестник, 8. VII. 1922, притурка № 2.

спасението на човека — упование на бога, апели за смирение и покорство, за нравствено усъвършенствуване на отделната личност, а оттам на цялото общество, апел към власт имущите, за отказ от привилегированото положение и пр.

За хуманизма в творчеството на Смирненски от първия период, като се изключат неголемия брой ранни произведения, пропити от официалната тогава идеология, е характерно състрадание към жертвите на капиталистическото общество. Обикновените трудови хора са обречени от това общество на глад и мизерия, на жестока експлоатация. Но тяхната съдба е триж по-нещастна в годините на войните. Хиляди и хиляди народни синове покриват с телата си далечни върхове и долини незарити, неоплакани.

При тях и майки няма да отиват,
в сълзи потънали от вечен плач,
ръцете около кръста да увиват
и да ридаят в предвечерний здрач:

щом мрак покрие дивите балкани
и мощна буря страшно зареве,
вселената да плаче ще захване
над тез гробове с громки звукове. . .
(„Другарски гробове“)

Основният мотив на това стихотворение е състраданието. Поетът не се домогва до същността на народната трагедия, до нейните причини и виновници. Пред очите му е картината на тая трагедия и той изразява своето отношение към нея.

Същата позиция на поета-хуманист, оплакващ тежката участ на потиснатите и угнетените вече в по-широк социален аспект, ние откриваме и в стихотворението „Еднаква участ“. И слепият млад музикант, и инвалидът от войната имат една и съща участ — те са жертва на това общество, те са отритнати и презрени от него. Но хуманизмът на писателя не отива по-далеч от тази констатация. Разбира се, в случая се имат предвид не само тези стихотворения, но творчеството на Смирненски през първия период като цяло. Тези творби целят по-скоро да покажат истината за живота на народа, отколкото да търсят и сочат изход. Като епиграф към тях биха могли да се поставят стиховете на Ив. Вазов:

„Елате ни вижте! — той моли и стене, —
вий мъдри велможи, от нази гоени. . .
За миг напуснете там вашто тържище
на шум и на фрази, богато платени —
елате ни вижте!

Но времето, когато народът е само страдаща маса, безсилна да отхвърли веригите на социалния гнет, вече е минало. Това долавя със своя усет на талантлив художник дори и такъв творец като Вазов, за когото остава чуждо революционното движение на времето. В стихотворението „Хаосът“ той пише през 1917 г.:

Любов се в омраза превръща
и мрътвото става днес живо,
и правото вчерашно — криво,
заблудата — истина съща.

И гледам в страхотната треска
как богове падат, олтари
пустеят, де млади и стари
молили се с вяра до днеска.

Разтърсват се всички основи,
вековни се сгради разтурят,
кумири се дигат, катурят,
да паднат пак — дигат се нови!

Това, което е само една догадка, едно прозрение у народния поет, скоро става символ на вярата за младия Смирненски. Под влияние на революционните събития у нас и в чужбина и особено под влияние на Октомврийската революция, въоръжавайки се с марксистко-ленински мироглед, Смирненски напуща общодемократичните позиции и става един от най-видните представители на пролетарския, на социалистическия хуманизъм в литературата. Той вече ясно съзнава, че истинската любов към човека, към народа не може да се ограничи само със съчувствието, със състраданието. Тя изисква активно противопоставяне срещу злото. И поетът посреща с одобрение опитите на правителството на Стамболийски да накаже виновниците за катастрофата от войната:

Щом веднаж със вас зае се,
трябва да ви поизбеси,
за да може орталъка
да отдъхне в свойта мъка. . .
(„Арестите“)

Същата позиция в още по-категорична форма ние откриваме и в епитафията за В. Радославов от 1920 г. и особено в сентенциите „Трохи от войната“, писани още през 1919 г.: „Ако едно умишлено убийство се наказва със смърт, то убийците на няколко милиона на какво трябва да бъдат осъдени?“ Тук ние откриваме за първи път и позитивното решение на кардиналните проблеми на времето — необходимостта от социална революция: „Революцията е предпролетен ден. За да се махне снегът, необходимо е да се стопи; стопи ли се — става кал, ала след туй улиците изсъхват. . .“

Същността на тази революция определя и характера на новия пролетарски хуманизъм. Най-висшето си проявление той намира в съзнателната класова борба на пролетариата. Тази борба става главна тема, тя определя патоса на зрялото творчество на Смирненски. Различни са изразните средства, образи, форми на художествено обобщение, на индивидуализация и типизация на образите, различни са жанровете и родовете, в които твори писателят, но идейно-естетическата му позиция е една и съща. Всички тези творби са пропити от боевия пролетарски хуманизъм. В „Бунтът на Везувий“ класовата борба е олицетворена в могъщата сила на изригващия вулкан, който залива с огнената си лава престъпния свят на патрициите. В този образ е въплътен и хуманизмът на поета. От същия характер е и стихотворението „Гладиаторът“, в което довчерашният роб, развличащ с цената на живота си жадните за зрелища господари, вдига своя меч срещу самите тях. Както писателят, така и читателите разбират ясно, че зад тези образи от природата, от историческото минало и пр. е пресъздадена класовата борба на съвременността. И мотивът за омразата и любовта, така внушително прозвучал на времето у Ботев, отново намира своето поетическо въплъщение:

Но иде ден на съд! Над майката земя
надвисва ураган и в громкия му зов
преплитат се ведно омраза и любов. . .
(„Ний“)!

Проблемите за движещите сили на пролетарската революция, за съюза на работническата класа и трудовото селячество, за диктатурата на пролетариата, за безкомпромисната борба на идеологическия фронт по неповторим начин намират своето художествено превъплъщение и решение в творчеството

на Смирненски. Въпреки известните увлечения в критиката на земеделското правителство, Смирненски съзнава, че само единният съюз на работническата класа и трудещите се селяни под ръководството на комунистическата партия е единствената реална сила в борбата срещу капитализма. Тази идеи проникват в неговите творби, посветени на Октомврийската революция, на Съветска Русия. Особено характерен в това отношение е късият експресионистичен разказ „Василий". Във фейлетона „Да беше поне лозунг" Смирненски показва, че и враговете на народа разбират, че съюзът на земеделци и комунисти, на работници и селяни означава гибел за тях. Тези проблеми вълнуват Смирненски до последния му дъх. В писмото си до Женя Дюстабанова от 1 май 1923 г. той завършва с лозунгите:

„Да живее III комун. интернационал!
Да живее селскоработническото правителство!
Долу буржоазията!
Долу температурата!"

Въоръженото въстание на трудовия народ, на червеногвардейците се предава от Смирненски като най-възвишена поетична картина:

Ах, летете вий сред сеч и дъжд от огнени картечи,
вий — развихрени предтечи на безоблачните дни!
С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход
на възбунените роби, на червените вълни!
(„Червените ескадрони")

В тази борба няма и не може да има неутрални, няма и не може да има трети път. Всеки, който спекулира с идеалите на трудовия народ, а се обявява против диктатурата на пролетариата, против пролетарския хуманизъм, трябва да бъде докрай разобличен. В това отношение направеното от Смирненски днес е не само велик принос и в идеологически, и в художествен аспект, но и поучителен пример за всички борци за социализъм. Смирненски безпощадно, с всички средства на художественото слово разобличава опортюнистите. Подобно на своя събрат Маяковски, Смирненски развенчава един от най-активните представители на международния опортюнизъм по онова време Емил Вандервелд. Когато в София пристига за конгреса на общоделците чехословашкият опортюнист Антонин Немец, Смирненски пише унищожителния фейлетон „Умивалници, вани и. . . ибрици": „На калния не поради дъжда, а поради присъствието на общоделците софийски перон стават знаменити работи. Пристигнал господин Антонин Немец — почтеният чехословашки гост на тройно по-почтената неизброима общоделска рат. Антонио Великолепни — общоделец като общоделец. Пухти два пъти по-громко от локомотива, пуснал почтеното си тлъстомехие напред да му отправя път през „множеството", и заявява на Янковата свита:

„ — Радвам се, че и вашата социална демокрация е силна като чехословашката. .
Така си е. Чехословашките общоделци даже са по-силни от нашите."

Не по-малко безпощаден е Смирненски в осмиването и жигосването и на българските опортюнисти — общоделците. Неговите епитафии за Кръстьо Пастухов и Янко Сакъзов остават като класически пример в тоя жанр:

К р. П а с т у х о в
Сакън! Недей над гроба му плюва!
Заплювките са тук играчки —
той приживе покрит бе с храчки,
но пак не се свенеше от това!

Янко Сакъзов
. . . Ти затечи се по паважа,
влезни в двореца и кажи:
„Пред вашите врати на стража
издъхнал старий пес лежи!“

Затова доколко актуални, злободневни са и днес произведенията на Смирненски, насочени срещу опортюнистите отляво и дясно, едва ли е необходимо да се говори. Може само да се съжалява, че през последните години традициите на Смирненски в тази област бяха позаглъхнали. . .

Певецът на Октомври, вдъхновеният бард на пролетарската революция е и един от първите разобличители на фашизма. Той приветствува италианските ардити за активната им съпротива срещу черната чума, за това, че „ножа с нож и те посрещат“. Краят на това стихотворение „Ардити“ звучи като свещен завет:

Ний тук трябва да стоиме
винаги с юмруци свити,
та фашистите да срещат
и по нашенско ардити.

От позициите на диктатурата на пролетариата, от позициите на пролетарския хуманизъм Смирненски в своето зряло творчество разглежда и проблема за свободата и демокрацията. Истинска свобода на личността, истинска свобода за народите може да се постигне само след победата на социалистическата революция. Писателят разкрива колко фалш и лицемерие се крие зад фразите на буржоазните идеолози, дипломати и поети. Във фейлетона „Епидемии от конференции“ той пише:

„Тези, които никога не отиват на война, защитени от златната броня на своето привилегировано положение, заплашват със силата на своя меч; тези, които не са посели нито едно житно зърно — плачат за разорените поля; тези, които слизат в черните подземия на рудниците и мините само когато кинематографическия апарат има да снеме „великия държавник сред народа“ — те чертаят картата и не позволяват да се отнемат „техните“ мини. Но покрай чисто търговските сделки на конференциите те разглеждат и морални, благородни договори. В Хага се събират, за да определят кои средства за убиване са хумании и съгласно кой параграф може да бъде отрязана една човешка ръка, без да се наруши моралът. На зелените маси във Версайл се слага великодушно въпросът: колко кубически метра въздух може да се даде на победените, за да се не задушат изведнъж. А във Вашингтон — във Вашингтон дипломатическите свекърви решиха, че нищо не могат да решат. . .“

По шчедрински саркастичен е Смирненски в творбата си „Как не станах богат“. Героят изработва автомат, който може да замести труда на полицаите в „демократичното“ буржоазно общество, и друг автомат, който може да замени идеолозите, защитници на тази демокрация:

„— Той произнася на всеки 7 минути: „Демократическата партия се бори за свободата, прогреса и културата. Нейните идеи са най-хумании. Ура, да живее демокрацията.“
— Но какво върши тогава грамофонът?
— Според нуждите. През време на биенето той може да пее „Шуми Марица“ или някой партиен марш.
— Наистина, изобретението ви е интересно. С колко конски сили е моторът?
— 6 приставски сили. . . сиреч около 24 конски.“

Днес, във века на телевизията, на усъвършенствуваните средства за информация тези изобретения са вече остарели. Но „демократите“, които Смирненски бичува, съществуват и затова неговата сатира звучи с още по-голяма сила. Поучен от опита на Владая, Смирненски предупреждава във фейлетона „Господ ходи по земята“, че всеки път, когато небето на буржоазния свят е застрашено от бурята на революцията, експлоататорите са прибягвали и ще прибягват до „огнестрелната артилерия на демокрацията“. С особена ненавист Смирненски заклеймява слугите на империализма, буржоазната интелиген-

менно скърби за хилядите жертви, при това не само от нашата, но и от другата страна, и изказва своето възмущение от патриотарските шовинистични настроения, обхванали част от нашата общественост:

Да се не гордейме в пустославье шумно.
Кой там дига чаши и крещи безумно:
„Ние сме велики! Ние сме най-първи!“
В тоз час на страданья, на сълзи и кърви!
(„Да се не гордейме“)[1]

А в стихотворението „На сръбския народ“ (1916) Вазов изказва открито своето съчувствие към бедствията, сполетели сръбския народ.

Нашата марксическа критика в миналото, пък и в известен смисъл и досега, отнася тия и подобни на тях творби към открито шовинистичната литература този проблем е от принципиален характер и заслужава специално внимание.

Разбира се, тези произведения нямат последователно интернационален характер, както творбите на пролетарската литература, на самия Смирненски от втория етап на неговото творчество. Но те в никакъв случай не бива да се отъждествяват с действително шовинистичните злободневни стихове на поета, за които стана дума преди това, с ярко шовинистичната поезия на Кирил Христов по това време и др. Десетки и стотици хиляди бежанци от Македония, Тракия и Добруджа са се надявали, че в резултат на войната техните родни места ще бъдат освободени и те ще се върнат по домовете си. Семейството на Христо Смирненски има същата съдба, същите надежди. Тези въжделения са дълбоко искрени и патриотични и те нямат нищо общо с великобългарския шовинизъм на управляващата класа, на монархическия институт, които по време на Илинденското въстание по повелята на западните си господари, затварят границите на родината, за да не се окаже помощ на въстаниците.

Подобен диференциран подход е необходим не само в оценката на произведенията на Смирненски, но, както вече се изтъкна, и в оценката на истински изстрадалите, дълбоко народностни произведения на Вазов, Дебелянов и други писатели от този период. Неразбиране класовия характер на обществото, на държавата, на политиката пречи на тия писатели да разграничат докрай въжделенията на народа от егоистично-класовите интереси на управниците. Но те проявяват съчувствие към страдащия и гинещ народ, те заклеймяват неправдите в живота. Постепенно най-напред по отношение на управниците на народите, воюващи срещу нашата страна, а след това и към управляващата върхушка у нас тези писатели стават все повече и повече критични. Най-характерно в това отношение е развитието на Смирненски. В сатиричното стихотворение „Весели голтаци“ той заклеймява остро водачите на сръбския народ.

В „Марш на столичани“ поетът показва, че и в България положението не е по-добро:

Гърбовете пригответе
и ръце, крака, ребра,
смело вий напред вървете
без „на нож“ и без „ура“.
. . . . . .
Във ръцете със купони,
по чела с обилен пот,
със съдрани панталони —
все търпи, търпи кат скот!

Не е трудно да се забележи, че по форма стихотворението парадира официалната шовинистична поезия. Пряко осмиване и пародиране на тази поезия има и в „Задачи“ (1918):

[1] И. Вазов, Събр. съч. в 20 тома, т. 3, 1955, стр. 211.

Кирчо иска автомобил да си вземе,
а Бобевски сметки прави пък след време
да наеме или да си купи нейде дача.
Дири се у таз задача:
за целта на тези хора колко рими
и у р а, н а п р е д н а н о ж им са
необходими?

Същото отношение към поезията на Бобевски Смирненски проявява и в сатирата „39 градуса и 7 десети“, написана в края на 1917 г. Въобще, въпреки че плаща известен данък на великобългарския шовинизъм в началото на своето творчество, Смирненски още оттогава се отнася с презрение към тиловите „герои“ сред интелигенцията. В малката сценка „Между журналисти“ (1915) той дава облика на двама такива „патриоти“:

„— Ти колко получаваш?
— Според числото.
— Как?
— Тъй, според числото. Колкото убия, пленя, нараня, т. е. колкото чужди войници изкарам вън от строя!“

Но поетът през този период възприема войната и съпровождащите я нещастия като общонационално бедствие, не разбира още нейния класов характер:

Хайде, тънки и дебели,
и богат, и сиромах,
и шалвари, и капели,
все напред, напред без страх!
(„Марш на столичани“)

От такъв характер е и стихотворението „Покрай халите“. Не след дълго обаче в сатирата „На търговците скубачи“ Смирненски ще отдели от народа спекулантите, тези, които печелят от войната. Тук поетът използва формата на Вазовото стихотворение „Новото гробище над Сливница“, но би било погрешно да се смята, както някои твърдят, че в случая имаме пародия. Напротив, Смирненски използва тая форма заради нейната популярност и за да постигне още по-силно въздействие върху читателя. Героите на Вазов са загинали за родината, а търговците скубачи като кърлежи са се впили в снагата на тая изстрадала родина!

О търтеи, вий тука останахте,
де няма въшки, слънце, боеве;
засмени се прегърнахте, стиснахте,
„грабете и пълнете“ си казахте
„днес свойте джобове!“

От такъв характер са и стихотворенията „Ветре, духни“, „Военна страница“ и др. Колкото повече проумява класовия характер на войната писателят, толкова по-остра става неговата сатира, толкова по-високо по върховете, по истинските виновници за злото бие той, толкова по-дълбоко е неговото съчувствие към народа. Неговото отношение към „търговците скубачи“ не се е променило, но той разбира, че само с тяхното наказание не ще се премахне народното тегло. Тоя нов момент от развитието на Смирненски е отразен в стихотворенията „Есен“, „Молитвата на един столичанин“ и особено в разказа „Очи“.

Към края на 1919 г. Смирненски все по-определено започва да вижда и отразява събитията от класови позиции. В „Pro patria“ той вече показва, че границите, които делят страните всъщност са по-незначителни от границите между класите. С прехода на социалистическо-реалистични позиции Смирненски изцяло оценява войната, нейните жертви и виновници от марксическа гледна точка. Възмущението, негодуването, сатирата на писателя има точно определен адрес. Наследниците на чорбаджиите, които ведно с турските бейове

Кирчо иска автомобил да си вземе,
а Бобевски сметки прави пък след време
да наеме или да си купи нейде дача.
Дири се у таз задача:
за целта на тези хора колко рими
и у р а, н а п р е д н а н о ж им са
необходими?

Същото отношение към поезията на Бобевски Смирненски проявява и в сатирата „39 градуса и 7 десети“, написана в края на 1917 г. Въобще, въпреки че плаща известен данък на великобългарския шовинизъм в началото на своето творчество, Смирненски още оттогава се отнася с презрение към тиловите „герои“ сред интелигенцията. В малката сценка „Между журналисти“ (1915) той дава облика на двама такива „патриоти“:

„— Ти колко получаваш?
— Според числото.
— Как?
— Тъй, според числото. Колкото убия, пленя, нараня, т. е. колкото чужди войници изкарам вън от строя!“

Но поетът през този период възприема войната и съпровождащите я нещастия като общонационално бедствие, не разбира още нейния класов характер:

Хайде, тънки и дебели,
и богат, и сиромах,
и шалвари, и капели,
все напред, напред без страх!
(„Марш на столичани“)

От такъв характер е и стихотворението „Покрай халите“. Не след дълго обаче в сатирата „На търговците скубачи“ Смирненски ще отдели от народа спекулантите, тези, които печелят от войната. Тук поетът използва формата на Вазовото стихотворение „Новото гробище над Сливница“, но би било погрешно да се смята, както някои твърдят, че в случая имаме пародия. Напротив, Смирненски използва тая форма заради нейната популярност и за да постигне още по-силно въздействие върху читателя. Героите на Вазов са загинали за родината, а търговците скубачи като кърлежи са се впили в снагата на тая изстрадала родина!

О търтеи, вий тука останахте,
де няма въшки, слънце, боеве;
засмени се прегърнахте, стиснахте,
„грабете и пълнете“ си казахте
„днес свойте джобове!“

От такъв характер са и стихотворенията „Ветре, духни“, „Военна страница“ и др. Колкото повече проумява класовия характер на войната писателят, толкова по-остра става неговата сатира, толкова по-високо по върховете, по истинските виновници за злото бие той, толкова по-дълбоко е неговото съчувствие към народа. Неговото отношение към „търговците скубачи“ не се е променило, но той разбира, че само с тяхното наказание не ще се премахне народното тегло. Тоя нов момент от развитието на Смирненски е отразен в стихотворенията „Есен“, „Молитвата на един столичанин“ и особено в разказа „Очи“.

Към края на 1919 г. Смирненски все по-определено започва да вижда и отразява събитията от класови позиции. В „Pro patria“ той вече показва, че границите, които делят страните всъщност са по-незначителни от границите между класите. С прехода на социалистическо-реалистични позиции Смирненски изцяло оценява войната, нейните жертви и виновници от марксическа гледна точка. Възмущението, негодуването, сатирата на писателя има точно определен адрес. Наследниците на чорбаджиите, които ведно с турските бейове

са изтезавали българския народ, сега са отново на власт, проиграват историческите съдбини на нацията:

Дедите ми, набивайки на кол
другарите на Левски и Раковски.
крепяха турский произвол
и своите дела търговски.
(От епитафията на Маджаров)

Разбрал жестоката гавра с идеалите на народа, поетът с още по-голяма ненавист, с бойевски сарказъм заклеймява неговите палачи, а сърцето му се изпълва с дълбока печал за участта на родината:

България агне бе младо,
не ще отречете това,
с балканското шарено стадо
току-що запаса трева.

Но дойде Гергьовден световен
(обичай красив и свещен!)
и агнето с поглед тъжовен
видя си последния ден.

Изпод трикольорната стряха
днес виждаме всички добре,
че наши касапи го клаха,
а кожата друг му дере.
(„Гергьовденско агне")

Образът на измъчената, разпната на кръст родина поетът рисува със средствата на съответния жанр и в „Кихавица":

И вслушаш ли се отстрани —
ще чуеш как със горест тиха,
простудена от две войни,
България зловещо киха.

А в „Насълзена хумореска" той разкрива цялата трагедия на времето, когато „македонските, тракийските и пр. бедняци продаваха воловете си за пушки, а старйте влъхви развяваха знамена и пееха „революционни" песни от шантаните и банките". Тази тема, която засяга най-съкровени струни в сърцето му, Смирненски разкрива още в много други свои творби — „Надгробно слово", „Писмо за чужбина", „Писмо за Виена", „Слънцето", „Велики петък", „Автономна Македония", „Гастрономичен фейлетон", „Черна или бяла", „Куртова поляна" и др. В „Митинг за Тракия" поетът с болка ще разкаже за това, как съдбата на българския народ, неговите национални идеали са станали разменна монета в политиката на световни монополи. И това не е само трагедия за България. Това е трагедия за всички народи, където Жълтият дявол протяга своите пипала:

Тогава огнедишащият демон на войната
по цялата земя развяла бе знамената
на свойта страшна мощ.
Слепци, поведени от хищници-хиени,
звънтяха сабли и летяха настървени
из кървавата нощ.
(„Карл Либкнехт")

Но макар че силите на злото се разкриват в своя световен мащаб и се оказват много по-страшни и коварни, писателят не изпада в ужас, в униние, в безизходица. Съдбата на родината, на нацията, на човечеството се свързва с изхода от класовата борба. Патриотизмът става неделима част от интернационалното чувство у поета. А това чувство, тоя благороден принцип краси не

само поезията на Смирненски! То е гордост за българската литература, за българския народ. Произведенията на Смирненски за Октомврийската революция, за Съветска Русия, за парижките комунари и немските комунисти са велик исторически и поетически документ за интернационализма на българския народ, за неговата вярност към революционното дело на трудещите се от цял свят! И Смирненски не е някакво изключение в това отношение. Известни са творбите на Ас. Разцветников, Хр. Ясенов, Ем. Попдимитров и др. за Октомврийската революция, появили се заедно с „Москва“, „Червените ескадрони“, „Северно сияние“. Заслужава да се отбележи специално и цикълът стихове на Ас. Разцветников, публикувани след разгрома на съветската власт в Унгария.

Тази прекрасна традиция, която води своето начало от поздравителната телеграма на Ботев до Парижката комуна, не е прекъсвала никога в българската литература. Тя грее в безсмъртните стихове на Вапцаров за антифашистка Испания, тя и днес е една от отличителните черти на трудовия български народ, на неговата свободна литература. И ако в миналото сме подпомагали борбата на трудещите се от другите страни преди всичко морално, днес българският народ в съдружество с другите социалистически страни начело със Съветския съюз представляват мощна сила, в която се разбива „вражата вълна“ на реакцията, сила, която е главен фактор за развитието на революционното движение в целия свят!

Преходът на Смирненски на позициите на социалистическия реализъм бележи не само изменение на тематиката и проблематиката в неговото творчество, не само „нов подход“, както още Г. Бакалов отбелязва, в трактовката на прежните проблеми и теми. Този преход довежда и до качествено преустройство на цялата поетика. И това преустройство е толкова по-очевидно, като се има предвид поетиката на писателите критически реалисти, а още повече на писателите символисти и модернисти. Определяйки същността на зрялото творчество на Смирненски, акад. Т.Павлов пише: „Съществено за него е вулканът от пламнали души, сърцето от разтопен метал, звездата на нови времена. Съществено за него е оная бурна, мъжествена бетховеновска, бих казал, ритмика и музика на червените ескадрони например, с които би се гордяла и съветската съвременна и всяка революционно-пролетарска поезия.“[1]

Самият Смирненски разбира, че отразяването на новата действителност от позициите на марксизма-ленинизма изисква нов подход, нова поетика, нов художествен метод, качествено различни от тия на критическите реалисти, символисти, модернисти. И ако в отношението си към самите писатели той се отнася с уважение към Вазов, Лилиев, Церковски, в принципното си отношение към изкуството Смирненски критикува ограничеността на критическия реализъм, отнася се подигравателно към футуризма, воюва срещу символизма. Ето защо с пълно основание може да се твърди: „Смирненски преодоля застоя на литературата, следваща традициите на критическия реализъм; той се издигна над тази модернистична поезия, за която стана дума, и то с мощта и дълбочината на художественото обобщение. Образите и обликът на лирическия герой в творчеството му са във вътрешно съответствие със социалните отношения, с историческата логика на живота.“[2]

Създавайки своите безсмъртни произведения, Смирненски показа какъв трябва да бъде методът на твореца, за когото смисъл и съдържание на живот и творчество е тържеството на социалистическия идеал!

---

[1] Христо Смирненски в литературната критика, С., 1964, стр. 149.
[2] П. З а р е в, Класика и съвременност, С., 1961, стр. 176.

НЯКОИ ЧЕРТИ ОТ МАЙСТОРСТВОТО НА СМИРНЕНСКИ

Елена Димитрова

Великият пролетарски поет обикновено живее в нашето съзнание с ослепителния блясък на поетичните си образи, с увличащата динамика и героика на масовите революционни сцени, с младежката си екзалтация.

Смирненски беше съвременник на епохални, нечувани дотогава в историята събития. Замаян от тяхното величие, поетът ги виждаше във фантастични очертания. За него разбунените роби се превръщаха в титани, които възправят грамадния си ръст наравно с планинските гребени, носят в себе си слънцето и бурята, а революцията беше гневно изригнал вулкан, бурно море, свирепа стихия на океанските вълни, настръхнал огнен колос. „Феерия от огнеструйни образи и картини“ — така Георги Бакалов определи формата на революционната поезия на Смирненски. Но ако изчерпим само с тези черти творческия портрет на поета, той би бил много незавършен. Вдъхновеният пролетарски певец се оказа майстор не само в революционната поезия, но и в нежната, интимна лирика, в късия разказ, в очерка, във фейлетона и в сатиричната поезия. У Смирненски щастливо са се съчетали поетът, белетристът, жизнерадостният хуморист и безпощадният сатирик. И във всички жанрове той постига рядко разнообразие от стилни похвати, очерта се като неповторима творческа индивидуалност. Сякаш музите безумно са се влюбили в този огнен младеж и щедро са го отрупали с многостранни дарби. Наред с титаничните образи на Октомврийската революция, на разбунтуваните маси, пред нас се появяват като живи Йохан, Делеклюз, гладиаторът, малките гаврошчета, уличната жена, белязаната от „жълтата гостенка“ тютюноработничка, каменарчето, цветарката, слепият музикант, осъдените на гладна смърт руски селяни. Те всички са нарисувани в естествен ръст, без романтично уедряване. А в „Зимни вечери“ с голяма простота и изразителност са нахвърляни картини от суровия делничен живот. Със същата простота са написани и много от разказите. В тях тонът не е така приповдигнат, няма тази титаничност на образите, както в голяма част от революционната поезия.

Изкуството на твореца най-ясно проличава в изобразяването на човешки образи. В творчеството на Смирненски няма сложни, противоречиви характери. Самите жанрове, в които той твори не дават възможност за такова разгръщане. А и поетът умря толкова рано, че не можа да осъществи докрай своите творчески сили. Но това, което остави говори за голямото му умение да улови най-типичното в образа, да го изобрази завладяващо, убедително. И затова неговите образи, без да са многостранни, в никакъв случай не са мъртви схеми.

Още в ранното си творчество Смирненски проявява на места учудващо майсторство живо да нарисува своите герои. Гюро Михайлов и бае Вучко са

трайни художествени постижения. В стихотворението „Падналият кавалерист“ осемнадесетгодишният автор с проникновение е описал предсмъртните изживявания на ранения боец, почувствувал е неговата вътрешна красота. Той разбира и отчаянието на майките, изгубили своите синове на фронта, и трагедията на овдовялата жена. Смирненски дълбоко изстрадва съдбата на своите любими герои. Разнообразни са неговите изобразителни похвати.

Той е майстор на тънки и верни преки психологически характеристики. Още в един от ранните си разкази — „Серенада“ — въпреки че се чувствува известна сантименталност и наивност, двадесетгодишният автор с психологически усет е почувствувал вълненията на романтичния, неподготвен за живота интелигент. А в разказа „Фуражката“ с изненадващо за възрастта си разбиране младият белетрист се е превъплътил в душата на простия селянин, видял е неговия примитивен, но красив вътрешен свят, от който лъха очарованието на диво горско цвете. Учейки се творчески от Елин Пелин, авторът е съумял да създаде такова настроение, че и читателят е обхванат от радостните тръпки на простодушното бае Вучково сърце, от неговото пролетно опиянение: — „Цър-цър-цър — цвърти черногушо врабче на сливата и кара Вучковото сърце да се топи в някаква сладостна мъка. — Цър-цър-цър — цвърти някакво друго, дяволско пиле в гърдите му и къса парченце по парченце от сърцето и дробовете му. — Пляк-пляк-пляк, пригласят кипящите казани. — Пляк-пляк-пляк, клокочи някакъв горещ поток в бае Вучко. . . Ех, времето — време. Въздухът с хлеб да го ручаш. . . ама пак нещо терсене, нещо не достига. . . На, врабчето пиле що е, и оно цър-цър- върти се, скача, пее около сивата си половинка, па оно и пеперудките, и добичетата и всичко. . . Ех, Велаа! Как ли търчи с босите си дюстабанлии крачка! Сега тя се върти из зелената и обширна градина, скубе тревите, подрязва фиданките, полива лука, мушка семена у земята, а звънливият ѝ гласец далеч се носи: „Сааадила момаа край мореее лозе!“ Ех, като викне да ти запее и мерак да те хване да почнеш да ѝ пригласяш и да ти се приплаче. — Садилааа мома!. . . тананика си Вучко, а в гърдите му нещо обемисто се повдига като огромна птица и едва ли не понася мазния кашавар из лазурните висини. Тъй приятно и тъй тъжно! Полека-лека той се унася. Първо тананика плахо, свито, после все по-силно и по-силно и скоро гръмкият тенор на бае Вучко волно и мощно се понася над глухото село. . . Бае Вучко чувствува нещо хубаво, много хубаво... Скоро Вучко усеща, че някаква невидима пружина го повдига, че някакви необясними сили го дърпат и, чувствувайки голям излишък от енергия, вихрено се понася в ръченица, подсвиркващи остро с уста“.

Вълненията, копнежите на бае Вучко, описани толкова динамично и увличащо, разкриват неговата душевна чистота и сърдечност, жизнерадостния му характер. Те са химн на простите човешки радости, страстно отрицание на войната, сред чиито ужаси се развива действието на разказа.

Колко различни са интелигентските изживявания на скучаещия младеж от „Серенада“. Съвсем друг е неговият строй на мислене, начинът, по който изразява чувствата си. В желанията му, в жестовете му има нещо книжно: „Младият даскал върви без цел, привежда се тук-таме, къса росни есенни минзухари и кити букети за нея. Тя го чака. Не е важно къде. Той ще спре при нея и ще вдигне лъка. В страстна мелодия, в тиха серенада той ще излее тая нежност, която се е настлала в душата му. От кога не е ходил на серенада! Две години любов и нито веднъж не се спря той под нейния прозорец с цигулката си и ето сега той отива, но тя не ще чуе и види тази серенада, защото е тъй далеч, далеч в шумната столица. . . Да, но той чувствува, че трябва да си устрои тази серенада, защото душата му е болна от скука и пустота.“

Смирненски несъмнено умее да се превъплъти в хора с различна психика и култура, да заживее в тяхната духовна атмосфера. Още в ранното си творчество той няма влечение към самоцелен психологизъм, нито към патологичните душевни кризи и кошмари на героите на Пшибишевски, толкова моден по това време. Психологическите характеристики младият автор умело използува, за да внуши най-непосредствено образа и чрез него — своя идеен замисъл. В „Серенада“ той по художествен път осъжда безпочвената романтика, която проваля младия мечтател и за която в този груб и пошъл свят няма никакво място. В по-късното си творчество Смирненски обикновено навлиза в душите на своите герои в такива моменти, когато трагични обстоятелства ги хвърлят в много напрегнато, мъчително психическо състояние. Поетът може с необикновена изразителност да предаде човешкото страдание, отчаянието. Дълбоко трогва мъката на жената на Йохан. Съвсем лаконично авторът изобразява нейното психическо състояние. Тя не се опитва да спре своя съпруг, но разплакана, с детето в ръце изтичва след него и впила поглед в тъмнината, отчаяно нашепва неговото име. Сбито, в съвършена стихотворна форма е предадено тревожното очакване на младата жена, от което предугаждаме каква скръб ще ѝ причини вестта за съдбата на Йохан. Звуковата и ритмична организация на стиха напомнят траурен марш.

А тънеше Берлин в мъгла и скреж,
и бликаше предутрен синкав здрач.
И в бедна хижа, в ужас и копнеж
една жена при всеки глух гърмеж
избухваше в несдържан, горък плач.

И стиснала детенцето си, тя
все чакаше със поглед замечтан.
Навън цареше смъртна пустота
и глухо прибледнелите уста
през плач нашепваха: „Йохан! Йохан!“

Тези строфи неусетно ни въвеждат в интимния свят на бореца и ние разбираме колко голяма е неговата жертва, колко осакатен е животът на осиротялото му семейство.

Поетът сякаш се е вселил в душата на болната девойка в „Жълтата гостенка“, с разтърсваща сила е описал нейните предсмъртни кошмари, отчаяната ѝ борба със смъртта. Пряката психологическа характеристика е подсилена с вярно уловени детайли. Всяко движение, всяка подробност толкова много говорят за ужаса на умиращата, за нейните безпомощни усилия да избяга от страшния си жребий. Като че ли и в нашите гърди въздухът не достига, жестока болка задавя гърлото.

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

Вмиг изправя се тя смъртно бледа,
тежко диша морна гръд,
трескаво очи горят,
през косите пръснати безреда.

В същата безизходност е и слепият старец от поемата „В Поволжието“. Той е безсилен да помогне на умиращото от глад единствено внуче. Поетът е постигнал изключителен драматизъм. Прекият психологически анализ, както и в „Жълтата гостенка“, е оживен чрез външните прояви на героя, чрез неговите непосредствени психически реакции, изразени в тревожни монолози, в отчаяни стонове. Детето изгаря в гладна треска, а старецът няма нито троха. Той е стис-

нал малките ръчици, сякаш така ще ги запази от смъртта. Сълзи трептят в слепите му очи. Отчаянието все повече расте, стига до безумие.

- - - -
и в ужас старият Демит настръхва.
и стон възбликва на уста.

— О не! Далеч! Не давам го! Не бива!
Последен внук — последна скръб!
Възпри ръката си немилостива!
Едничък е и толкоз скъп!

И разтреперан, пипа го той в шемет:
— Челото. . . вледенено. . . мраз!. . .
Не може туй! Не може! Няма да го вземе!
Далеч, далеч със него аз!. . .

Обезумял от страх, Демит трепери,
детето грабва като в сън
и пипнешком през нисичките двери
едвам измъква се навън.

Неотразимо е въздействието на тази творба. Тя е написана по съвсем конкретен повод — във връзка със сушата през 1921 г., която изгаря цялата реколта в най-плодородните области на Съветска Русия и обрича на гладна смърт милиони хора. Отдавна вече този повод е станал история, а поемата и сега се чете със същото вълнение, защото трагичната участ на селянина е описана с изключителна поетична сила, човешкото страдание е разкрито с дълбоко проникновение.

Обикновено там, където прибягва до психологически анализ, Смирненски, както Яворов в „Градушка“, не се ограничава само с описателна характеристика на душевното състояние, а неусетно слива авторската реч с вътрешния монолог на героя. За верния психологически рисунък много допринасят изразителните външни детайли, непосредствените реакции на героите, а също синтактичната и ритмична структура на речта. Кратките, недоизказани изречения, възклицанията, силните паузи между тях създават много напрегната, развълнувана интонация, която безпогрешно улавя тревожните душевни трептения.

С тънък психологически усет Смирненски е почувствувал и страшните изживявания на Катя в разказа „Една вечер“. Тя е работничка, жертва на господарския произвол, която с всички сили брани човешкото си достойнство. Развратният управител иска да похити красивата девойка. Ужасът, отвращението на Катя са описани с изключително психологическо майсторство. Авторската реч е обагрена с много изразителни сравнения, развълнувано и точно предава всички нюанси на кошмарните изживявания на момичето: „С бързо, ловко движение той посегна да я прегради. Тя затрепера. Стори ѝ се, че някакво хищно чудовище я обви с пипалата си, че мазно дебело въже стисна шията ѝ и почна да се затяга бързо. Трепна нещо в сърцето ѝ, уплаха скова езика ѝ.“ За да се изтръгне от мръсните лапи на похитителя, Катя го удря с попадналата ѝ бутилка, а той разярен извиква полиция и излъгва, че младата работничка е обрала касата му. В джоба на девойката намират парите, които сам управителят е пъхнал. Повеждат я като крадла. Тя е смазана от клеветата, от незаслужената участ. Със съвършено майсторство авторът ни внушава нейния ужас и чувствителност: „Зашеметена, уплашена, Катя вървеше с широки крачки, спъваше се и почти беззвучно хълцаше. . . Сякаш това беше сън, тежък кошмарен сън и думите не се отнасяха за нея. Виеше ѝ се свят. Тежка сивожълта мъгла я притисна и през нея призрачно се мяркаха и любопитните лица, и плочките на мокрия тротоар, и блестящите електрически лампи от витрините.“ Тази творба

не е популярна, а тя е прекрасен психологически разказ със заострена социална тематика, в който авторът с голяма любов е разкрил изтънчената чувствителност, моралната чистота на работничката, гневно е изобличил злодеянието на господаря.

Тънките и верни психологически характеристики на Смирненски ни карат да заживеем със съдбата на неговите герои, да почувствуваме колко нелепа и несправедлива е тя, да изпитаме протест към системата, която ги погубва.

Поетът може да създаде незабравими образи и без пряк психологически анализ. Понякога той подбира много характерни детайли, с които образът веднага оживява. Например гладиаторът спира пред арената спокоен, с вдигната глава. И ние веднага си представяме мъжеството, чувството на достойнство у героя. По-нататък гладиаторът вече се разгръща чрез дръзките си и безстрашни действия. Извънредно пестеливо, но изразително е външното описание на Делеклюз. Старият комунар отива към смъртта „зашеметен, но горд, със походка безумно спокойна", „среброкос, величав, цял обгърнат в лъчи". Това външно описание е напълно достатъчно, за да почувствуваме душевното величие на героя. Смирненски рисува такива жестове и прояви, които блестящо изпълняват функцията на косвена, но ярка психологическа характеристика. Той никога не нанася всички черти на портрета, а подбира само няколко и чрез тях успява да характеризира най-същественото във външността и в душевната нагласа на героя. С класическа простота е изобразена малката цветарка:

С погледа смутен и влажен на прокудена русалка
между масите пристъпя и предлага плахо тя:
златожълти хризантеми в кошничка кокетно малка
и усмивката смирена по рубинени уста.

Външният образ на момичето е така майсторски загатнат, че ясно се очертава неговата изящна красота и грация. В този смутен и влажен поглед, в смирената усмивка, в плахия вървеж между масите се оглежда и душевната чистота на цветарката. И тук поетът е подбрал най-ярки белези, за да внуши чрез тях характерните черти на образа. Така е постъпил той и в „Жълтата гостенка". Портретът на девойката е набелязан само с няколко детайла: влажен теменужен поглед, гъсти черносмолести коси, тънки кехлибарени пръсти. Но тези съществени външни особености създават представата за нежна, одухотворена красота. Поетът прибавя само няколко подробности, които допълват духовния образ на момичето, разкриват неговата романтична, жизнерадостна душа.

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

Със същата лаконичност са описани и малките гаврошчета: прихлупен до очи каскет, изнурени лица, трескави очи, пълни с мъка. И пред нас оживяват нещастните деца, така незаслужено отхвърлени от живота, не познали радостта и безгрижието на детството.

Изобщо Смирненски никога не характеризира героите си само описателно, не декларира наготово техните качества. Чрез малобройни, но умело подбрани детайли от тяхната външност, чрез някои характерни жестове, той раздвижва нашето въображение, насочва ни сами да си изградим представа за тях. В някои творби пейзажът подпомага психологическата характеристика, загатва за съдбата на героите. Емоционалното описание на гаснещия ден в „Жълтата гостенка" е в съзвучие със състоянието на болната девойка, чийто кратък живот вече угасва. Много тъга внушава и пейзажът в началото на „Цветарка". Той е нарисуван със същите нежни, меки тонове, с които поетът е изобразил невинната, крехка цветарка. В безнадеждна болка се разтапят есенните мъгли над

замечтаната Витоша, сякаш са знамение за трагичната участ, която очаква девойката. На тази лирична картина е противопоставен бездушният капиталистически град. Като някакво каменно чудовище той дебне своята нова жертва. Чрез този толкова силен поетичен образ поетът подсказва жестокия жребий на девойката. Ужасът на осъдените на гладна смърт руски селяни в „Глад" е предаден не само чрез проникновена психологическа характеристика, но и чрез необикновено картинното описание на заобикалящата ги природа. Няколко пъти поетът рисува зловещата изгоряла степ, подчертава нейната безкрайност. Напразно и безцелно скитат нещастниците из тази неумолима пустиня. Те няма да излязат от нея. Няма за тях никакво спасение. В този мъчителен пейзаж се съдържа убийствената безнадеждност на селяните.

В революционните творби героите се явяват пред нас в моменти на най-върховни изпитания. В борбата на живот и на смърт няма среда. В нея неизбежно проличава истинската същност на човека. Страхливите „благоразумно" се оттеглят, а смелите през глава се хвърлят в огъня. В ожесточената схватка с врага непосредствено изпъква душевното величие на Йохан, Либкнехт, Делеклюз, гладиатора и Василий, които на дело доказват своето високо класово съзнание и жертвоготовност. За разлика от Полянов, който безжизнено декларира героизма на революционерите, Смирненски ги оставя да се разкрият чрез действията си. В революционното си творчество той никъде не се впуска в подробно портретиране, нито в психологически анализ. А в „Йохан", „Карл Либкнехт" и в разказа „Василий" Смирненски изобщо не прибягва до външно описание на героите. Те се очертават единствено със своето поведение, с делата си, които могат да бъдат извършени само от хора, безумно смели и благородни. Характеристиката на Йохан се допълва и от отношението на съпругата му към него. Силната ѝ обич говори за високите човешки добродетели на героя. Йохан, Карл Либкнехт и гладиаторът доразкриват своята героична, борческа натура в страстни реплики към врага.

Във вдъхновените си песни за Октомврийската революция поетът изобрази величествения, обобщен образ на въстаналия руски народ. В два от разказите си — „Василий" и „Два свята" — Смирненски е индивидуализирал този образ. Особено живо е очертан Василий. Той е дълбоко сроден на Йохан. Василий е пленен от белите и трябва да избира между предателството и смъртта. Разказът започва с разпита на Василий. Този кратък, силно драматичен диалог ярко очертава героя. Безименният болшевик гордо и дръзко стои пред своите съдии, сякаш те са изправени на съд пред него. Той без колебание приема мъченическата смърт с радостното съзнание, че не е предал другарите си. Ние сме обаяни от душевното величие на този истински комунист. „Василий" е прекрасен разказ-диалог, много силен и драматичен, който съвсем незаслужено стои в сянка.

Смирненски пръв в нашата литература пълнокръвно и живо изобрази положителния герой на епохата в неговото неудържимо настъпление срещу врага, изгради образа му чрез неговите борчески прояви, представи го в самия огън на борбата. Без да прибягва до пряк психологически анализ в тези творби, поетът съумя съвсем непосредствено и убедително да разкрие възвишената душевност на осъзнатия работник.

Като поде прекрасните реалистични традиции в нашата литература, учейки се от такива майстори-сърцеведи като Вазов, Елин Пелин, Йовков, Яворов, поетът внесе в нея нови образи и теми, ново светоусещане.

Неизчерпаемо богатство съдържа творчеството на Смирненски. При всяко четене ние преоткриваме в него потулени съкровища. Със своето необикновено дарование този скромен младеж издигна пролетарската литература до висотата на българската класика, стана наша скъпа национална гордост.

ОБЩЕСТВЕНАТА И ПАРТИЙНА ДЕЙНОСТ НА СМИРНЕНСКИ

Веска Иванова

Христо Смирненски живя и твори в бурна и величава епоха, наситена с революционна динамика и масов героизъм, с предчувствие за надигащата се революция. Това са героичните и преломни следвоенни години, години на мощен революционен подем, на небивал устрем на пролетариата за извоюване свободен и щастлив живот, години, озарени от най-голямото събитие в историята на човечеството — Октомврийската революция. Цялата епоха е наситена с героичен пламък, с митинги и демонстрации, с масови вълнения, с открита и решителна борба срещу потисничеството и експлоатацията. Авторитетът и влиянието на Българската комунистическа партия през този период непрестанно растат, тя бързо се масовизира и разраства, утвърждава се като ръководен фактор в обществено-политическия живот на страната.

Христо Смирненски отрази във високохудожествени произведения героичните събития на своето време, изпълнено с политическо напрежение и революционен размах. Той даде вдъхновен поетичен израз на революционната устремеността на масите, защото самият той е тясно, неразривно свързан с борбите на революционния пролетариат, защото е служил всеотдайно и неотстъпно на партията, на работническата класа, на народа. Поетичното дело на Смирненски се слива с неговия живот, с беззаветната му преданост и всеотдайност към движението. Партията, нейните борби и идеи са не само основна тема на творчеството му, това е и съдържанието на неговия живот.

Син на бедно работническо семейство, видял опожаряването на родния си град, изпитал ужасите на войната и нерадостния живот на бежанците, опознал нищетата и мизерията на крайните столични квартали, той отрано заживява с болките, борбите и мечтите на трудовия народ.

Смирненски живее в Ючбунар, един от най-революционните и борчески столични квартали, където се чувствува най-силно революционният кипеж, където най-буйно пламти огънят на борбата. Той намира своето място всред ентусиазираните ючбунарски комсомолци, които развиват широка просветна и пропагандна дейност. Ючбунарският клуб е неговото любимо място. Тук слуша интересни беседи и доклади, участвува в кръжоци и конференции, в спорове и дискусии, тържества и вечеринки. В тази среда израства поетът, оформя своя идейно-политически мироглед, определя своя път на творец и революционер. Прекрасен образец за младия поет са забележителните комсомолски и партийни дейци, като секретаря на ючбунарската партийна секция Вълчо Иванов, Димитър Константинов, Тодор Димитров, Божидар Митрев и др. Партийната среда, дружбата му с предани и самоотвержени комсомолци оказва влияние за бързото му и правилно ориентиране, за политическото му съзряване.

Още от най-ранните години на своята младост, още преди да е станал член на Комсомола, младият поет свързва своя живот с борбите на пролетариата. Първото му участие в политическа акция е през ноември 1918 г. в големия митинг, свикан от БРСДП (тесни социалисти), на който се е искала политическа амнистия за осъдентие войници и офицери, за всички участници във войнишките бунтове.

1919 г. Страната е залята от протестни акции, грандиозни демонстрации, стачки, митинги. И навсякъде, във всички манифестации, във всички масови демонстрации младият поет крачи в стегнатите редици на ючбунарските комсомолци. През февруари той участвува в масовата демонстрация за освобождението на Георги Димитров, арестуван след митинга на миньорите в Перник. Поетът е всред стотиците работници, които посрещат Димитров на гарата и с революционни песни и искания за незабавното му освобождаване минават по централните столични улици. Под натиска на революционните маси Георги Димитров е освободен. Демонстрацията завършва с митинг в Народния дом, на който говори любимият вожд и учител.

На тържествения първомайски митинг Смирненски слуша пламенните слова на Димитров и Коларов, а на първомайската манифестация е в челните редици на манифестантите.

По-късно участвува в протестната манифестация и митинг, организирани от БКП против политиката на буржоазното правителство, в масовата демонстрация против сключването на договора в Ньой, присъствува на траурното утро, уредено в памет на Георги Кирков, на събранието по случай втората годишнина на Октомврийската революция. Особено незаличимо впечатление оставя в него голямата акция на бездомниците. Министърът на вътрешните работи Кръстьо Пастухов изпраща полиция и пожарна команда, за да разрушат мизерните бараки на бездомниците, построени за една нощ. Полицията стреля срещу софийските работници, излезли на протестна демонстрация, и убива трима работници. На другия ден той е всред стотиците участници при погребението, което се превръща в мощна демонстрация, ръководена от членовете на ЦК на партията и лично от Георги Димитров. Полицията се опитва да разпръсне демонстрантите, които влизат в ръкопашен бой с нея и отбиват нападенията ѝ.

През същата 1919 г. Смирненски участвува в демонстрациите в подкрепа на железничарската стачка.

„Христо притежаваше неустрашима смелост — пише неговият приятел Б. Понев. — В кипежа на революционните борби не щадеше никога своя живот и своето здраве... на една демонстрация през време на транспортната стачка... ни притисна конна полиция, тъпчейки и удряйки със саби и бичове. В един момент, когато конен стражар, предпазвайки се наведен над коня, удряше другарите с гумен бич, Христо като пантера се хвърли върху него, блъсна го от седлото и го обърна, увиснал на стремената.“[1]

Участието на младия поет във всички комсомолски и партийни прояви е... за него първата революционна школа, първата революционна закалка. Неговият ярък талант и необикновена дарба можаха да се развият в пълния си блясък и сила благодарение на героичната революционна епоха, на партийната и комсомолската среда, на непосредственото му участие в революционния живот на страната. Творбите му от този период свидетелстват за идейното му избистряне, за бързото му класово съзряване.

През пролетта на 1920 г. Смирненски е приет в ючбунарската комсомолска секция. През цялата 1920 г. обществените и партийни прояви на

---

[1] Б. Понев, Неразделен другар. сб. Спомени за Хр. Смирненски, стр. 88.

поета са все така многобройни и разнообразни. Той взема най-активно участие в предизборната кампания при изборите за народни представители, присъствува на събранието, организирано от БКП в Работническия дом, където слуша речите на Васил Коларов и Георги Димитров, на траурното събрание в ючбунарския клуб по случай годишнината от убиването на работниците при бездомническата акция, на публичното събрание по случай годишнината от смъртта на Георги Кирков.

В изборите за общински и окръжни съветници, които се провеждат в началото на октомври, Смирненски отново се включва с цялата си енергия и ентусиазъм в предизборната агитация. По време на всички избори извършва огромна масовоагитационна, организаторска и пропагандтаорска дейност. В деня на изборите обикаля от урна на урна, насърчава трудещите се, укрепва тяхната вяра в победата, разобличава политическите врагове, агентите и провокаторите, а понякога се връща у дома си и със следи от бой. Смирненски взема присърце всички партийни поръчения, всеотдайно изпълнява всички задачи, които му се възлагат.

В началото на март 1921 г. с бурни ръкопляскания и овации Смирненски е приет за член на Комунистическата партия в ючбунарската секция по предложение на партийната ядка при Комсомола. Той е един от най-преданите, всеотдайни и дисциплинирани членове на партията, готов на всяка саможертва и героизъм. Партията възпита поета в дух на безпределна обич към трудовия народ, вдъхнови го за героични дела и постижения. От нея той черпи своята вяра и мъжество, идеен пламък и поетична сила. Той гори, той живее с нейните борби и стремежи, които възприе като своя лична съдба. Това е основната предпоставка, за да създаде ярки и безсмъртни произведения, които и днес звучат мощно и убедително, заразяват с действения си пролетарски патриотизъм и интернационализъм, произведения с които издигна българската поезия на нов етап в нейното развитие.

С най-голямо желание пролетарският поет се включва в щурмовите бригади от организирани комсомолски или партийни групи, които обикалят квартала, разпространяват вестници и бюлетини, агитират. Смирненски е душата на тези бригади. И тук се проявява неговото изключително чувство за хумор, умението да наблюдава, да долавя същественото. С оръжието на хумора и сарказма той оборва политическите си противници, с внимание и сърдечност печели привърженици за партията. Той е такъв остроумен и духовит агитатор, че дори младежите, които го придружават, понякога се захласват в думите му и забравят своите задачи. Непосредственият контакт с народните маси е главният източник за поета на идеи, теми, образи, хрумвания. Жизнените явления и факти се превръщат в прекрасни стихове, в незабравими образи. Неговият живот е едно хармонично съчетание, сливане на обществена и литературна дейност, на борба и поезия.

В началото на 1921 г. Смирненски присъствува на голямото публично събрание, където слуша Христо Кабакчиев, който разяснява целите на IV конгрес на Комунистическия интернационал и изнася информация за положението в Русия; след това е на публичното събрание на софийската партийна организация, на което говорят В. Коларов и А. Иванов на тема „За болшевизма. Против империализма и капитализма“. На тържественото първомайско събрание в ючбунарския клуб слуша Койка Тинева, а в първомайската манифестация е в първите редици заедно с Христо Ясенов, Александър Жендов и Порфири Велков.

След провокационното нападение на партийния клуб на ул. „Кирил и Методий“ и опожаряването на Народния дом от фашистки банди партията взема мерки да бъдат охранявани партийните клубове и печатници. По цели

нощи пролетарският поет дежури и охранява с пушка в ръка партийната печатница. Той не иска да бъде освободен от нощни дежурства дори когато е болен. Секретарят на ючбунарската партийна група Вълчо Иванов предлага на отговорника на десетката да освобождава поета от нощна охрана поради това, че е с разклатено здраве. Смирненски иска обяснение от десетника защо не го включва в дежурствата и заявява, че желае да изпълнява партийните си задължения без привилегии. За него партийните задачи са вътрешна органическа необходимост, а не наложен дълг. Дори когато след тежко боледуване е изпратен на почивка и на по-лека работа в дъскорезницата на кооперация „Освобождение“ в с. Радуил, Смирненски проявява своя организаторски талант, умението да се сближава с хората. В с. Радуил той организира просветен кръжок с интересни беседи, а в с. Марица пред кръжок от работници-дъскорезачи изнася лекции, чете „Работнически вестник“, разяснява прочетеното, отговаря на въпроси, които интересуват младежите. Много по-късно неговият брат Т. Измирлиев посещава с. Радуил и пише: „Чудни спомени и рядка обич е оставил той тук.“

През есента на 1921 г. партията създава бойни групи, които да бъдат готови за сражение, тъй като буржоазните партии замислят преврат срещу земеделското правителство. Смирненски твърде много се интересува от въпросите за въоръжението на комунистите, за тяхната военна подготовка. Едно от любимите му занимания е да обучава младежите да боравят с оръжие. Добре запознат с военните въпроси, той става военен инструктор и с голямо старание води обучението на младежите, разяснява им как трябва да действуват при различни случаи на нападение. Командир на бойната група е Владо Тричков, а Смирненски негов пръв помощник. Той е редовен сътрудник на „Народна армия“, военен орган на партията, създаден за разпространение на комунистическите идеи сред военните. Редактор на вестника е Коста Янков, който е ръководител на военния център при ЦК на БКП. Коста Янков често възлага на поета военни поръчки — той пренася патрони и експлозиви, изпълнява секретни конспиративни задачи.

Смирненски е член на градската културно-просветна комисия при Комсомола, която ръководи просветната дейност на секциите на младежките дружества. Една от първите прояви на комисията за културна дейност при Комсомола е художественото утро, посветено на годишнината от убийството на Карл Либкнехт и Роза Люксембург.[1] Специално за това утро Смирненски и Кюлявков написват едноактна пиеса „Либкнехт пред съда“, представена с голям успех. Смирненски участвува при изготвянето и оформянето на програмите и на много комсомолски утра и вечеринки, при поставянето на пиеси и хорови декламации. На тези вечеринки почти винаги се рецитират още в ръкопис стихотворенията на поета. Неговите вълнуващи революционни стихове се посрещат с жив и нестихващ интерес, завладяват сърцата, намират обич и признание. Още приживе Смирненски става знаме за трудовия народ и особено за пролетарската младеж. Неговото смело и бунтовно слово вдъхновява и окриля, възпламенява сърцата за борба.

Смирненски участвува във всички културни инициативи на хор „Георги Кирков“. Той е един от най-дейните участници в декламаторския курс, организиран от партията в ючбунарския клуб; присъствува на всички заседания, внимателно слуша анализите на стихотворенията, участвува в обсъжданията. В декламаторския курс много често се четат и разучават и негови стихотворения.

---

[1] Вж. А. Георгиев, Паметни години С., 1965, стр. 145.

В ючбунарската секция поетът отговаря и за агитационно-пропагандната работа. Едновременно той е избран и за библиотекар в клуба. Смирненски работи неуморно, напрегнато, той не знае отдих. Литературната му дейност не може да му осигури материална обезпеченост и е принуден постоянно да изпълнява редица други служби — писар, ревизор, после репортьор, касиер и др. Едновременно с това редактира няколко списания, пише вдъхновени стихове и разкази и винаги намира време и за партийните си задължения. След като цяла нощ е дежурил, на другия ден лепи афиши, разпръсва позиви, разпространява „Работнически вестник“, посещава партийни събрания и заседания. Ежедневното му участие в партийните акции не само не спъва писателската му дейност, а стимулира, укрепва творческите му възможности. Най-хубавите му стихотворения са написани по повод на конкретни събития от героичната борба на пролетариата. Той отрази хрониката на събитията на героичните си дни, но зад календарните дати видя дълбоките жизнени явления, революционните промени в живота, израстването на новия човек. Вдъхновява се от събития, в които самият той взема участие. Неговото сърце тупти с пулса на героични битки на хилядите безименни души, на революционните тълпи, частица от които е самият той:

А ний сме океан от огнени вълни,
величествен керван към светли висоти.
Чрез нашите сърца вселената тупти,
живота се крепи на раменете ни. . .

С чувство на радост и възторг той възпя величествения пристъп на революционните маси, подвига „безумно велик“ на тълпите:

В тълпите е скрита душата велика —
душата на новия свят.
И в шумния каменен град,
когато борбата на пристъп ги вика —
тълпите заливат гърмящи площади,
тълпите люлеят грамадните сгради
и блика душата във порив крилат —
душата на новия свят.

Героичните революционни битки са в центъра на неговото творчество. Борбите на пролетариата в Рим, Берлин, Париж са за него също източник на вдъхновение. Той откликва на подвига на много борци на международния пролетариат. С трепет и особено жив интерес следи събитията в съветската страна, радва се на нейните успехи, приветствува победите ѝ. Във всички стихотворения, посветени на Октомврийската революция, прелива всеотдайна обич и признателност, любов и преклонение към извоювалия свободата си руски народ. Той създаде ненадминати по своята художественост песни, вдъхновено отражение и прослава на епохалното дело на Октомври. С болшевишка партийност Смирненски воюва за делото на социалистическата революция, откликва на всички събития, които засягат младата съветска република. С мъка и дълбоко съчувствие пише за трудностите, които изживява съветската страна през тежките години на интервенцията и глада. Когато през лятото на 1921 г. сушата изгаря цялата реколта в Поволжието и хиляди руски хора са обречени на гладна смърт, Смирненски написва вълнуващи творби: „Глад“ „В Поволжието“, „Поема за руското дете“. Но пролетарският поет участвува в акцията на международния пролетариат за събиране помощи за подпомагане гладуващите не само със своето перо, той е един от най-активните участници в щурмовите бригади за събиране помощи. Неговата сестра, която е била в една бригада с него, разказва за умението му да предразположи хората, да ги проагитира. И те отделят от оскъдните си средства за закупуване жито

за гладуващите в Русия. Той е от тези комунисти, които се записват да поемат издръжката на едно руско дете.

На другата година Смирненски активно участвува в акцията за изгонване на руските контрареволюционери — врангеловисти — настанени у нас. Партийната преса публикува редица документи, които разкриват участието на белогвардейските щабове на Врангел в замисления от буржоазните партии преврат срещу земеделското правителство. Смирненски присъствува на събранието, на което се подкрепя желанието на руски офицери и войници да се завърнат в родината си. Наскоро след това е на всеобщия митинг против настаняването на Врангеловите войски в България, на който комунистическите оратори говорят от седем трибуни.

На първомайското събрание поетът слуша речите на Васил Коларов, Васил Мулетаров, а на манифестацията отново е в челната колона.

В началото на юни 1922 г. се открива Четвъртият редовен конгрес на БКП и Четвъртият конгрес на Комсомола. Смирненски присъствува като гост на конгреса на партията. Специално за конгреса той написва пиесата „Стачка“, изнесена на младежка вечеринка от хор „Георги Кирков“, посрещната с бурни и възторжени аплодисменти. На конгреса Смирненски посвещава стихотворението „Огнен път“, в което изтъква голямата роля на Комунистическата партия като ръководител и организатор на освободителните борби на пролетариата, като активен двигател на историята.

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

А на Четвъртия конгрес на Комсомола Смирненски посвещава стихотворението „Към висини“. Под заглавието е написано: „Конгресен привет на другарите младежи.“

Смирненски създаде боева, актуална, политически устремена поезия, която служи конкретно на освободителната борба на пролетариата. Поезия на големите идеи, на светлите пориви, наситена с пламенния дух на героичната епоха. Той отрази във високохудожествени произведения революционната устременост на масите, правдата на борещия се народ, мечтата му за „светлина, красота, висини“. Пламенните му стихове са наситени с дълбок борчески оптимизъм, със светла вяра в силите на революционния пролетариат. Между неговата поезия и дела съществува дълбоко единство, неразривна връзка. Всичко, за което той пише, е преживяно от самия него, изстрадано, дълбоко почувствано. Той е не само наблюдател, а предан и дисциплиниран борец, който служи всеотдайно и неотстъпно на великото дело на пролетарската класа. За него животът е немислим без всекидневното му участие в партийните акции и прояви, в борбите на народа. Той споделя живота на революционнтие маси, на ючбунарските борци.

Когато в една дъждовна нощ Владайската река залива кварталите Коньовица и Ючбунар, Смирненски незабавно се включва в организираните червени спасителни команди. Неговите другари разказват как той пръв се хвърля във водата и увлича всички с примера си, влиза в наводнените къщи и с риск за живота си до късно през нощта спасява жени, деца.

„Когато всички бяхме уморени към полунощ, Христо продължаваше да тича по прозорците на залените къщи, да проверява, да търси неспасени деца. Когато нашата група вече решаваше да се прибере, Христо неочаквано влезе в един дълбок залян двор на ул. „Перник“. Дворът беше под нивото на улицата и представляваше вече дълбоко блато. Христо нагази във водата

почти до кръст и с мъка стигна до вратите на къщата. Той викаше нещо, но гласът му се губеше в шума на шуртящата вода. Някои от нас тръгнаха след него. Мина малко време и Христо се показа прегърнал две малки момиченца, които с изплашени полусънни лица се притискаха успокоени към раменете му."[1]

През лятото на 1922 г. стачкуват тютюноработниците в цялата страна. Особено продължителна е стачката на работниците от фабрика „Арав". Смирненски присъствува на всички стачни събрания, дълбоко развълнуван слуша докладите на стачния комитет за хода на борбата, изказванията на стачниците, подкрепя героичната им борба. Малко по-късно поетът участвува в окръжния събор на партията, на който от пет трибуни говорят Г. Димитров, В. Коларов, Темелко Ненков, Борис Хаджисотиров. Съборът се предшествува от грандиозна демонстрация. Смирненски е в предните редици на демонстрантите заетно с Николай Хрелков и Христо Ясенов. Чуват се изстрели. Конна полиция напада демонстрантите. Редиците се отдръпват. В този момент изтичва Смирненски и подканя да образуват жива стена. Живата стена на демонстрантите с гърдите си посреща конната полиция, която е принудена да отстъпи.

Жизнерадостен и неуморим, скромен и изпълнителен, начело на всички партийни и комсомолски прояви, участник в борбите и възторзите на ючбунарския пролетариат — така са го запомнили неговите другари.

Смирненски израства от редовете на революционния пролетариат — истински патриот и интернационалист, предан до смърт борец-революционер, отдал живота и поетичното си дело на народа, на работническата класа. Той не загива на барикадата, както мечтаеше, но неговият живот, чист и целеустремен, е образец на предано и всеотдайно служене на великото дело на пролетариата.

---

[1] В. Топенчаров, Срещи със Смирненски, сб. Спомени за Смирненски, стр. 270.

ПЪРВИ ПОЕТИЧНИ ОТГЛАСИ НА ОКТОМВРИ

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ И НЕГОВИТЕ ПРЕДХОДНИЦИ

Христо Дудевски

Въздействието на Октомврийската социалистическа революция и на съветската художествена литература не предполага само разпространение на идеи, превеждане и четене на книги. Това е може би чисто външната страна на тоя сложен и дълбоко противоречив процес. Но и като „външна страна" тя също има своето място и значение. Не по-малко важно е обаче да се видят идейно-естетическите промени, които настъпват в творческото развитие на отделни наши писатели и в литературата като цяло след Октомври. Нов аспект в това отношение представлява начинът, по който се откликва у нас на първите октомврийски събития. Защото новото изкуство, новото произведение означава преди всичко откриване на нова форма, от една страна, а, от друга — отказ от „старите" правила с цел да се изявят новите. И не само това. Никога новото не се ражда изведнъж, обратно — дълго се натрупват ония елементи, от които то ще „кристализира". Новото наследява и същевременно издига на по-високо стъпало онова, което е подготвило неговата поява.

Подчертавам тая страна на литературния процес, защото произведенията, за които става дума, твърде добре илюстрират тоя „закон" на развитието. Тия произведения ни въвеждат направо в обществено-литературната атмосфера, която се създава у нас буквално на другия ден след извършването на Великата октомврийска социалистическа революция. Нищо, че някои от авторите са забравени, дори не знаем имената им, тъй като не са подписали творбите си. Въпреки това тия произведения, обнародвани в „К'во да е", „Българан", „Червен смях" и „Ново време" в периода от ноември 1917 до май 1920 г., определено стоят в идейна и тематична връзка с „Pro patria", „Първи май" и „Христу Ботеву" на Смирненски. Какво конкретно имам предвид?

Струва ми се, че всички тия, както условно наричам „първи поетични отгласи на Октомври", съдържат редица елементи, които литературната история не може да не вземе под внимание. Чрез тях се дава израз на най-голямото събитие в човешката история — въстанието на петроградските моряци и войници, работници и селяни под ръководството на Болшевишката партия. Ехото на залповете на „Аврора" разтръсва цялата планета, техният ек стряска войниците по фронтовете на империалистическата война, зове на подвиг смелите.

Естествено първият политически отглас на Октомври у нас срещаме в партийния орган „Работнически вестник". Още в уводната статия „Революционният преврат в Русия" в брой 150 от 10 ноември 1917 г. се казва: „Грандиозни събития в Русия отново приковават вниманието на цял свят. Самоотвержеият петроградски пролетариат, който даде неизброимо скъпи жер-

тви за делото на революцията, се дигна отново под водителството на болшевиките и с мощен устрем събори коалиционното правителство на Керенски, което задръстваше пътя на мира и революцията. Днес Петроград, дето пулсира животът на Русия, е напълно в ръцете на революционната демокрация.

От 7 ноември руската революция минава в здрави, надеждни ръце. От 7 ноември великата руска революция се повежда по нов, ясен и строго очертан път. Това е пътят на мира и освобождението на народите. . .“

Цитирам тия знаменателни редове от „Работнически вестник“, тъй като те съдържат почти всичко, което можеше и трябваше да се каже на нашия народ още в ония дни какво представлява Октомврийската социалистическа революция. Тук положителното отношение към новите събития в Русия се съчетава с трезвата политическа оценка. За отбелязване е също, че в уводната статия на „Работнически вестник“ по подходящ начин е отразено участието на В. И. Ленин като организатор и вожд на новите революционни маси. „Ленин — четем в статията — посрещнат с продължителни ръкопляскания, произнесе реч, в която заяви, че трябва да се тури незабавно край на войната. За тази цел новата власт ще трябва да предложи на воюващите примирие. Втората задача на властта ще бъде предаването земята на селяните и уреждането на икономическата криза.“

Няма спор — в края на 1917 г. въпросите на мира и глада са били най-актуалните, които измъчените от тригодишна безсмислена война народи са очаквали да бъдат решени. Единствено болшевиките в Русия издигат тия въпроси в своя политическа програма. Така червеното знаме на Октомври, образът на Ленин стават синоними на въжделенията на работните хора за мир и социално освобождение. Нещо повече. Близката и напълно реална перспектива за победа на социалистическата революция и в други страни създава небивало напрежение в умовете, повишава чувствителността към новите идеи, изостря интереса към уличните демонстрации на войнишките жени и вдовици, на работниците.

Ето тия нови състояния на духовете се опитват да отразят нашите революционни поети, опитват се да ги въплътят в художествено-литературни образи.

Като първа проява в това отношение мога да посоча една „Злободневка“, поместена във вестник „К’во да е“ (бр. 287 от 18 ноември 1917 г.):

Бай Керенски, бай Керенски,
ама че си бил с късмет:
изрита те бай ти Ленин
като непотребна смет.

Почти по същото време Александър Божинов (с псевдоним Бисмарк II пуска в списание „Българан“ (бр. 30) стихотворбата „Ленин“. Фактически това е първият положителен отглас на българановци за Октомврийската революция; за втори път, в брой 37, по случай Новата 1918 г. Александър Божинов обнародва своя скица на Ленин, леко усмихнат.

Че идеите на Октомври, както и образът на Ленин са вълнували някои от българановците, говори фактът, че през декември 1917 г. младият поет Ведбал също влага името на Ленин в една от хумористичните си бележки „Послание за мир“ („Барабан“, бр. 389).

Наистина в „Послание за мир“ личи още неразбиране на Лениновото дело, но от значение е насоката, която се набелязва в развоя на поета. Тепърва Смирненски ще се освобождава от веселото, ведбаловското отношение към съвременните герои и събития. За това подсеща например стихотворението „Молитва на един столичанин“ (1917), където под „кръвнини страшни“ поетът разбира империалистическата война. „Молитва на един столичанин“ е важен документ в еволюцията на Ведбал към социални настроения и рево-

люционни идеи. Още по-определена позиция срещу буржоазната действителност той заема в епиграмата „На търговците“ (1918):

— Недейте граби толкоз! Народът стене, страда,
изпратил в урагана чадата свои скъпи!
Съвсем го вий обрахте! Такава ли награда
на тез неуморими за свобода сеячи,
на тез чутовни вòини, о търтеи, се пада!?. . .

Влиянието на социалистическото движение внася още по-голяма задълбоченост в творчеството му; той отправя поглед към класовото деление, към социалното потисничество и повишава изобличителната сила на новите си стихове. Това е много важно.

За българския народ краят на Първата империалистическа война идва с пробива на Добро поле. Нашите войници напускат фронта и тръгват към столицата да дирят сметка от монарха и неговите министри. По време на Владайското войнишко въстание Христо Измирлиев учи във Военното училище и като юнкер участвува в разгрома на войниците при Владая. Преживяното през ония дни окончателно го убеждава, че неговото място на поет е при народа. И през ноември 1918 той захвърля юнкерската униформа.

Това не е само един юношески жест на протест, а равносметка на досегашните мисли и избор на нова програма за бъдеще. Тоя факт издава вътрешната закономерност в развитието на поета. Обогатен с нови и най-различни впечатления от съвременността, той постепенно се насочва към усвояване на такъв художествен метод, който би му осигурил едно по-цялостно, жизненоправдиво пресъздаване на обективната действителност. По това време Ведбал твори стихотворението „От великото до смешното“ („Българан“, 1918, бр. 29).

Обикновено „От великото до смешното“ се разглежда като пряк отзив на Владайското въстание. И сигурно е така. Според мен това стихотворение има по-широко значение — за пръв път тук прозвучава октомврийската тема у младия автор.

От Владая юнкерът Христо Измирлиев се завръща у дома с дълбока омраза към света на ситите, с вътрешно прозрение в сложната стълбица на буржоазното общество; сега вече открито изразява симпатиите си към осакатените и измъчените. Той се свързва не само идейно, но и литературно-художествено с живота и борбите на народа; изгражда раздвижени картини, с майсторство поднася най-субективни трепети и трудно уловими възприятия:

Свърши се!. . . Последният тътен замре.
В нощта непрогледна
затихват вълните на буйно море
с въздишка последна, —
вълните зловещи от кръв и сълзи.

На тая основа са разбираеми ония чувства на неприязън, които извикват убийците:

Те бързат!. . . Закрили уши и очи,
не чуват, не гледат.

Затова пък, както казах, симпатиите на поета изцяло са на страната на бунтовниците и тая общност с тях го кара да вижда в разгрома залог за близката победа :

Те бързат. . . Далече камбани ехтят,
трошат се окови
и воини бодри се мълком редят
под светли и нови
девизи, зовещи за мирна борба. . .

В сравнение с всичко, което Смирненски е напечатал преди „От великото до смешното“, това стихотворение носи редица качествено нови белези. Преди всичко тук младият поет прави смела крачка напред от изобразяване на от-

делен герой към изобразяване на тълпата, масата, интересуват го страданията и съдбата на милионите. В същото време той заема сурова и непримирима позиция спрямо буржоазното общество. При това тая критическа позиция се оказва отрицателна не само в социален, но и в естетически план. В тоя смисъл може да се заключи, че „От великото до смешното“ има значение на юношески дебют на Христо Смирненски като социалистически поет, макар под текста на първата публикация да стои старият псевдоним — Ведбал. Не случайно „От великото до смешното“ е посрещнато крайно положително от съвременниците.

Изобщо периодът 1918—1920 г. е период не само на активен политически живот — голямата железничарска стачка, Владайското войнишко въстание, преименуването на БРСДП (т. с.) в БКП и други, но е време на творчески подем сред писателите, главно поетите. През ония години сякаш втора младост преживява Димитър Полянов, който през 1921 г. издава трета сбирка „Железни стихове“. През 1919 г. подновява излизането си теоретичният орган на БКП — списанието „Ново време“, където намират място много нови имена, поставят се нови литературни теми и проблеми, широко се отразяват развитието и първите успехи на младата съветска литература. През същата 1919 г. се появяват два нови партийни органа — хумористичното списание „Червен смях“ и вестник „Равенство“ на жените-социалистки. Около тия легални партийни периодически издания се групират повечето от младите поети — Крум Кюлявков, Николай Хрелков, Христо Ясенов, Христо Смирненски; активно сътрудничат още Трайко Симеонов, Цветан Чачановски, Пейо Андреев, Димитър Белоречки (Осинин) и други по-малко известни автори. Всички съзнават, че на техните плещи е легнала огромна гражданска и идейно-естетическа задача — да се усвои един съвсем нов „терен“: темата за социалистическата революция. И нищо чудно, че сега нещо като „постоянни“ стават образите на бурята, вихъра, пламъка, гръма, грохота, вулкана и т. н.; редица епитети също добиват „постоянна“ употреба: времето е ново, тълпите — червени, разбунени, бунтът, заканите — кървави, последни, камбаната — празнична, гривите — огнени, градът — настръхнал, пристъпът — страшен, устремен, последен и пр. Освен това много често се търсят и правят аналогии с минали исторически преврати, с герои от древния Рим (Спартак), с Христос и други. Явно това е един нов тип асоциации — асоциации, родени от новото общественополитическо движение. Настъпващото само̀ налага свой начин на възприемане, а оттам — свой тип на образно-емоционално осмисляне.

Разбира се, в случая развитието на българската пролетарска поезия далеч не се слага в пряка зависимост от развитието на революционното работническо и социалистическо движение, макар такава връзка да съществува, но не тъй непосредствено. Активното, пролетарско-революционното отношение към живота — ето какво прави младите творци тръбачи на новите социалистически идеи. Пролетарският революционер е преди всичко човек на действието. Неговият революционен идеал е несъвместим с еснафската инертност, той мечтае да руши и съзижда, стреми се да улавя кълновете на новото и да им дава път да се утвърдят в живота.

За пример ще взема публикуваното в „Ново време“ стихотворение в проза „Там рози, рози алени ще цъфнат“ от Трайко Симеонов. За отбелязване е, че авторът изпълва с ново, революционно съдържание образите от известното Тургенево стихотворение в проза „Как хороши, как свежи были розы. . .“ На второ място подчертаното интернационалистично звучене на творбата подсеща за ония нови ритми и образи, които по-късно ще наблюдаваме у Смирненски. Диханието на Октомври се долавя най-вече в заключителните редове.

„Бащи и майки!. . Жени, деца!. . . Братя и сестри!. . . Недейте плака за падналите в борбата за братството в света. . . а чакайте и бъдете готови. . . Не чувате ли вече призивния звън на бойния набат, който ни зове в борбата — за повече слънце, за повече хляб и повече свобода. . . Чуйте!. . . Той ни зове. . Да бъдем готови. . . И паднем ли и ние там — в борбата, във великата борба за братство в света. . . там. . . от нашата кръв на нашите могили. . . там, рози, рози алени ще цъфнат. . . („Ново време“, № 7 от 1 октомври 1919 г.).[1] Това стихотворение в проза е посветено на загиналите в борбата срещу интервентите и контрареволюцията в Русия.

Твърде неумел опит да се отвърне с образи и картини на Октомври представлява стихотворението „Победни лъчи“ от Пейо Андреев („Ново време“, № 4 от 15 август 1919 г). Отбелязвам го, защото носи идейната и литературната атмосфера на времето. А за да бъде поне отчасти пълна картината, не мога да не спомена „Литературната страница“ в брой 3 на „Червен смях“, замислена явно с програмен характер. Освен „Петроград“ на Христо Ясенов, което цензурата отхвърля и мястото е останало празно, тук са поместили стихове Крум Кюлявков — „Руски степи“ — и Николай Хрелков — „Песен на чука“ и „Вяра“. Как трудно е вървяло овладяването на революционната тема, можем да съдим по „Песен на чука“ от Хрелков. Началото на стихотворението издава реминисценции от Николай Лилиевата филигранна звукопис („Светло утро — ти прокуди“, „Чуй в гората смъртен стон“), но постепенно вдъхновението укрепва, образите се избистрят, добиват революционен смисъл. Още по-самостоятелен Хрелков се представя във „Вяра“. Стихотворението е кратко и ще го приведа цялото:

Каква ще бъде тук смъртта ми? —
не знам, не искам и да зная:
посред световните измяни
един за мен ще бъде края.

Но знам, че нявга ще разкрие
небето грейнали покрови
и моят стих ще се опие
от звън на счупени окови.

Впрочем с революционни стихове, епиграми, фейлетони и вицове излиза и Христо Ясенов, много от които той подписва с новите си псевдоними — Трети интернационал, Чрезвичайка, Ваня Петроградски. Тук трябва дебело да се подчертае, че първите четиринадесет броя на сп. „Червен смях“, плод на съвместната редакция на Христо Ясенов и Крум Кюлявков, съдържат изключително ценен и все още непълно проучен материал за изясняване генезиса и развитието на нашата пролетарско-революционна сатира. Нейният патос на изобличение е обърнат изцяло срещу представителите на вътрешната и международната реакция, в защита на Съветска Русия. Достатъчно е да се прочете „Злободневка“ на Ясенов, за да се почувствува как постепенно авторът се освобождава от поетиката на модернистите и овладява революционната социалистическа насоченост. У него тоя процес намира най-ярък израз в „Петроград“ — ода на Октомврийската революция. Написано по конкретен повод — успешното отблъскване на полските панове и бялата армия на Юденич пред Петроград — стихотворението е документ как един реален исторически факт може да прерасне в голямо художествено обобщение: образите на героичните чеда на революционния Петроград добиват значение на символ — единствено те носят социално освобождение на човечеството „през тоя тъмен век на хищници и роби“.

---

[1] Срв. Д. И. Полянов. Ний идем. . ., в. Работническа защита, бр. 1 от 3. XII. 1918 г.

Тоя тласък Христо Ясенов получава от Октомврийската революция. Тя именно го въоръжава със силата на революционната перспектива, насочва го по пътя на трайното, народното, социално-действено изкуство. Но той създава „Петроград“ като български комунист и интернационалист, написва ги по зова на сърцето си, без да дири образци — наши или чужди.

Подчертавам тая страна в еволюцията на Ясенов от модернизъм към социалистическо изкуство, защото въпросът е принципен. Възприемането на идеите на Комунистическата партия не изсушава дарованието, нито пък нивелира индивидуалността на отделните творци, както мислят някои. Примерът с „Петроград“ и Ясенов е само още едно доказателство към хилядите от тоя род.

При Смирненски стои Владайското войнишко въстание, а непосредствено до него — историческите събития в Русия. Това са реалните лостове, които извеждат дарованието на поета в оная орбита, която направи от него първия наш поет социалистически реалист, първия партиен поет-художник.

Верен син на революцията, Смирненски я възпява с пламенен възторг. Имам предвид главно четирите негови стихотворения — „Първи май“, „Христу Ботеву“, „Ний“ и „Червените ескадрони“, публикувани за времето от 1 май до 3 септември 1920 г. Тук атмосфера, настоение, образи и картини — всичко носи типичните черти на революционната социалистическа лирика. Тук въображението на поета свободно „събира“ в един възел минало и настояще, рисувайки със силни изрази, с много багри, с революционна вяра борбата на работните хора, близката победа на труда. И това не е експеримент във формата, безпредметни търсения на нови стилови, композиционни, колоритни решения на темата „личност и народ“, а поезия на масите, на смелите и творчески дерзания, за преодоляване на шаблона и безличието.

За „Първи май“, „Христу Ботеву“, „Ний“ и „Червените ескадрони“ е писано твърде много. Като че няма какво да се добави. Изкуството на поета е проявено в това, че всички художествени средства говорят за неспирния борчески устрем, за непрестанната борба против социалните потисници, всички образи внушават неотразимо идеята за тържеството на социалистическата революция. Тук Смирненски е истински революционен поет — поет на борческа мисъл и комунистическа идейност. Руската революция и любовта към руския народ Смирненски възпява с толкова лирична страст, дълбочина и интернационалистично чувство, че и досега нему не може да съперничи никой български поет. Историческият смисъл на социалистическата революция като нова ера в живота на човечеството Смирненски изразява така:

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

В заключение бих казал следното: до темата за социалистическата революция Смирненски идва творчески подготвен и идейно превъоръжен; при това той не тръгва сам; редом с него или преди него вървят много други поети, влюбени като него „в зората на новия ден“, но нямащи неговата дарба на големия художник. Онова, което ги обединява, е, че за всеки поотделно Октомврийската революция отключва един нов социален свят и отношението към нея става мерило за тяхната сила на поети. Като всеки истински талант Смирненски подхваща техните традиции и ги изнася на непостижима висота. Това е историческото новаторство на автора на „Да бъде ден“, най-последователния и самобитен изразител на идеите на Октомври, първия майстор на революционно-социалистическата ни литертаура.

ВЕСЕЛИН ХАНЧЕВ

Иван Попиванов

Винаги е интересно да се проследи творческото развитие на един талантлив поет, да се видят неговите упорити търсения, ония трудно уловими, едва забележими зигзаги в пътя му, постепенното му израстване, промените, които стават с него. И толкова е поучително това проследяване. То може да ни предпази от погрешни и прибързани увлечения при преценяване на творците, особено на младите. Страшно индивидуално, неравномерно във външните си изяви е всяко истинско развитие на таланта. И все пак винаги има една обща основа. Животът и дейността на творческата личност са едни и същи и едновременно — винаги различни, нови, неповторими. В оригиналното, вдъхновено творчесвто като в звездно небе смайва разнообразието на близките и далечни, ярки и по-бледи звезди, на преливащите се съчетания от багри и контрасти. Във всяко от отделните частици има импулси, крият се отделни светове, пътища към безкрайното. Няма начало и няма край — а в същото време сякаш всяка една от звездите е и начало и край. . .

Когато се възхищаваме от творчеството на един интересен поет, ние може да останем изненадани от началото на неговите търсения. Често първите творчески подтици представят твореца в особена светлина. Често по-нататък той е съвсем различен, поне външно така се изявява. Защото в сърцевината винаги има нещо, което свързва разнообразните прояви, дава строго очертана завършеност, прави дори полюсните явления приемливо обединени в неповторимо и здраво единство, в цялост. В поезията винаги наблюдаваме дълбока индивидуална осмисленост, винаги има нещо закономерно, правдиво, логично.

В творческия път на Веселин Ханчев срещаме факти, които ни изненадват. Те обаче не ни смущават, не ни оставят безмълвни, безпомощни, безчувствени. Нашето време направи поетите ни по-ясни и по-лесно обясними — това е и предимство, и недостатък. За добрите поети е предимство, за посредствените обаче е елементарност, духовна бедност, дори и безличие. Веселин Ханчев е от тези творци, при които яснотата е свързана със сила, с дълбочина и красота. Неговата поезия е с лице към живия живот, тя цяла дъхти на живот, препълнена е с прелестта на новото, на светлото, на великото от нашата съвременна действителност.

Не съм привърженик на непременното, задължително за всеки поет просто писане. Поезията е сфера, където най-много са нужни разнообразни почерци, виждания, форми. Но когато срещнем простотата, която не се изражда в опростителство, в интелектуална нищета и скованост, ние сме благодарни на писателя за умението му да ни разкрие частици от красотата и светлината по един външно сякаш обикновен начин — безизкусно и скромно, със сдър-

жаност и вътрешна енергия. В поезията на Ханчев има преливания, има кривуличения и налучкване на различни похвати, но същината е една — просто, непреднамерено общуване с хората; речта на поета винаги е изчистена от красноречиви съчетания, няма в нея фойерверк от накитни слова, на мислите е просторно, нищо не ги засенчва, нищо не узурпира ролята им, въздействието им.

Това е преди всичко особеност на таланта му, на натюрела му, на индивидуалното авторско възприемане и предаване, на специфичната за него творческа нагласа. Но значение има и жизненият досег на писателя, както и влиянието на обществената и творческа среда, на преобладаващите положителни литературни вкусове, които му въздействуват при неговото оформяне като поет. Необходима е, разбира се, и продължителна упорита индивидуална творческа работа. До оригиналност в поетическите си прояви авторът не се домогва лесно, а след значителни усилия, след ред несполуки.

Преди всичко у него има „предтворчески период" — първата му стихосбирка. Слабостите ѝ лесно могат да бъдат оправдани с незрелостта на годините. Първата книга на В. Ханчев „Испания на кръст" излиза през 1937 г., когато авторът е съвсем млад — 18-годишен е. Ако поетът не беше избързал тогава, ако не беше проявил присъщото на всички млади нетърпение да се изяви по-скоро, ние навярно не бихме се занимавали с ранните му незрели стихове, тъй като на публикациите в периодичните издания не се обръща такова внимание. Всяка книга има в известна степен представителен характер. Пък и дори слаба да е, все пак тя е интересна като документ за творческите предпочитания на автора, като жалон по неговия път, който очертава момент от развитието му. „Испания на кръст" общо е несполучлива дилетантска проява, но в нея има вече проблясъци, които насочват, обещават, има неща, които обнадеждават. В най-добрите стихотворения се чувствува, че кълни зърното на един талант, който по-късно ще даде плод.

Трябва да си представим тревожната и напрегната атмосфера по време на събитията в Испания през 30-те години, за да си обясним облика на тази книга. Поетът от ранна възраст носи в душата си хуманизъм, живо се откликва на човешките болки и копнежи, не се затваря в тесния кръг на семейните или личните вълнения. Той живее с патоса на събитията, които на времето разтърсиха света, възбудиха съвестта на човечеството, възпламениха любов и омраза у прогресивните хора от цял свят. А за един толкова млад поет това не е малко. Постижение има и в друго отношение — не е лесно да се напише цяла стихосбирка на една тематична основа. В книгата вече се забелязва сравнителна лекота на стиха, сполучливо боравене с него, умение да се изграждат образи, да се оформя езикът в цялостни съчетания. Но не бива и да се заблуждаваме, в повечето случаи личи външно версификаторство, много от образите са неоригинално подбрани. Искрено чувство се забелязва само в отделни стихове — например в някои откъси от лиричните творби „Майко моя", „Мадрид", „Плачът на земята".

Разбира се, не може да се допусне, че светогледът на неукрепналия младеж, прекарал дълги години над ученическия чин, ще бъде напълно завършен и определен. От стихотворенията му не винаги е ясно неговото отношение към борбите в Испания. В програмното предисловие поетът пише, че книгата не взема „ничия страна". Според него тя просто е човечна книга. Човечността се изразява предимно в съчувствие — не в борческо съучастие. Несъмнено обаче като цяло позицията на поета е ярко прогресивна, въпреки привидните му декларации в предисловието. Книгата му е граждански акт, заслужаващ адмирация, поставил вълнуващи идеи в тревожен и мъчителен момент. Може би все пак са оказали тягостно въздействие сковаващите за творческата дейност условия на цензурата и фашистката диктатура. А освен това

навярно поетът е имал хубавото намерение да се предпази от преднамерена тенденциозност, искал е да не превръща стиховете си в публицистични комюникета, в регистратори на злобата на деня. Оттам и тези абстрактни образи на „зла орис“, на „божия син“, на „Спасителят благ“ и пр.

Нелеко и неизведнъж поетът се освобождава от този предтворчески период. Постепенно у него започва да се чувствува оригиналността. Същевременно в поезията му изпъкват и елементи, които я сближават с творчеството на други млади поети по това време. В първите години на Втората световна война Александър Вутимски, Валери Петров, Божидар Божилов, Александър Геров, Богомил Райнов и Радой Ралин в една или друга степен са изявили поетичните си възможности. В техните стихове през този период оригиналното, неоправданото често е странно съчетано с пресилено драстичното, преднамереното, дори позьорското. В пътя им се забелязват люшкания — като рожби на преходна епоха, изпълнена с остри противоречия и сблъсъци. В основата на поезията им има нещо идейно ново и положително, ала прогресивните тенденции често се изразяват с неясни образи и неочаквани настроения, в които има меланхолия и униние. Интелигентският бунт бързо преминава в миньорна примиреност.

Естетически повечето от тези млади творци са свързани с поезията на Атанас Далчев. Той е първоучителят, апологетът на „предметната“ лирика. От него те се учат — стремят се да въведат в стиховете си делничния език, с особена сила, с внезапни подчертавания, със странни проблясъци, а дори в някои случаи — с имажинистична експресивност. Тук литературните вкусове, временните явления са в своеобразна смесица с индивидуалните подтици, с оргиналността на инвенцията. Но също така засилва се и бунтът, протестът, социалните виждания. Прозвучават нови нотки, в които има по-тясна връзка с политическия живот, има и мотиви от борбите на работническата класа, живо отношение към проблемите на деня в острия социален конфликт. Тези поети продължиха да вървят, да се развиват, а не останаха между двете световни войни. С изключение, разбира се, на Вутимски, който има по-особена жизнена и творческа съдба.

През годините на войната някои от тези млади творци живеят предимно в света на книгите. Дори и протестът им има ограничено значение, не е свързан дълбоко с живота. Често липсва у тях онази неповторима жизненост, която прави от стихотворенията факт с обществено значение, а от творческата съдба — човешка съдба, която превръща литературните произведения в оръжия на живота. В известен смисъл тези млади хора все още опитват перото си. И не само него, но и своите позиции, почвата под краката си, въздуха, който дишат, обществената атмосфера.

За тях често различните теми са повече повод, литературен „мотив“, създаващ възможност за интересно стихотворение, за оригинално намерен образ, за франтантно вмъкната поанта. Всеки от тези поети е по своему интересен и талантлив, не се претопява в общия казан на епигонството, а запазва личното, доразвива го по-нататък. Такова лично има и у Ханчев. През тези години обаче то не особено изпъква. От една страна, тогава постиженията му не са особено интересни. От друга страна, той не се поддава така определено на модните увлечения, у него маниерността не е ясно изявена. Авторът навярно е чувствувал, че има нещо лековато и бързо преходно в предизвикателното кокетничене с образи — характерно за много млади поети тогава, в това драстично откриване на нови светове, неоткрити до днес от човечеството. . . Той не обича да позира, дори крие себе си, съзнателно сдържа чувствата си. Най-добрите му стихотворения от този период са написани просто. В първите му творби, които показват монолитност и съдържателност, тя граничи със сухостта и без-

силието дотолкова, че ние не знаем какво по-нататък може да се очаква от автора. От следващите му стъпки обаче се вижда ясно, че той се стреми да използува тези строги и сурови рамки, този опростен рисунък като противоядие срещу маниерността, срещу шлагерните вкусове, срещу епигонските наслоения. Постепенно в стиховете на Ханчев започва да се налага и една особена вълнуваща задушевност, един топъл лиричен тон, който ни кара да вярваме на поета, приковава вниманието ни към простите му слова, съчетани в интересни мисли и обобщения; те разкриват свежо, непреднамерено интелектуалния му поглед, културата му, фиността на неговата душевност, тънкостта на наблюденията му. И там, където са сполуките — мислите са напоени с чувство. Погледът на поета е отправен към външното, обективното, то е в центъра на неговото внимание. Ние не чувствуваме определено личността на поета, тя не ни се натрапва като нещо само по себе си интересно. Ханчев е убедителен, когато съумява да слее експресивността на образа с простотата на чувството и на смисъла. Лириката му още от този период е изпълнена с богато предметно съдържание. В нея преобладава и се налага обективното. Нещо странно за поезия: авторът като че ли крие себе си. Той остава на заден план. Това е дори когато говори за себе си. Той сякаш се разтваря в действителността, във фактите. Обективността изпъква на пръв план и при разкриване най-интимния свят на поета — и него схващаме като пряко обусловен от външното. Защо пък да не е така? Има различни творчески способи. Художникът сам намира подхода си във връзка с особеността на своя талант и на натюрела си. Ние се интересуваме от едно — има ли лиризъм или не; има ли образи, има ли настроения, които да ни въздействуват. В най-добрите прояви на поета още от ранните години на творческата му дейност се забелязват елементите, кълновете на жива емоционалност, която по-нататък все повече и повече се развива.

Поетът насочва поглед навън, чувствуват се съзнателните му усилия да се свърже със света на хората, да заживее с техните мисли и вълнения, с ежедневните им грижи. Не се затваря в себе си, не се ограничава в рамките на самотността, не го вълнуват само личните му трепети, стремежи, мечти. В стиховете му от това време се забелязва и социално съчувствие, в което нерядко прозвучават нотки на сантименталност, но има и по-дълбоки размисли за живота на човека в съвременното общество. Чувствува се задушната обществена атмосфера през времето, когато са писани стиховете; сякаш нещо тежи над поета.

Когато четем „Приказка за старите неща“ и „Моргa“, чувствуваме болката на лирическия герой, породена от жестоката действителност. Картините, които се рисуват, ни са познати. Подобни образи сме срещали и у други поети. Изразните средства също така не са особено богати. В някои похвати пряко се забелязва влияние. Но има и нещо хубаво. Характерно за Ханчев е, че лирично обобщение, художествения факт той често се стреми да постигне като изхожда от отделна случка, без да я превръща в „поучителна история“. Така е и в тези примери. Има една цялостна атмосфера, насоченост, специфично мисловно емоционално съдържание. Съчувствието към света на бедните на места прераства в протест срещу резките противоречия на съществуващия строй, срещу неговия антихуманизъм, срещу безразличието към трагичната участ на малкия човек. Всичко това се дава с пределна сдържаност на тона, в повечето случаи — с привидна незаинтересованост, която навремени се нарушава от лиричните възкликвания на поета, изпълнени с болка и любов към бедните.

През първите години на войната в стиховете на поетите има много тревожни въпроси, в тях горят мисли за съдбоносното време, за пътя на поколението, за бъдещето. Правят се преценки, изводи, насочвания. Подобни тенденции има и в литературата, която предхожда Втората световна война. Най-пълноценен израз на тези възрения се дава в поезията на Никола Вапцаров,

особено в дълбоко драматичната му творба. „История“ — истинска малка поема за трагизма и героиката, за съвременното и вечното, за великото и дребното. Сходни по тематична насоченост, по проблематика творби има и Ханчев, макар че в тях няма такова неповторимо обобщение. Съвременността с разяждащите си противоречия не води поета до песимизъм и униние, до безпочвено разочарование от човешката природа. Той вижда и хубавото в тази епоха — „бурна и прекрасна“, както я нарича малко шаблонно. То е в героичните прояви, в трудния път между живота и смъртта. Нещо повече: в борбата поетът е готов да загине — той не би съжалявал, ако не дочака „утрината ранна на уталожената мъст“. Без определено да е декларирано, безспорно тук се изразява готовност за жертва в името на идеалите, в името на новото; и този мотив е категорично утвърждаване на борбата, на настъпателната изява срещу силите на мрака. Лирическите герои в лириката на Ханчев — това са младежи, покръстени с барут от войната, още при първите си дни на живот. След това — бесилки и глад, очите на майките в черно облечени, тук е и вечното „няма“, за което сме чели и у други поети от това поколение. С мажорна сила звучи обобщението и ние чувствуваме, че и въпрос не може да става за позиране, че всичко е изживяно дълбоко:

Пораснахме ние през нашето мащенско време
не с приказни феи, не с песни и златни лъчи,
едва се родихме, и станахме вече големи,
едва заживяхме и хляба ни стана горчив. . .
(„Към моите връстници“)

Най-определено новото световъзрение на поета, неговите творчески и идейни концепции са оформени в стихотворението „На един разстрелян“, писано в мрачните дни на 1943 г. То показва ясно, че поетът не е изгубил вярата си, има ясна перспектива, знае, че „нашият час“, е много близък. В стихотворението също се описва случай, но той дава представа за много неща. Средствата на поета и тук са прости и ясни, тонът му — бодър, пропит с вътрешно напрежение. Тук вече не само има съчувствие към смъртта на героя-комунист, а определено се застава на негова страна. Думите на поета са обикновени, обикновен е използуваният символ — „на изток зората се пръска“. Но в контекста тези форми добре се свързват и като цяло стихотворението има определен облик. В другата творба — „Балада за белия кораб“ мечтите на малкото дете по голямата хубава страна, за която шепнешком споменават неговите близки, насочват към надеждите на народа ни в годините на фашистката тирания. Това стихотворение, което е пораздължено ненужно, също е едно от свидетелствата за укрепналото светоусещане на поета.

*

Първите свободни години след продължителната тягостна война бяха истинска рождена дата за творчеството на много поети. Светлината на новото им даде възможност да разтворят душите си, да се освободят от старите наслоения, да почувствуват живителния дъх на живота, да излязат на площадите, да възпяват свободата, да затръбят високо и силно. Преобразованията в страната ни въздействуваха и на поета Веселин Ханчев. Той е един от поетите, които най-бързо и определено в дните на свободата ликвидираха с последните остатъци от херметизма. Неговият глас тогава не винаги бе пълнозвучен и чисто обагрен; често в него се долавят пресилени нотки, често той сякаш пресипва и издава неверни звукове. Но такова беше времето — поетите нямаха винаги възможност да мислят за мелодията на звука, за чистотата на тона. Нужно бе тръбене, призоваване, въодушевяване!

Колко романтика в първите пориви на строителството, в героичните дни и нощи на Отечествената война! Незабравими години! Те остават запечатани като в летопис в най-добрите стихове на Ханчев. Ние днес ги четем и препрочитаме със същото упоение, с което сме ги чели някога. Те ни припомнят за младостта на новия живот в страната ни.

За тази младост В. Ханчев воюва, защищава я, привежда аргументи, спори. В декларативен, но облъхнат с чувство тон, в стихотворението „Младост" поетът говори разпалено, дава примери, с няколко думи очертава образи и ситуации. Той преоценява, съпоставя и утвърждава новото. Мнозина поети в първите години след Девети септември пишеха подобни стихове. С тях не само изясняваха на другите, на читателите, но си и самоизясниха проблемите. Това се отнася особено за поетите, които все още бяха привличани от „вехтите неща", свързани с първите блянове на живота и поезията. Твърде сложен бе процесът на изживяване старото, на измъкване от тази ограниченост, която същите поети така разпалено отричаха в стиховете си. У Веселин Ханчев мъчително раздвояване не се чувствува, обаче има известни остатъци, известни елементи, които намекват за частична вътрешна противоречивост. В стихотворението „Младост" отхвърлянето на старото е съвсем определено. Поетът не цени младостта на албумите и изсъхналите цветя в хербариите, пакетчетата със старите пликове, ограничеността на еснафското живуване „сред музей, пълен с вехти неща". Всъщност това е мумия на младостта, това лъхти на смърт. То не може да бъде идеал. Поетът с цялото си съзнание утвърждава новото: възхищава се от геройския подвиг на Зоя и Лиляна, от светлия труд в родината, преобразена и подмладена. Тази младост не заспива в прашните спомени, тя не може да умре, тя стои над тленното и обикновеното:

Погледнете я — с опнати жили
как строи, прекроява, дълбай!
Ти живот, напразно се силиш
да я спреш! Път, път ѝ дай!

За творците на епохата, за носителите на тази вечна младост, която прижда отвред и изпълня живота в страната ни, няма смърт — има безсмъртие, както провъзгласява поетът в друго стихотворение („Безсмъртие"). Трябва мислено да се върнем в първите години на свободата, да разгърнем вестниците и списанията оттогава, за да проникнем в тона и истинския смисъл на тези творци и за да си обясним същността им. За нас сега е шаблон да се говори „атакува стремително", „великия бой на труда", „победихме и самата смърт"; чужд ни е вече напереният реторизъм, който се забелязва в някои от стихотворенията. В онази епоха обаче не бяха така изтъркани тези слова, те бяха изпълнени с по-друг подтекст, непривично ги повтаряха устните и тяхната музика упояваше, вливаше трепет. А и такива бяха естетическите изисквания на времето — нали поетът бе длъжен да се слее с езика на масите, на колектива, на трудовите хора, нали в ушите му постоянно гърмяха речите на ораторите от почти всекидневните възторжени митинги. . .

Навремето тези стихове се ценяха, защото това, което сега виждаме, че липсва в тях, тогава е било в душите на читателите. . . То е било и в душата на поета, но не е преминало напълно в стиховете му. В тях все още преобладава външното. Днес не бива да гледаме със снизходителна усмивка на тези поетически прояви — в тях безспорно се съдържа нещо хубаво, силно, неповторимо, в тях добре е доловен полъхът на новото в обществото ни, в основите им има младежки пориви.

Във всяко творческо развитие идва момент, когато младият поет става зрял поет. Дотук творческата дейност на Веселин Ханчев е все още „напипване",

търсене, ориентиране. Все още е подготовка за това хубаво и голямо, което трябва да дойде, но не е дошло.

Физиономията на поета не е ярко и недвусмислено очертана, забелязват се елементи и насоки, които изненадват. Все още не е ясно дали поетът ще стане поет или ще подхване друга творческа дейност. Веселин Ханчев не е от тези таланти, които се проявяват изведнъж — силно, бурно. Качествата на натюрела му говорят за тихи, сдържани, външно спокойни, неправещи изведнъж впечатление лирически пориви. За подобен натюрел е нужна голяма, важна, разтърсваща първопричина, значителен подтик, ярки въздействувания, които да докоснат сърцевината на таланта, неговата чувствителност и импулсивност. Така е и с други поети — например с Веселин Андреев, и неговият талант на лирик се разви през период на напрегнати обществени стълкновения, а след това заглъхна напълно. С Веселин Ханчев не стана така, но ясно е, че вълнуващата драматичност на Отечествената война беше оная първа основа, върху която истински разцъфтя дарбата му. Тогава за пръв път той ни се представи като оригинален и интересен творец, със специфична инвенция, със специфична изява, със свой богат поетичен свят.

Стихотворенията на В. Ханчев за Отечествената война още на времето бяха посрещнати подчертано положително, но тази преценка не бива да се обяснява с конюнктурни причини. На същите теми се писаха много стихове, а малко имаха трайно значение, малко от тях обгаряха душите с искрен патос. Веселин Ханчев създаде такива стихотворения. Той говори с ярки слова. Поетът се домогва до истински съдържателна художествена простота, съчетана с лаконичност на външните форми. Най-хубавите му творби от този период са къси и синтезирано изградени, сякаш сами родени в боевете, където е неуместно всяко многословие, всичко предвзето и изкуствено нагласено. В тези на вид обикновени, но майсторски обединени слова има нещо от тревогата и мълчаливия патос на онази велика епоха. Те са обгорени от барут. Сурови, мъжествени се. Сурови са и формите, очертанията, изразите. Няма нищо фалшиво, нищо престорено — всичко тежи на мястото си като куршум.

Днес, когато спокойно разглеждаме тези творби, ние ще констатираме, че може би някъде се прекалява с постоянното упорито избягване на каквито и да е по-особени образни словесни съчетания; употребени са само най-обикновени епитети, сравнения, метафори. Тук навярно има влияние от догматичните и примитивни изисквания, които се предявяваха тогава към реалистичните творби. И все пак важен е резултатът. В тоя случай така подхожда добре — за войната не може да се говори с префинени, тънко подбирани думи. Те са излишни. Изобщо излишно е да се приказва много. Не може да се изясни с натрупване на думи това, което бойците изпитват на фронта, не може да се предаде в подобно изложение с поетична реч чувството им на дълг, патриотичното им съзнание, любовта им към близките, към народа, омразата им към врага. За тези неща трудно се говори и поетът почти не говори за тях, но те се чувствуват. Ах, как се чувствуват — в тези свити устни, в този суров поглед, в здравите десници, които държат шмайзера. Постигната е простота на израза, но няма сухост в стиховете, подтекстът им е наситен със сила и поетична красота.

Какво е видял Ханчев от Отечествената война? Как той я чувствува? Сам участник като обикновен войник в етзи тревожни събития, изпитал на собствен гръб ужасите и възторзите на войната, поетът има правдиви, жизнени впечатления. Той никъде не предава парадната страна, тя не го вълнува, не го занимава. Чужд му е патосът на агитатора, близък му е патосът на човешката обич и топлота, на всичко хубаво и светло, което е в контраст с грозвешката и ужасното, отвратителното, ужасното. Ханчев не прикрива, не приукрасява и ужа-

сите на войната. В контрастите най-ярко изпъква светлото, величественото, човешки пълноценното.

Най-характерен пример е цикълът „Стихове в паласките", по който е наименувана и цялата сбирка на поета, излязла през 1954 г. В този цикъл преобладават кратките двустрофни стихотворения. В тях са кондензирани напрежение и мощ. Употребяват се кратки изрази, много често и елиптични изречения — като в бегли стихотворни записки, нахвърлени в помеждутъците на почивка между сраженията. Така се казва и в уводното стихотворение към цикъла:

В паласките до пачките с куршуми
на походи и в люти боеве,
зареждах ви, сурови мои думи,
родени в боя, мои стихове.

В сърдечните думи, които поетът организира в мерена реч, е поверена неговата войнишка нежност и омраза, в тях той изразява това, което не е можал да изрази с пушката си. Така стиховете стават оръжие и същевременно — най-нежен музикален инструмент, разкриващ дълбоки трепети, трудноизразими импулси на съзнанието, изживелици от трудната борба. Каква сила е поезията! Какво обаяние има в нея! Ние четем думи и мисли, които са казвани и от други, и все пак, построени в особен ред, те прозвучават по нов начин, като нещо внушително. Ново е лирическото настроение, което носят тези стихове, музиката на кратките, ударни слова, равномерни и тежки като войнишка стъпка, и оная искреност, която лъха от всеки ред, която ни кара да забравим, че четем поезия, убеждава ни, задължава ни да вярваме.

Никаква сянка от поза, от фалшиви нотки. А така близко е поетът до декларацията, до напереността. Близко е и е далеч. Искреността го контролира, чрез нея той запазва мярка.

Има едно такова на пръв поглед нищо и никакво творение, малко, скромно като. . . всъщност като всичко велико и вдъхновено. . . Така дълбоко интимно, дълбоко човешко, характеризиращо психиката на много хора е това стихотворение. Тук в осем къси реда е цялата наша епоха — с трагизма и величието ѝ, с болките и копнежите, с устремите на хиляди хора. Поетът е успял да изяви тънки струни от човешката душа, съкровеното. А как само говори — едни такива „неуклюжи", дори смешновати съчетания употребява, но какво дълбоко чувство на баща, човек и боец! Много неща са синтезирани в подтекста на лирическата творба. Затова тя е така сърдечна и незабравима:

Русокоса моя, чипоноса,
синеока моя дъщеря,
спиш си ти. Не знаеш ти какво са
залповете, грозното ура.
Спи, далечна, ненагледна моя!
Спи си в тишината. Нани-на!
Аз вървя сред грохота на боя,
за да пазя твойта тишина.

Това е цялото стихотворение. Повече и не трябва. Ако се взрем по-прецизно, ще констатираме, че в основата на стихотворението лежи една позната и шаблонно използувана в много случаи теза: ние се борим, за да живеят децата ни в мир и тишина. Но каква ти теза — и сянка не е останало от нея. Така хубаво го е казал поетът, че ние виждаме само правдата, дълбоката правда на живота. И най-обикновеното, познатото, под майсторската ръка на художника става незабравимо творение, глината се превръща във великолепна ваза.

В това малко стихотворение има няколко израза, които са акцентни моменти, стълбове в творбата. Тая особена дума „чипоноса", в която има нещо

толкова мило и сърдечно, която веднага ни пренася в детския свят, напомня ни за речника на малките, за грижите, които ги ограждат, за невинното, наивно и така мило-смешно в тях. След това пък — „грозното ура“. Един метафоричен епитет, който говори много, дава ясна представа за войната. От детския свят — в коренно различна обстановка: бойното поле. Пълен контраст. След това във втората строфа двукратно употребената дума „тишина“ в съчетание с това интимно-ласкаво „нани-на“, познато ни от най-хубавите люлчени песни, разкриващо грижовната обич на майката, нейните блянове. Този момент също се дава в контраст — с „грохота на боя“. Виждаме, че обикновените на пръв поглед изречения всъщност са дълбоко премислени, че липсата на многотропи е съзнателна у автора: той се стреми да предаде такива мисли и чувства, които да въздействуват почти без посредството на отделния образ. Не се търси ефектът на частното съчетание, а се търси ефектът на цялостния образ, на вътрешното съдържание.

И тук, и в други случаи Ханчев е майстор на непосредното вживяване: той някак спонтанно навлиза в същността, направо разкрива това, което го вълнува, направо ни разтваря сърцето си или рисува наблюдаван къс от живота. Това е най-подходящата форма за лирическите миниатюри — повечето творби от цикъла „Стихове в паласките“ са от такъв литературен вид.

Веселин Ханчев показва виждане за детайла, за изразителния детайл, който води до голямо обобщение, от частното ни насочва към общото. Дори и там, където цялостното постижение не е значително, има отделни елементи много вярно предадени.

Изричат се пестеливо няколко думи и — „после пак мълчим“. Силно е това мълчание, страшно е то! В него се съдържа възпламенителен заряд, то е израз на болката и омразата. В деветия откъс от цикъла Ханчев ясно говори срещу кого е насочена тази омраза, какви са чувствата на бойците, скрити зад мълчанието им. Този откъс е различен по облик. Той показва, че поетът запазва чувство за мярка не само когато се спира на отделни външно дребни моменти, разкриващи нещо съдържателно, а и когато загребва с пълни шепи образи от най-вълнуващи събития. В откъса непосредствено се рисува картина на суровия бой, на напрегнатата борба с врага. Поетът не отбягва такива моменти. Той рисува и тях, ала и тук не изпада във външен патос, не застава във войнишка стойка. Правдиво и без прикриване е показано как врагът напира, обкръжил бойците, как ги блъска с оръдия, как ги държи гладни и жадни, как ги мами, ругае, ласкае. . . Но:

Но мълчахме, покрили земята,
без патрони, в горещия вятър,
но мълчахме, опрели в пръстта
упоритите наши уста.
Но мълчаха, от болка стопени,
даже нашите тежко ранени,
та врага да не чуе от тях
нито стон, нито дума от страх.
Тъй лежахме — и мъртви, и живи, —
обгорени с барут, мълчаливи,
неподвижни на голия рът.
И пред нас не изтрая врагът.
Не изтрая, побягна изплашен
от гласа ти, мълчание наше!

Дори и кръвта на загиналия боец се прелива с пръстта, със земята. И в смъртта си той пази спасената от враговете нива — този образен парадокс, използуван в 19 откъс на цикъла „Стихове в паласките“, разкрива велик символ на самопожертвователност и несломимост. И велик символ на любов — най-скъпата в света — любовта, извоювана в бой. Тя именно се заражда в сърцето

на боеца, превърнало се на камък от силата на неговата омраза. Така диалектически се преплитат доброто и злото, обичта и презрението; и над всичко стои нещо велико и неповторимо — родината. Поетът хубаво разкрива това, без да го дава казионно.

В стихосбирката „Стихове в паласките“, излязла през 1954 г., е включен и друг цикъл, посветен на Отечествената война. Той е озаглавен „На война“. В него също има вълнуващи стихотворения. Тук лиричните откъси са по-големи, в тях има и епични, разказвателни елементи. Авторът изхожда от конкретна случка и от нея прави художествени изводи, разкрива концепции с лирическа подкладка. Това е характерен изобщо за Ханчев начин на интерпретиране. „Песен за устната хармоника“, „Знамето на батальона“, „Балада за бащата и сина“, „Спомен“ са лирични откъси, в които има поетичност и жизненост, искрени чувства. В основата на тези творби се съдържа нещо тезисно, ала поетът съумява да преодолее дребното, външното, злободневното и да постигне художествен образ. И тук проличава вниманието на автора към вълнуващите прояви на човешките отношения, към личните трепети, радости и скърби на фона на голямото и великото.

Поетът Веселин Ханчев е рожба на своето време, на всички разностранни ветрове в него. Интересни са и тези негови творби, в които на пръв план изпъква моментът с публицистичното и патетичното начало. И в подобни случаи творческото, градивното в облика на поета импулсивно напира, не остава приглушено. То претопява злободневния елемент, използува го като материал, като средство за постигане на оригинална творческа нагласа. По онова време колко пъти е казвано, че се борим с фашистите, за да живеят хората в любов и щастие, в мир. Тази мисъл-тезис лежи в основата на стихотворението „Не, не мога да спя“. Обаче, ако концепцията бе само голо декларирана, стихотворението би било обикновена творба-еднодневка, каквито много се пишеха тогава. Поетът насища произведението си с богато човешко съдържание. Той говори с голяма задушевност. Още в първите стихове — обръщение към любимата, така сърдечно, топло, свежо. И по-нататък в думите на поета има такава искреност и простота, че ние не можем да не му вярваме: „Недолюбих те аз, ненагалих те, моя любима“. Нещо силно се чувствува в тази лирическа интонация, която придава непосредственост. Струва ни се, че поетът говори с някого, който стои близо до него, че присъствуваме на дълбоко вълнуваща раздяла пред боя.

А ето и друго стихотворение от този цикъл — „Балада за бащата и сина“. Може би то би било най-нагласена и изкуствено направена злободневка — анекдотично повърхностна и наивна, ако не беше това правдиво психологическо интерпретиране, този топъл и нежен тон на съкровеност и приласкаване. Тук действително се чувствува отношението на близък човек и поради това тенденциозното, агиткаджийският елемент отстъпва на втори план, губи се, бива засенчен от правдивото, жизненото, обществено значимото и индивидуално неповторимото. Умело се вмъква баладична струя. Стиховете са къси, отсечени. Те дават възможност и просто изискват с малко думи да се говори, да не се изпада в многословие. Всяко излишно красноречие тук би било убийствено за поетичността, то би довело до мелодраматичност и фалш. Поетът сполучливо е избягнал тази опасност.

.. В едно интервю през 1962 г. Веселин Ханчев казва, че ако би трябвало в по-късния, сегашен етап от развитието си да пише „Стихове в паласките“, би написал стиховете по съвсем друг начин (сп. „Септември“, кн. 7, 1962 г.). Макар че в това изказване става въпрос преди всичко за стихосложението, ясно е, че в по-нататъшното си израстване поетът стига до нови търсения и открития, до философско вглъбяване и синтезиране, до интелектуално раз-

криване на образите. Навярно по-късно той не би робувал и на някои ограничени схематични представи за човешките отношения, забелязващи се в отделните стихотворения от книгата „Стихове в паласките“. В тях временното, повърхностното изпъква на пръв план и не е осмислено емоционално-художествено, а се поднася в суров публицистичен вид. В повечето от тези творби се засягат проблеми на международните политически отношения. Бедата, разбира се, не е в темата, а е в подхода — доста външен, често лековато нагласен. Поетът говори за неща, за които сме чели във вестниците, при това по всичко личи, че и той ги познава само от прочетеното във вестниците, без да се е постарал да вникне по-дълбоко в тях.

*

Веселин Ханчев като поет има и друг образ. С иронична усмивка, ту добродушна, ту язвителна, той наблюдава някои страни на обществения живот и обобщава творчески, изгражда образи, които лежат в основата на неговата хумористична и сатирична поезия. И тук той е взискателен творец, с усет за особеностите на стиха, за изразителното му звучене, за съдържателната му сила. У Ханчев не се забелязва подценяване на хумора, явно е, че авторът гледа на него като на един от важните клонове на изкуството. Освен това, в хумористичната и сатиричната поезия на Ханчев се вижда явно широтата на авторовия поглед, интелектуалният облик на мислите и съжденията му. Позициите му не са сковани, той показва живо разбиране за съществените в социалния живот, за значителното в личните отношения. Веселин Ханчев воюва против догматичното мислене, против задушната атмосфера на буржоазните влияния, против личните слабости и грешки, които влекат след себе си сериозни поражения.

Личи неговият смел и остър поглед за действителността. Показани са ярко най-различни прояви на обществени злини — осмети са еснафи, изобличени са кариеристи, подлеци и клеветници. Майстор на стиха, достигнал творческа зрелост, Ханчев с вкус подбира съществените, различава важното от второстепенното. Той пречиства, синтезира, осмисля. И в сравнително по-дългите си хумористични стихотворения, и в най-малките си едностройни епиграми той проявява пестеливост, умение да бъде кратък — с няколко израза бие право по целта. Изобличава пороците на някои обществени среди, както и личните недостатъци на отделни оеснафени граждани. С голямо увлечение, с чувство на дълбоко вътрешно удовлетворение Ханчев подлага на жестоко осмиване подлизурството и безграбначието пред по-висшите началници в бюрократичните среди. Особено оригинално и духовито е стихотворението „История с шапка“. Няма да бъде пресилено, ако кажем, че тук поетът се домогва до гоголевска злъчност и същевременно — до чеховска лаконичност и изразителност. Грижите на жалния служител-угодник за „несравнимата високопоставена глава“ на директора са наистина комични, комична е и ситуацията, в която героят попада накрая. Авторът използува хумор на характера, на положението и на словото.

Неговият поглед е интелектуално задълбочен, комичното се предава с фини средства, с изтънченост и благородство, с тактичност и сложност на подхода. Ние винаги чувствуваме обичта на поета към съвременния строй, към светлите идеали, които вдъхновяват съвременниците ни. Дори когато спира вниманието си на известни, вече критикувани отрицателни явления, той ги разкрива по нов начин, вижда ги в нова светлина. У него те никога не се срещат в елементарен вид, не са еднообразни картонени стереотипи. Сложно е емоционалното отношение на автора; с дълбок и многозначителен

смисъл е тънката усмивка на устните му. Акцентът пада главно на комичното, на живия вид, на неочакваната словесно-образна находка, която разкрива и идейното отношение. Образите са отклик на непосредствени впечатления, в тях напира жизненото, долавят се разнообразни краски. Роля играе и драстичното, което често се изявява на пръв план. Условното се гради върху словесна антитеза и фантастични ситуации. Но условността на изображението винаги е в унисон с правдивостта и жизнеността на основния творчески подход, насочва към верни детайли.

Значителни са постиженията на Ханчев в „Известната личност", „Човекът от президиума" и особено в „Метаморфозите на Генади". В последното стихотворение релефно е обрисуван образът на човек, който бързо променя схващанията си, ръководен от конюнктурни съображения.

Един от циклите в книгата „Смешен пантеон" се състои от творби, вдъхновени от карикатурите на забележителния художник Илия Бешков. Това не са просто стихотворения-илюстрации, а самостоятелни произведения със своя собствена сила. В тях се предава по-богат повествователен смисъл, тъй като литературата чрез словото има по-големи възможности за последователно разкриване, за проникване във взаимоотношенията и психическите преживявания. Особено интересно е стихотворението „Възмездие", което има значително лично и обществено съдържание. Тук по пътя на литературното обобщение карикатурата на Бешков живо и духовито е анализирана. Остро са изобличени паразитизмът и егоизмът на едно буржоазно семейство. Умението на поета да композира, да изгражда с мярка и усет стиховете си тук е намерило пълна изява. Хуморът е разновиден: някъде е по-сдържан, другаде — по-остър, по-ярък, по-хаплив. Дейността на Ханчев като хуморист и сатирик заслужава безспорно утвърждаване. Тя е още едно доказателство за дръзновеността на поета, за гражданската му честност и смелост, за оригиналността на художническите му търсения.

*

Веселин Ханчев не беше от тези поети, които обичат да шумят около себе си. Той нямаше афинитет към парадността, тържествените фойерверки и барабанния ек. . . В поезията ни той се разви някак безшумно. Но всяка негова стъпка го представяше с нещо ново, интересно. Върви поетът скромно, непретенциозно, почти незебелязано — и изведнъж го виждаме подмладен, при това не с изкуствени козметически средства, а с вътрешната страст, емоционалната сила и жизнената подкладка на поезията му. Върви той сред нас все така тихо и сдържано и ето го неочаквано изпреварил другите, които търчат с крясъци и удряне в гърдите. . . И постига истинско признание, което, разбира се, няма нищо общо с празния шум.

Веселин Ханчев е мислещ, търсещ поет. Той не се задоволяваше с постигнатото, с това, което е успял да открие, а постоянно се стремеше да върви напред, упорито търсеше. В творчеството му няма връщания назад, няма тъпчене на едно и също място. Тези постижения на поета стават възможни благодарение на острото му чувство за съвременност, благодарение на близката му връзка с живота на народа, а също така и поради ненаситния му стремеж за обогатяване на личната култура, за опознаване на интелектуалните насоки в прогресивното изкуство на различните страни. Едното подпомага другото. Живата връзка със съвременната действителност не позволява на поета да стигне до голо епигонство, до механично заимстване на външно интересни форми и ефектни трикове. И същевременно — опознаването на различни

литературни произведения, на различни творчески опити разширява кръгозора на твореца; не го приковава към временното и повърхностното в явленията.

Търсенията на Ханчев са устремени не само към задълбочаване и разнообразяване на съдържанието, но и към намиране на по-подходящи и прецизни форми. Поетът се насочва към нов, по-особен стих, в който интонационното звучене играе по-голяма роля, близка е връзката между емоционално-смисловия характер на стиха и музикалната обагреност.

През 1960 г. Веселин Ханчев издаде книгата „Лирика“. Тя е връх на неговите постижения. В нея личи ясно искреният му стремеж да създаде лирика, пропита от патоса на нашето време. В стиховете има един непосредствен съвременен дух, чувствува се същността на съвременния характер, на новото светоусещане, съзвучно с тенденциите на епохата, със закономерностите ѝ. Виждаме, че намерението на поета не е да наблюдава отстрани, той се стреми да се приближи плътно до съвременността ни, да се слее с психиката на новия човек, да проникне в неговите пориви и вълнения, да заговори с неговите думи. В. Ханчев живее с устремите, с мечтите на хората. В преживяванията му има динамична напрегнатост и това е в унисон с драматичния характер на времето. Не е чудно, че стихотворенията на поета от този период получиха такова всеобщо недвусмислено признание. Всички оцениха положително борбата му за оригинална изява, стремежът му да работи и живее, с мъдър поглед на откривател и със сърце на обикновен труженик.

Поезията на В. Ханчев е насочена към неизвестното и новото, в нея има мъчително дирене, има нерв, има вълнението на изследователя. Но състоянията и чувствата не се предават показно, външно патетично, а се крият зад привидна сдържаност. Ние вярваме на поета, разбираме неговите блянове и емоционални подтици, приемаме ги. Те ни звучат правдиво и естествено. Авторът не ги поднася с подчертаване, не ги демонстрира преднамерено.

Съвременността, съвременното звучене у него не се постига чрез професионален признак; поетът не се ограничава с обрисуване на хора от няколко основни категории само. Той пише за различни неща и пише именно лирика — не характеризира шаблонно, еднообразно стереотипно. Ханчев има стихове за морето, за рибари и моряци, за болницата, за семейството и любовта, за чужди страни и пр. Различните хора и обекти, претворени в тази поезия, имат специфично звучение, но в тях се забелязва и нещо общо, те си приличат, защото са плод от творческата дейност на едно съзнание. Обичта на поета ги облъхва по особен начин, придава им очарование. Навсякъде в центъра на вниманието е човекът — психиката му, волята му, силата му. Няма значение къде се намира — дори и в болницата да е лирическият герой, той пак чувствува съвременността, днешното, новото, великото. В цикъла „Жив съм“ дълбоко вълнува леката елегична окраска, която се прелива с философските размисли, станали поетични размисли, с оптимизма, напиращ като струя, с волята за живот. Лирическият герой е принуден от обстоятелствата да търпи страдания, но болестта не приковава духа му. Чрез въображението на поета той преброжда градове и планини, представя си живи картини. Те са обгорени от напиращо силно чувство, приглушавано зад привидно обективния тон на лирическия герой. И той се чувствува дълбоко свързан с хората, творци на новия живот. Той сам се чувствува частица от този нов живот! Много се говори за цикъла „Жив съм“. И това е основателно. Стига да не се изпада, разбира се, в прекалено дитирамбичен тон, да не се създават митове — постиженията на Ханчев тук не са нещо изключително, но несъмнено е, че това е пълноценна поезия. Един по-обективен критерий при преценяването ни показва, че в цикъла „Жив съм“ безспорно има нещо много свежо и зряло. Стихотворенията тук се изграждат изцяло върху контрасти. На прага на смъртта — силна жажда за живот, победа на живота! В тихите болнични зали,

където царуват тишината, спокойствието и редът — живее едно несломимо съзнание, изпълнено с неподозирани импулси и скрити възможности, в него крещи, вика, зове нашата велика съвременност, проблясват мълнии, чува се плясък на криле. . . Няма тишина за лирическия герой, той е цял в шума на живота:

Аз целият
разсечен съм от релси,
пронизан съм
от думи,
от куршуми,
от плугове
и крачки разоран,
в мен удрят чукове
и шепнат устни,
и кораби реват,
и викат птици,
и пълнят ме
стенания и песни,
по-силни в тази смешна тишина.
(„Тишина“)

Като нов Гилгамеш лирическият герой се бори със смъртта и в нравствената си същност я побеждава. Той разбира, че истинският живот, истински човечното е един процес, съпроводен с постоянно умиране. Сложната драматическа и диалектическа борба на светлото и грозното, на прекрасното и гнилото е борба за възтържествуване на живота и за пълно отрицание на смъртта, унищожителка и отровителка на щастието. Поетът не се примирява под ударите на злото, а прави жизнени оценки, раздава присъди. Неговата съвест осъжда на смърт фалшивите приятелства и слънцата от станиол. Ярка е непримиримостта му срещу лицемерието и коварството, срещу пристъпите на несправедливостта и кошмарите на старото. И все пак хуманното, благородното в облика на лирическия герой преобладава и тук. На прага на смъртта той жадува рождества, не смърт. Отрича безумството на военнолюбците и утвърждава чистотата на човешките отношения, обичта и взаимното уважение. „В мен крещи недороден света“ — високо провъзгласява лирическият герой и тази сентенция разкрива както несломимата му жажда за живот, така и обликът на творческото съзнание, което непрестанно изгражда, непрестанно създава образи и асоциации. Той чувствува в себе си още милион неоформени импулси, неизяснени гласове, непроизнесени слова, неосъществени дела. Всичко това го раздира вътрешно, не му дава нито миг спокойствие. Интонацията на поета е накъсана и тревожна, като че ли говори задъхващ се човек, преодоляващ със свръхчовешка мощ болката и ужаса на приближаващото се нищо. Но няма уплаха в гласа му, зениците му не трепват смутени. Изпълнен е с гняв, че се е спрял, че е повален. Нравствена опора за него са образите на хората, които познава, с които е общувал, които са му били полезни в стремежа към съвършенство. Пред погледа му постоянно изпъкват суровите и груби лица на дърварите от Медет, на сондьора Антон, на много други сърдечни и искрени негови приятели, които са разтваряли сърцата си за него и за щастието на народа.

Поезията на Ханчев е изпълнена с размисли, които често имат философски облик, но винаги са предадени с тънка лирическа струя, с емоционална основа, която уравновесява и извисява облика на цялостната образна система. В стиховете му няма безразличие, няма констататорство. Всичко трябва да се изстрада, мислите трябва дълбоко да се изгребват — поетът се стреми така да твори. Това у него е и практика, и позиция (тя е изявена например в стихотворението „Посвещение“). Хубаво е казал поетът:

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

Мислите да правят в тебе рани – ето поетическото верую на Ханчев, неговия „л'ар поетик“! Когато четем повечето от стиховете на поета, ние чувствуваме, че те именно така са родени — дори ако външно изглеждат спокойни, гладки, сдържани.

Авторът твори с вкус, с взискателност. Той отбягва патетичността, която лесно може да премине във фалшива помпозност. Въпреки това стиховете му имат вътрешна сила. Те ни завладяват. Ето и други поети са писали, че искат да приличат на Колумб, на неспокойните откриватели и търсачи, прекрачващи земи и океани, но защо у тях тези декларации изглеждат като поза, като непривично разкривяваща гримаса, като франтантна маниерност, а у Ханчев не е така. В стихотворението „Поет“ лирическият герой казва, че желае да е като Колумб — да сложи в малкото си сърце големия свят, недоволството му постоянно да го тласка към незнайни земи. И ние му вярваме. Тук става въпрос за онази дълбочина на мисълта и чувството, която обхваща много неща, която мъдро ги претворява, която изгражда цял свят, хармониращ с видяното и преживяното от поета. Творческата личност е Колумб и тя постоянно открива пространства и хора. И в това е великата ѝ радост, и великата ѝ мъка едновременно, участ, и награда. Колко хубаво е осмислил поетът образа! И как правдиво, непреднамерено звучи той!

Там, където се докосне до силни чувства, до експресивни образи, до мощни творчески прояви, авторът веднага търси начин да ускори ярките цветове чрез контрастни съпоставяния, чрез пестене на багрите, чрез изразност, която говори за утихване, задържане, уталожване. Това е особено характерно за способа на Ханчев като художник. Ето например стихотворението „Капитан“. То започва твърдо, силно, внушително:

Капитанът не спи.
В океана е взрян капитанът.
И реве, и кипи,
и звездите гаси океанът,
Всяка мачта скрипти,
всяка рея звънти като струна
и лети, и лети,
и лети с триста възли тайфуна.

Тези стихове показват усет за динамика, за противоречиво, диалектически сложно предаване на жизнените процеси. Езикът е строго отмерен, тропите се използват с мярка и тежат на мястото си, не се чувствуват като привнесени, като чужди. И все пак, за да избегне всяка опасност от пресилване, поетът, така да се каже, уравновесява емоционалното напрежение с вмъкнатия в края на стихотворението образ на момчето, който придава особена топлота, човешки правдиво съдържание, чрез обикновеното, съкровеното, частното. Така се подчертава още по-силно и началният момент, който във връзка със замисъла и смисъла има въвеждащо, насочващо значение.

И какъв внушителен образ на герой създава — или по-точно нахвърля — в това стихотворение поетът. Веселин Ханчев обича такива силни хора, които не се плашат от трудностите, които не трепват пред опасностите. Той

ги рисува с лиричен възторг. Всъщност това са именно нашите съвременници, каквото и да работят, с каквито и отношения да са свързани.

С вдъхновен оптимизъм е изпълнено стихотворението „Балада за човека". В него е обезсмъртен борец-партизанин, непоколебим в стремежа си да воюва до край. Стихотворението внушава представи за мъжествена закалка, монолитност, твърдост. Замисъла си авторът е осъществил в синтезирани, почти афористични стихове. Думите на пръв поглед са обикновени, но притежават особена внушителност, изпълнени са с вътрешно съдържание, което се чувствува като подводно течение. Авторът не задържа вниманието си върху външни подробности, върху делнични неща. Те са отстранени, казано е само най-необходимото. Неговата цел е да създаде образ — символ. Конкретното и единичното го насочват към трайното и неповторимото.

Дълбоко е съпреживяването на поета, когато рисува образите на герои борци от съпротивата. Той чувствува човешкия им облик, интимното у тях, те се сливат със собственото му светоусещане, с личната му чувствителност. В. Ханчев проявява усет за психологичното, за индивидуалното, изявено при драматични конфликти. В стихотворението „Добрият ученик" гражданската позиция на поета се очертава сложно и живо, чрез привидно сдържани словесни конструкции, със съдържателен и многолик подтекст, чрез който изпъква героичното в облика на личността. Смисловите акценти са градирани в три пункта и достигат най-високото си звучене в заключителните пасажи на творбата, където символното обобщение утвърждава основната идея на автора. Подвигът оставя светъл ореол върху облика на героя, неочаквано придобил очарование след мъжественото си държание. С експресивни и лаконични слова, разкриващи дълбокото съчувствие на авторовата позиция, сенахвърлят с едри щрихи черти от външния лик, преобразен и героично идеализиран.

Поезията на Ханчев е интелектуална в добрия смисъл на думата. Поетът говори „с мъдростта спокойна на дървото, сведено наесен от плода си" (стихотворението „Имам всичко"). Трябва да се прави разлика между интелектуална лирика и между префинен, книжен интелектуализъм, който пречи на истински поетическото начало. У Ханчев няма и сянка от такъв злокачествен интелектуализъм, от съчинителска изтънченост, от ограничена маниерност.

Когато пише класически стихове, авторът умее да намери верни тонове, изгражда ритмика, която е в съзвучие със смисъла, с емоционалната атмосфера, с цялото. Условността на ритмичната организация не се натрапва на вниманието. Ханчев пише леко и темпераментно, с подходяща музикалност:

Като сълза над бреговете свети
прозрачната предутринна луна.
Докоснати едва от ветровете,
поклащат свойте черни силуети,
смокините край старата стена.
(„Разсъмване")

Веселин Ханчев не се задоволява с привичните еднообразни форми в стихотворната техника, а търси нови похвати, нови елементи. Това става, от една страна, в рамките на силаботоническия стих и, от друга страна — като се дирят нови форми. Няма нищо лошо в това. Важното е, че поетът не си служи с формални трикове, с маниери фокуси, търсенията му не го водят до скъсване с класиката. Новите ритмични форми у него често са породени от необходимостта да се предаде ново съдържание или да се изрази по-особена интонация.

Има случаи, когато диренията на Ханчев в това отношение определено се увенчават с успех. Той постига интересно звучение. Не мога да си представя

да бъде написано в друга строфична и ритмична структура стихотворението „Парижкият дъжд, възпят от една шарманка“. Интонацията, основана на една човешки сдържана елегичност, намира правдиво претворяване в простите, като че ли нашепвани слова. В тях се чувствува ритъм — особен, интересен. Той не е енергичен, акцентът, мелодичните тласъци не са рязко очертани, но това не е и необходимо. Тук основното е в напева, в мотива. Ритъмът напомня именно монотонния звън на шарманка — малко пораздрънкана и писклива, ала носеща настроение, навеждаща към размисъл, към елегични спомени. Да изискваме в такива случаи стриктно придържане към класическия стих, разбира се, би било ограниченост. Тук интонационното стихосложение създава нови възможности, обогатява звученето, подпомага идейно-емоционалната насоченост.

Тъй наречениият интонационен или свободен стих съвсем не е лесен за овладяване, както си мислят мнозина. При него също е нужна творческа активност, художествено конструиране и преобразяване, изграждане на речта по особени условни принципи. Нужно е дълбоко проникновение, богат емоционален заряд, голям усет за тониката и акцентите на фразата, за звуковите движения и паузи. Там, където поетите не горят със стиха, често се получава бедност в музикалния израз, липсва пластичност и стройност. И въпросът, разбира се, не е само в „горенето“. Понякога поетът може да се вживява дълбоко, да има чувства и мисли, ала да не съумее да намери подходяща музикална гама и те да бъдат изразени бледо.

При стихотворно-техническите дирения на Ханчев постиженията са различни. Ето интересното стихотворение „Часът за посетители“. В него има много положителни неща. Успехи са постигнати и в ритмичната организация. Стихотворението е написано в свободен размер. Някои пасажи звучат убедително. Но на места се стига до полупрозаични откъси. Последователното подреждане на фразите в една само основна ритмична стъпка (като не се вземат под внимание преходите в отделните стихове) на места създава монотонност. Не се отделят ритмично повтарящи се фразови цялости, няма подчертаност. Липсват следклаузулни паузи, които биха ограничили стиха като гранични стълбове. Получава се еднообразно звучаща непрекъснатост, т. е. нещо съвсем подобно на проза.

Мисля, че вината не е в свободния стих. Може да се пише и така, и иначе, важното е дали се създава истинска или мнима поезия. Не бива на всяка цена да се търси близост до обикновената разговорна реч, нужен е творчески подбор, творческо преосмисляне. В зависимост от съдържанието има случаи, когато може да се пише приблизително така, както се говори. И това може да стане не само при свободния, а и при класическия стих. Но подобието все пак трябва да е само външно. Защото поетическата реч винаги има по-особени закони.

Може да се спори доколко е успял авторът в едни и други стихотворения, може да се посочат отделни слабости, ала не би могло да се отрече едно — зрелостта, дълбочината на неговата поезия. Чувство на радост ни изпълва, когато проследяваме творческия път на поета. Навсякъде личат следите на упорит труд, сякаш всяко завоевание — и най-дребно — е плод на безсънни нощи на будно творческо съзнание, което се стреми да постигне много. В последните стъпки на автора виждаме стремежа му да осмисли и претвори с философски подтекст и емоционална обагреност новото в различни области на живота ни. В книгите на В. Ханчев и особено в сбирката му „Лирика“ наистина има лирика. Отпечатани са творби, които правят впечатление, помнят се, задоволяват духовни потребности. Поезията на Веселин Ханчев ни обогатява и възвисява.

БЕЛЕЖКИ ВЪРХУ СТИХА НА ДИМЧО ДЕБЕЛЯНОВ

Олга Дейкова

Димчо Дебелянов се утвърждава в нашата поезия като продължител на една стихотворна традиция, закрепена чрез делото на Вазов, Пенчо Славейков, Яворов, Кирил Христов. Във времето, когато Дебелянов започва кариерата си на поет, стиховете се пишеха в обичайните ритми на силаботоничната система. Вазов я бе наложил вече и бе използувал всичките ѝ ритмични схеми, като се стараеше да не излиза извън рамките им. Той бе вковал до известна степен думата в „стъпката“. Повече от поетите от това време като че не чувствуваха, че приетите ритмични схеми могат да се разнообразят. Оставяме настрана, разбира се, Яворов, който и по отношение техниката на стиха бе истински новатор. Той не само не допускаше да се изменя обикновеното ударение на думата заради мястото ѝ в стиха, нито пък да се кърни тя, но пръв съзнателно и със замах започна да разнообразява ритъма на своя стих и направи от ритмичното движение израз на най-дълбоко вътрешно съдържание. Яворов посочи цялото музикално богатство на българската стихотворна реч и възможностите за ритмичното освежаване на силаботоничната система. Пътят, по който Д. Дебелянов смело тръгна, бе вече проправен.

Творческият период на Дебелянов се затваря между годините 1906—1916. Това е времето, когато у нас в поезията се води борба срещу реализма, приет като отживялост, и когато закъснелите отзвуци на френския символизъм си пробиват път.

Дебелянов принадлежи към кръговете, които споделят новите за нашата поезия веяния. Традиционната стихотворна техника у нас, затвърдена чрез Вазов, той чувствува като остаряла и затова пише до Лилиев: „Изследвах първия том на Вазовите лирически стихотворения. . . останах смаян от разликата между него и младите хора, която се хвърля на очи, като се разглеждат и сюжетите и чисто техническите похвати“ („Литературна мисъл“, 1966, кн. 3, стр. 111). Рецензията на Дебелянов за „Под гърма на победите“ е безпощадна преди всичко към стиховата техника на поета: „Езикът, на който е написана книгата, е стар и слаб за нашето време. Стихът не носи нищо ново за самия автор. Изплитането и сплитането на отделните размерни редове не поразява дори със своята естественост, защото не се съчетава с изящество. За сизелировка на фразата и за елементарна дори музикалност и дума не може да става. Фигурите са бледни, защото са вети, а някои от тях с грубостта си биха уязвили вкуса дори на четец със средна култура“ („Звено“, г. I. 1914, кн. 2—3, стр. 160).

Тази строга преценка е интересна дотолкова, доколкото разкрива позициите на Дебелянов. С всичко отживяло в своята поетика лириката на Вазов е етап в развоя на нашето стихосложение. Сам Дебелянов започва като ученик на Вазов в областта на стиха.

Застанал вече на позициите на модернизма, Дебелянов възприема стила на модернистите от края на XIX век, под чието влияние се оформява творческата му индивидуалност. Стиховата му техника се определя от този стил. В съгласие с вкусовете на символистичната поезия у него се изгражда схващане, че формата на стиха, неговата музика има символистично значение.

Схващанията на Дебелянов като поет са близки на принципите, които Верлен издига в „L'Art poetique". Изискването „De la musique avant toute chose" — е следвано по свой начин от Дебелянов, основен елемент на поезията на когото е песенността. Непосредственото впечатление от стиха му е впечатление от тиха нежна музика. Дълбоката емоционалност на поета обаче, неговият богат душевен мир насища песните му със съдържание и затова техният звън не е кух. За Дебелянов музиката на стиха е нещо много важно, но не самоцелно. Дебеляновият стих никога не се превръща в инструмент на празна виртуозност. Той представлява здрава спойка на форма и съдържание.

Първото впечатление от Дебеляновия стих е метричната хомогенност. Д. Дебелянов се придържа о класическата метрична система, като не позказва стремеж да я разнообрази чрез разни отклонения от нея. Но това е само привидно. Всъщност върху една определена метрична схема той изгражда голямо разнообразие на вътрешния ритъм по свой път. Типичен пример в това отношение е „Устрем" (стр. 65).[1] По метрична схема това е един издържан четиристъпен хорей, който се разгръща в две строфи: едната от осем стиха, другата от девет стиха. Богатото интонационно движение обаче налага особен ритъм, който не се определя от краестишието. Ритмичната вълна, която следва интонационното движение, обгръща 4 стиха, превърнати по този начин в сложна ритмична единица. В следващото четиристишие те намират съответствие. Всяка сртофа всъщност има по две ритмични вълни, ограничени от римата: свят — цъфтят; гърди — води. По този начин ритмичната структура напълно се подчинява на интонацията, която се движи в широката амплитуда на възторга от настъпващата пролет. В ритъма се чувствува устрем, получил успокоение в четвъртия стих на всяка ритмична единица. Двата интонационни периода във всяка строфа се определят чрез размера. Втората строфа се отличава с особено приповдигане на тона, подчертано чрез малка промяна на метричната схема — вмъкване на един стих повече (вм. 8 стиха — 9), който носи неочакваността на финален акорд.

Разнообразието у Дебелянов ще търсим всъщност не в метричната схема. а в интонационната структура, която подчинява схемата и идава гъвкавост на ритъма. Да вземем например „Помниш ли?", разработено в издържан тристъпен дактил. Всяка строфа обаче се превръща, както в „Устрем", в сложна ритмична единица, в която се преплитат в чуден музикален унисон различно интонирани елементи. Едната строфа е точно копие на другата с малка добавка — два нови стиха във втората строфа, заключителните, които се обособяват интонационно.

Когато разглеждаме метричните форми у Дебелянов, привлича вниманието един факт — преобладаващата стъпка е ямбът. От 75 стихотворения 47 са написани в ямб. Но ямбът въобще е преобладаваща стъпка в стихотворенията на българските поети.

Ямбът е стъпка, която в античната поезия е използувана за сатира, за жлъчни подигравки. Тази стъпка после преминава в драмата като най-подходяща за диалога, понеже се доближава до говоримия език. Поради това Аристотел я нарича „*μετρον λεκτικοτατον*" (разговорна стъпка).

---

[1] Всички цитати са вземани от изданието на Д. Дебелянов, Български писател, 1957 г.

Българският език, макар че се характеризира с извънредно подвижно ударение, дава възможност да се долови известна ямбична тенденция. И може би затова ямбът е употребяван така често в нашата поезия.

Ямбът крие широки ритмични възможности и Д. Дебелянов ги използува, за да предаде най-тънките движения на своето чувство. Поезията на Дебелянов е поезия на откровенията, на романтичните изживявания, на тихите вопли. Метриката му е в пълен унисон с нейното емоционално съдържание. Ямбът у Д. Дебелянов е извънредно омекотен чрез облекчителните стъпки. Мощта на ударените гласни е парализирана чрез преобладаващите неударени. Тонът добива съкровеност, а ритъмът ту тече размерно, плавно и отразява вътрешно успокоение, ту пък тревожно зачестява, за да отрази най-интимни вълнения. Те са тъй скъпи на поета и той бърза едва чуто да ги каже:

Да се завърнеш в бащината къща,
когато вечерта смирено гасне,
и тихи пазви тиха нощ разгръща
да приласкае скръбни и нещастни. . .

Петостъпният ямб, в който е написано цялото стихотворение, изисква 5 ударени слога във всеки стих, а ние намираме 4 или 3. Така облекчителните стъпки стават израз на нежността, която този пасаж крие.

Облекчителните стъпки у Д. Дебелянов като че имат едно определено място. Обикновено предпоследната стъпка е облекчена:

В зори зефири светли прилетяват
на тънки пеперудени крила
и с жизнен сок и сили напояват
заглъхнали долини и поля

⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ |
⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ |
⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ |
⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ |

(„Пролетни води“)

Тази схема се повтаря в останалите 5 строфи с малки изменения, които не засягат четвъртата и пета стъпка.

За да избегна конкретни посочвания, ще изброя само онези стихотворения, в които това явление има характер на закономерност: „Утро“, „Лъч“, „Рози“, „Смърт“, „Жертвоприношение“, „Златна пепел“, „Сън“, „Далеч“, „Молитва“, „Слънчогледи“, „Изминал пътя“, „Живях в заключени простори“, „На Пенчо Славейков“, „Тиха победа“, „Изглеждам аз годините“, „В незапно кипнала замря“.

Същата закономерност се долавя и в цезурните стихове. В шестостъпния цезурен стих облекчителната стъпка е втора и пета, а в осмостъпния — трета и седма:

Усмихнати вълни|| край цветни брегове —
с протяжно-сладък звън|| настъпя златний ден.
Из тайни далнини|| глас нежен ме зове. . .
— Що значи този сън,|| тъй странно-замъглен?

⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ |
⏑ | ⏑ | ⏑ || ⏑ | ⏑ | ⏑ |
⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ |
⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ || ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ |

(„Усмихнати вълни“)

На това метрично еднообразие съответствува известна емоционално-интонационна монотонност. Разредяването на ударенията прави музиката на стиха нежна, тиха.

Понякога стихът на Дебелянов звучи тържествено, мощно, дори бунтовно. Метрически това се постига чрез сгъстяване на ударенията. Честата акцентовка загатва за вътрешен кипеж:

Ах, ето де ме ти изведе,
ти, който нявга властно обеща
‖ ⏑ | ⏑ | ⏑ | ⏑
‖ ⏑ | ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ |
(„Слънчогледи“)

В стихотворения, които крият нарастващо мелодично движение, интонационният апогей е подчертан чрез спондея като уводна стъпка („Сън,“, „Далеч“, „Като безумната закана“, „Жертвоприношение“).

Така свободно се отнася поетът и към другите метрични схеми. Хореят губи у него своята подвижност. Той е приспособен към общия тон на неговата поезия. Облекчителните стъпки и тук се явяват, за да го направят по-тих, по-интимен, по-съкровен. Но Дебелянов е използувал хорея малко. Само 5 стихотворения са написани в този размер.

Дори анапестът и амфибрахият рядко запазват у Дебелянов своята традиционна форма. И тук той излиза из рамките на определената схема, за да направи стиха по-изразителен. Чрез паузата или познатия маниер — да поставя дума, която носи ударение на ритмически слабо място, се променя ритмичната инерция. Такова неочаквано явление внася смут в ритмичното движение. В резултат инерцията е нарушена и амфибрахият зазвучава ту като дактил, ту като анапест, ту като хорей или ямб („Непозната“, „Долетял из презморски. . .“, „Светлий спомен“, „Лунен блясък“, пета част на „Легенда за разблудната царкиня“).

Ритмичната инерция се изменя и чрез цезурата. Амфибрахият в V част на „Легенда за разблудната царкиня“ се осъществява само с помощта на цезурата. Началната стъпка носи анапестичнат енденция. В средата на стиха паузата предизвиква друго ритмично движение. Това налага ново разчленяване на целия стих. В него зазвучава амфибрихий с анакруза от един слог и цезура след II стъпка:

И когато завърши^{II} тринощното бдение
и умора прекърши^{II} лилейна снага. . .
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ^{II} ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑
⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ | ⏑ ^{II} ⏑ | ⏑ ⏑ |

Фактически първият слог получава някаква интонационна обособеност. Една ясно доловима пауза подчертава звучението на амфибрахия след това.

Този пример е доказателство за това как свободно си служи Дебелянов с размера, за да изрази чрез него вътрешни съдържания. Без това обособяване на първия слог, което превръща анапеста в амфибрахий, стихът нямаше да звучи тъй тревожно. Спокойният такт щеше рязко да противоречи на емоционалната напрегнатост, характерна за този откъс. Ускорението на такта в първата половина на стиха, което идва от двата неударени слога в началото, още повече засилва това впечатление. „Нестройните крясъци“ на нощната оргия прозвучават още в първата стъпка. Понякога пък темпото на анапеста се забавя чрез неметричното ударение — на метрически слабо място се поставя силен слог. Стихът губи своята напевност, но става по-изразителен („Отдих“, „Светлий спомен,“ „Кръстопът на бъдещето“, „Долетял из презморски страни“).

Само дактилът у Дебелянов не излиза из рамките на схемата. Но от този размер поетът малко се е ползувал. В дактил е „Помниш ли?“ Основният размер на „Nevermore“ също е дактил, обаче в третия стих на всяка строфа се явява амфибрахий. Чрез тези промени на ритмичното движение, което е резултат на промяна в размера, се подчертава интонационният апогей.

В няколко строфи на „Легенда за разблудната царкиня“ чрез редуване на дактил и амфибрахий се предава променчивостта на пейзажа пред буря и сгъстеността на багрите. Двустъпният дактил се редува с неспокойния такт на двустъпния амфибрахий. В първите 5 стиха се чувствува особена напрегнатост, която силно контрастира на последния стих в строфата — там се развива бавното движение на петостъпния дактил.

Бурята стръвно изхвръкна
из свойте подводни гнезда,
едва затрептяла звезда
в облаци черни помръкна —
пламък и гръм небеса разлюляха. . .
— Аз пих сладостта на упойни треви. . .
„Плаха царкиньо, заспи, забрави, заспи, забрави!“
. . . . . .
В предели потайни, в чертог запустял —
сянка на смъртна печал.
Там плаха царкиня от здрач до зори
в плахи надежди гори.
оглежда се трепетно в нейния взор
морски безбрежни простор
и в него проблясват през тънка мъгла
мачти и стройни весла. . .

За Дебеляновата поезия са по-характерни дългите стихове. Тяхното морно и плавно движение е в пълна хармония с основното настроение — тихо, меланхолично, наситено с примирение. Повече от стихотворенията му са написани в петостъпен ямб. Дори трисложните размери се съчетават в дълги стихове.

В хармония с този характер на Дебеляновата поезия е и строфата у него. Строфическото деление не прави впечатление с някакви новости. Най-употребимата форма е четиристишието с кръстосана рима. Тристишието е застъпено само чрез две стихотворения, двустишието — от едно.

Строфическото деление у Дебелянов се определя не само от чисто ритмически условия, но и от синтактично-интонационното движение. Строфата се явява негов предел. Синтактичната конструкция не внася интонация, която влиза в разрив с ритмичното движение. Разпространената фраза се раздипля в цялата строфа и засилва напевността и плавността на ритъма („Светъл спомен“, „Златна пепел“, „Черна песен“, „Кръстопът“, „Светла вяра“, „В тъмница“, „Спи градът“ и др.).

Строфата не всякога запазва у Дебелянов своята строго класическа форма. По примера на френските символисти той я разрушава чрез строфическия enjambement. Така се отнема синтактико-интонационната основа на строфическото деление и то остава да се крепи само на ритъма. Enjambement-а (все пак рядко явление у Дебелянов) се явява в по-късните му творби („През вековете“, „Старият бивак“, „Утро“).

Чрез enjambement-а сонетът също губи класическата си форма. Интонационно-синтактичното деление надделява и налага против традицията друго строфично деление. И ако на книга все пак е дадена традиционната форма, единствено основание за това е разположението на римата („Златна пепел“, „Грижа“, „Пловдив“, „Слънчогледи“).

В строфическо отношение поезията на Дебелянов не винаги остава в сферата на онова, което литературната традиция е осветила. Понякога синтактично-интонационното движение я разрушава напълно, отделните ѝ части се свързват в нещо цялостно чрез едно нарастващо мелодично движение („Утро“ „Грижа“, „През вековете“, „Назад през пътища стъмени“, „Самотници“).

Най-голямата красота на Дебеляновия стих се крие именно в това вътрешно движение, което обединява отделните части. Интонационното напрежение ту

расте, ту отслабва и действително се превръща в мелодия. И човек получава впечатление за звънкост на стиха, въпреки че за римата не се полагат особени грижи.

У Дебелянов най-често ще срещнем шаблонно разположение на римите — редуване на мъжки и женски рими или обратното. Повече от 42 стихотворения се римуват така.

Кръстосаното римуване на различни по вид рими в мелодично отношение има по-голяма стойност от съчетанието на рима от един вид (само мъжки или само женски). Мъжката рима, когато е на четно място, дава да се почувствува по-ясно пределът на една ритмична вълна. Почти същото впечатление създава и обратният ред — мъжка-женска рима с малка разлика. В първия случай чрез мъжката рима двете ритмични вълни се ясно очертават, звуковото сечение е по-категорично. При втория случай към втория ритмичен ред се преминава чрез слаб — неударен, слог. Интонацията се понижава там. В резултат общият тон на стиха затихва, става преливен, дава впечатление на незавършеност, недоизказаност:

Помниш ли, помниш ли в тихия двор
шъпот и смях в белоцветните вишни?. . .

Сравнително малка част от стихотворенията си Дебелянов разработва само в един вид рими. Чрез изравняването на римите се губи периодичността на ритмичното движение. Ритъмът става по-монотонен.

У Дебелянов не се наблюдава разнообразие при нареждането на римите. Повече от половината от стихотворенията му (повече от 40 творби) са написани в кръстосани рими, една малка част в напластени и раздвоени. В осмостишията се запазва същият римов строй. Понякога в едно стихотворение поетът съчетава две римови системи. Това явление има строга мотивировка, свързана с композицията. Чрез промяната на римовия строй се подчертават различни моменти от развитието на темата, подчертава се вмъкването на нови мотиви. Така например в „Кръстопът“ цялото стихотворение е в раздвоени рими, само последната строфа, която тематически се отличава от останалите, е в кръстосана рима:

Аз помня кръстопът в поля безбрежни,
там с гордо пълновластие Нощта
от всички зли покраища във света
на пир извика вихрите метежни. . .

Следващите 4 строфи развиват началния мотив. Последната строфа носи вече нещо ново — самочувствието на поета след страшната борба. Съкрушен, той ще търси утеха в бляна:

Сега понел надежди-мъртвеци,
спасен аз бродя из пустини снежни
и свойта мощ и пролетни венци
сънувам в полунощи безнадеждни.

В „През вековете“ строфите, които съдържат проклятието, са в раздвоени рими, а останалите в обичайните кръстосани рими. В „Елегия“ чрез кръстосаното римуване се подчертава откъсът, който разкрива желанието.

Римата по своята същина е повече средство за постигане на външни ефекти. Тя, от една страна, фиксира по-точно пределите на ритмичната единица, от друга, придава звънкост на стиха. Използувайки различни похвати, Д. Дебелянов постига чрез разположение на римите особени евфонични ефекти. Един от най-обикновените похвати е повторението на римата — римата от първата строфа се повтаря в останалите. Като пример ще посоча стихотворението „Лъч“, дето краестишията имат следния вид:

. . . росата
. . . широти
. . . небесата
. . . лет

. . . покоя
. . . ми ти
. . . зноя
. . . висоти

Така се образува една непрекъсната римова верига и стиховата мелодия се крепи на няколко устойчиви тона.

Подобни повторения на рими има в „Как жадно“:

. . . очи
. . . пролетта
. . . любовта
. . . поличи

. . . радостта
. . . звучи
. . . лъчи
. . . вестя

В стихотворението „Аз знам“ римата на първия стих втора строфа се явява в последния стих на последната строфа. По този начин се образува един вид римов кръг и не само смислова, но и звукова обособеност на частите. Впрочем тук съзвучието е непреднамерен резултат на лексически повторения.

Понякога пък една и съща рима е проведена през цялото стихотворение, както е например в „Нощен час“ — римите на първата строфа се повтарят във всички останали строфи:

. . . клони
. . . заспали
. . . ден

. . . небосклони
. . . запали
. . . ограден

. . . отрони
. . . пожали
. . . ужасен

. . . корони
. . . скрижали
. . . мен

В „Помниш ли?“ пък крайните съзвучия се постигат чрез редуване на окончанията -ор, -ишни (двор, затвор, позор, хор, вишни, лишни, предишни). Тук римата излиза из рамките на своята звукова стойност и получава особено осмисляне, свързано с едно настроение. Тя събужда звукови асоциации, които имат далечна връзка със семантиката на думата. Както в музиката един тон е свързан с определено настроение, така и тук всяка римуваща се двойка има особена емоционална стойност. Римата -ор, център на която е думата затвор, е свързана с мрачни настроения, крие някаква съдбовност. Обратно, -ишни се асоциира с нещо романтично. Така в римата се включва антитетичен елемент и звуково, и по съдържание. Това противопоставяне отговаря на емоционалната същина на цялата творба.

Интересно разположение на рими има в „Спомен“ I. Хвърля се на очи строгата симетричност. Крайните слогове в първи и трети стих на първа строфа не се римуват помежду си, а намират отзвук в съответните стихове на втора строфа. В трета строфа има правилно кръстосано римуване. Първи и трети стих на четвърта строфа повтарят римата на първи и трети стих от първа строфа, но в обратен ред. Последната строфа е повторение на първата:

. . . миг
. . . аз
. . . векове
. . . оттогаз

. . . лик
. . . бъднини
. . . брегове
. . . вълни

. . . разкри
. . . красоти
. . . зари
. . . пролетта

. . . ме зове
. . . стоях
. . . език
. . . страх

. . . миг
. . . аз
. . . векове
. . . оттогаз

Такова римуване има и в „Долетял из презморски страни“

. . . страни
. . . упива
. . . дъхът
. . . щастлива

. . . сени
. . . време
. . . цъфтят
. . . отнеме

Дебелянов увеличава римовия коефициент и чрез вътрешните рими. Те се срещат обикновено в цезурните стихове, като получават не само евфонична, но и ритмична функция — подчертават края на първото полустишие. Този

похват е особено характерен за „Усмихнати вълни“. Съзвучността е особено засилена в първата и последната строфа. Тук е постигната хармония не само между предцезурните звуци. Те намират, макар и непълен отзвук и в крайните рими:

. . . звън . . . ден . . . сън . . . замъглен

Особен ефект се постига с вътрешните рими в „Последна утеха“. Ритмичното движение добива крайна напрегнатост, ясно се очертават две ритмични вълни, върхът на които е в средата и края — там, дето се явява вътрешната рима:

Ти смътно се мяркаш
из морната памет
като бродница с ъ н н а
в б е з д ъ н н а гора.
Аз тръпна по тебе
и тръпно ме мамят
в мъглите в е ч е р н и
две ч е р н и пера. . .

Вътрешни рими има и в „Разблудната царкиня“.

През всички тези случаи римата се използва за засилване на музикалния ефект. Във „Видения“ вътрешната рима има по-друго значение: римуват се паралелните части на двете строфи. Ритмико-синтактичният и вътрешен (смислов) паралелизъм е подкрепен и със звуков:

В градината аз чух[II] риданья и проклятья
в градината видях[II] крилата на смъртта
. . . . . .
В гърдите си аз чух[II] проклятья и риданья
в гърдите си сетих[II] безкрайна пустота

В „Устрем“, дето имаме осмоситшна и деветостишна строфа, се римуват само четвърти и осми, респ. четвърти и девети стих. И тук, както вътрешните рими в „Последна утеха“, римата има по-скоро ритмична функция. Защото в „Устрем“ фактически имаме четири ритмични единици, определени покрай другото и от римата: цвят-цъфтят, гърди-води.

Римуването у Дебелянов е в хармония с общия характер на поезията му, в която преобладава емоционално-мисловната стихия. Римата има повече мисловен характер. Като доказателство на това служи фактът, че у Дебелянов преобладават коренните рими. Повече от 194 рими се постигат чрез съгласуване на коренната гласна (нерадi-изненади, полъхна-издъхна — „Рози“; прокудила-разбудила, всевечни-обречени — „Пролетно утро“; мен-ден, път-блед-лед, запей-развей, смел-предел, — „Непозната“; преминали-починали, сладостни-нерадостни; разруши-утеши, достигна-издигна, замря-разпростря — „Замиращи звуци“).

Вън от това в много рими в едната от съставките влиза също коренна гласна (вертеп-теб — „Отдавна е слънцето“; замине-градини, рани-разпиляни — „Когато нощ“; възход-живот, бури-лазури, горят-свят — „През април“; горят-път — „Отгласи“).

Същото значение имат и неточните рими, с които поетът си служи, макар и не така често. У Дебелянов се явяват няколко вида неточни рими:

1) Съгласуването се постига само чрез ударената гласна, т. е. имаме асонанс: долини-подранили, възторзи-този;

2) Съгласуването се постига чрез консонантите: път-горят, пробуди-бъде, бързей-възторзи;

3) Неравносложни — окончанията, с които се постига римата, нямат еднакъв брой срички: непросветени-преплетени, черна-обезвéрена.

Дебелянов, за когото богатите и неочаквани рими съвсем не са характерни, някак спонтанно идва в унисон с Верлен, който препоръчва „De rendre un

peu la Rime assagie“. Баналните рими като: покров-любов, мраз-нас, ден-мен, лъчи-очи и др. са често явление у него.

В римите му рядко е постигнато пълно съзвучие между гласни и съгласни: дъхът-цъфтят. Едни и същи рими постоянно се повтарят: ден-мен, тъмнина-тишина, роса-коса, небеса-душа, град-нерад-жад-злорад и особено често: цветя-тя, нас-мраз-аз-тогаз-час, помрачи-лъчи-очи.

Римата у Дебелянов обаче е винаги органически свързана с общата структура на творбата: чувства се като необходима, за да закръгли образа. Ще подкрепя твърдението си с един пример от „Лунен блясък“:

Лъх ведър нивята заспали
облъхва след огнений з н о й —
то сякаш сонм ангели бяли
преливат ги с златен покой

Звезда към земята полита
от свода бездънно д ъ л б о к,
душата се вслушва: долита
глух шум от планински поток.

Тук подчертаните крайни думи (зной, дълбок) повтарят значението на предходните (огнени, бездънно). На пръв поглед се чувствуват, като че употребени само защото могат да се римуват с покой-поток. Тези тафталогични съчетания обаче, допринасяйки нещо за изграждане на образа, засилват и емоционалната изразителност на стиха.

Възприемайки някои от принципите на Верленовия стих, Дебелянов става оригинален Верленов последовател, за когото музиката на стиха е нещо важно, но не самоцелно. Дебелянов никога не превръща стиха си в инструмент на празна виртуозност. Верленовият принцип. „De la musique avant toute chose“ получава по-друго осмисляне у него. Той умее винаги да съчетае външно и вътрешно, като при подбора на думите играе роля не техният звуков състав, а идейното богатство, което те крият, логическата им действеност. Музикалността Дебелянов пригажда, подчинява на емоционалната атмосфера на стиха. За поета е важна емоционалната мисъл, а рими, алитерации, ритъм — всичко това се кристализира около нея, за да стане пълен неин израз. Стиховете на Дебелянов поразяват най-напред с простотата и яснотата на израза, със значимостта на съдържанието, а после с изяществото на звуковия строеж.

Осмислена по този начин, евфоничната структура на Дебеляновия стих добива своята естетическа пълноценност. Богатството на алитерациите, които допълват бедността на римата, става неделима част от емоционално-смисловото съдържание на стиха. В „Усмихнати вълни“, „Гора“, „Помниш ли?“, „Светъл спомен“, „Утро“, „Устрем“, някои части от „Легенда за разблудната царкиня“ е постигната кристална чистота на тона, който е в пълно единство със съдържанието. Това особено добре се чувствува в „Усмихнати вълни“. Цялата звукова структура е в съгласие с настроението: светло, отърсено като че от земните си елементи.

В стихотворението преобладават сонорите, които между съгласните имат най-голямо музикално значение. В богатата алитерация активна роля, освен сонорите, играят и други звучни съгласни. Тук-таме тонът добива особен колорит чрез глухите с-т. С особена грижливост е разработван началният стих на всяка строфа. Сонорите се редуват, като остават ту в силен, ту в слаб слог:

Усмихнати вълни край цветни брегове —
. . . . . .
Не си ли ти това, море на мойте дни,
. . . . . .

Нима ще бликне пак в гърди предишна мощ,
. . . . . .
Да вярвам ли . . . Вълни край цветни брегове.

В цялото стихотворение въобще личи грижливост при подбора на съгласните, които влизат в силния слог.

Алитерациите у Дебелянов са съвсем непринудени. Те са резултат на дълбока поетическа интуиция, на богата асоциативна дарба, чрез която поетът се домогва винаги до съответна инструментовка на стиха. Така например в стихотворението „Тиха победа“ преобладават съскавите съгласни и беззвучни африкати. Те понижават тона до степен на интимен шепот:

а що е нощ и що е ден
за нас изгнани из света? —

В „Помниш ли?“ чрез редуване на н-л-р и шушкави съгласни се създава странното настроение на унес, на болезненост, която скъпият спомен извиква.

У Дебелянов е много лесно да намерим примери на богата анитерация. Има стихове, в които се повтарят цели звукови групи:

И в б л я нове тъмни у в лечен,
аз п л ув а м в безсилни л ъ ч и,
мил у ван от спомен да л е чен
за две л ъ чезарни очи. . .
(„Лунен блясък“)

Тук се образува една звукова плетеница, която създава впечатление на римова верига.

В „През векове“ окончанието на втори стих III-та строфа намира отзвук на няколко места в следващите стихове. Това се наблюдава също в „Самотници“ и „Елегия“:

Така прорече той и те поеха
през мрака своя път окървав е н —
да не намерят в никой час утеха
от оня безпросвет е н страшен д е н.

до днес, когато взр я н на вековете
в пастта бездънна, тръпна съкруш е н
и като факел полунощ е н свети
проклятието тяхно и над м е н.
(„През векове“)

Самот е н бор на върха — страж забрав е н,
терз а н от буря и гор е н от жажда,
аз чух възрадв а н твоя стон сподав е н
. . . . . .
Утешно твоят спом е н ще ми свети
. . . . . .
пронес е н и затихнал сам в безкрая
(„Самотници“)

Ние можем да посочим и примери, дето благозвучността прави впечатление на съзнателно търсена:

И търся те и в тъмний мраз и в зноя
и в бездни, и в призвездни висоти
(„Лъч“)

И подслон верен в час вечерен намират морните криле
(„Гора“)

Още по-категоричен пример за такова съзнателно търсене на благозвучност представлява „Назад през пътища стъмени“. То се характеризира с голяма устойчивост на окончанията. Цялото стихотворение е разделено на четири четиристишия. В окончанията на всяко четиристишие е проведен един определен звук. Тъй че всяка строфа в своя десен предел звучи хомогенно. В първото четиристишие звучи -н; във второто — т; в третото — х; в четвъртото —л.

I	II	III	IV
— стъмени	— пита	— звучаха	— провала
— неутолен	— неизпит	— грях	— жал
— пред мене	— Афродита	— плаха	— те звала
— ден	— щит	— монах	— избрал

Устойчивост има не само в съгласните, но и в ударената гласна. В първата строфа — е, във втора а строфа — и, в тртеата строфа — а(я), четвъртата — а.

В „Смърт“ в I и II строфа се налага звученето на звука — х, макар той да не е преобладаващ. Тук прави впечатление симетричното разположение на слога — ъх. В началната строфа той стои в лявата половина на I и III стих, а във втората строфа — в дясната половина, като влиза в римата на I и III стих. Понеже върху слога -ъх и на четирите места пада най-силният акцент, той става доминиращ, като специално се налага звук -х, засилен чрез римата п р а х-т я х в първата строфа. Там пак звучи х. Едно леко дихание се носи над цялата творба и напомня размах на криле.

Дебелянов постоянно преработва творбите си, докато постигне пълна хармония между съдържание и форма и докато придаде на стиха си най-голяма музикална изразителност, докато намери дума, която ще хармонира с общия тон на творбата. Ето как еволюират музикалните изисквания на поета в стихотворението „Утро“:

I редакция:

Заслушан радостно-смутен
как шепне утрото над мен.

II редакция:

И слушам радостно-смутен
как шепне утрото над мен.

В „Аз знам“ двустишието:

Напразно тогава сълзи ще пролива
безмълвие мрак ще се неи откликне

в първата редакция звучи твърде нескопосно:

Напразно ще тя сълзи град да пролива
безмълвие мрак ще се неи откликне.

Несъмнено много по-голяма музикална стойност има изразът:

Пак ли есенен лъх ще отнеме
(„Долетял из през морски страни“ — II редакция)

отколкото:

Пак ли есенник лих ще отнеме
(I редакция)

Или:

Под ромона приспивен на дъжда
заспива печалта ми озарена
(„С нечути стъпки“ — II редакция)

отколкото:

Под еднозвучний ромон на дъжда
душата ми заспива озарена
(I редакция)

Със стремеж да се приобщи думата към тона на цялото стихотворение се обясняват и някои поправки в „Помниш ли?“ В първата редакция имаме:

Помниш ли, помниш ли в тихия двор
нейният смях в белоцветните вишни

Във втората редакция:

Помниш ли, помниш ли в тихия двор
шъпот и смях в белоцветните вишни

В „Гора“, за да постигне звуково повторение (х—в) изразът „замират хоровете страстни“ се заменя със „заглъхват хоровете страстни. . .“

В „Елегия“ по същите причини стихът: „и тръгваш поглед в мрачините впила“ (I-ва редакция) се изменя: „и тръгваш поглед в тъмнините впила“ (II редакция).

В първата редакция, дето имаме думата „мрачни“ особено дразни звукът —ч който със своята острота иде в дисонанс с общия звуков строеж на стиха.

Вторият стих на „Елегия“: „Бездомна, безнадежна и унила“ в първата редакция звучи: „Самотна, изоставена, унила“. При втората редакция се подчертава не само градацията в чувството, но се постига и по-голяма тонова хомогенност и благозвучност — тук преобладават звучните съгласни. Изразът:

Смълчи словата детски неразбрани,
повярвай, чакат ни възторзи шумни,
че ти при мене ще се върнеш пак

във втората редакция става:

Укрий молбите, вярвай пролетта ни
недосънуван сън не ще остане,
и ти при мене ще се върнеш пак.

Във втората редакция между VI и VII стих на втора строфа се постига пълен звуков контраст, който съответствува на емоционалния контраст. Ритмичният строеж също изразява много сполучливо преходите в чувството. В VI стих, дето поетът е активна личност, която категорично изявява своята воля, ритъмът е отсечен, прекъсван от резки паузи. В VII стих, който носи копнежа, движението е бързо и преливно. Така чрез звукове и ритъм поетът успява да постигне повече точност в изразяване на преходите от едно емоционално състояние в друго.

Дебелянов винаги търси точната дума. Затова стихът:

Ти смътно се мяркаш из моята памет
(„Ти смътно се мяркаш“ — I редакция)

става:

Ти смътно се мяркаш из морната памет
(II редакция)

Думата „моята“, употребена в I редакция няма тази изразителна сила. Тя служи само да се ограничи обемът на понятието „памет“ и да запълни една ритмична празнота. Думата „морна“ от втората редакция загатва за душевно състояние.

За да избегне неблагозвучните натрупвания на съгласни, Дебелянов, против тогавашните правописни изисквания, пише: „секи“, вм. „всеки“; „безнадежна“, вм. „безнадеждна“; „пречуство вм. „пречувство“ и др.

Особено значение придава Дебелянов на разположението на гласните, които безспорно играят по-голяма евфонична роля от съгласните. Дебелянов не обича музиката на ясните гласни. В стиховете му преобладават тъмните „у“ и „ъ“, които придават зъглъхналост на тона. Той като че иде от голяма дълбочина и носи най-интимни откровения, та не може свободно и ясно да прозвучи.

Искам тук да обърна внимание на едно явление, което далеч не смятам, че е особеност само на Дебеляновия стих — именно, поставянето на известен звук ту в слог, който иска ударение, ту в неударен слог и то само по пътя на тънък вътрешен усет. Това придава особена подвижност и плавност на звуковото движение.

Това явление се наблюдава в някои стихове на „Един убит“ („Кой е той и где е бил? Чий го зов при нас доведе“), в „Утро“ („Високо плува горд орел“), в „Непозната“ („Нощ ледена власнто се стеле над мен и в жажда за радост и ден“), в „Когато нощ“ („Тогава морен спира край фонтана“).

В „Рози“ („И кът един дори не ще остане в сърце ми непрепълнен със лъчи“) началният неударен слог „е“ постепенно се засилва, а ударението „ъ“ затихва, докато накрая и двете гласни (ъ—е) образуват едва чут призвук на третата неударена гласна „и“, която звучи вече в пълна сила.

Такива примери у Дебелянов не са единични. Това редуване понякога се провежда в пределите на два стиха:

Бликват сили спотаени ѝ ѝ и и
в жадно чакащи гърди а̀ а̀ а ъ
(„Устрем“)

Тук градацията в настроението е подчертана със звукова градация.

Особено значение в инструментовката на Дебеляновия стих има неударената гласна. По-често поетът постига съзвучието тъкмо с неударените гласни. Те служат за фон, върху който се разхвърлят най-разнообразни краски. Неударените гласни са звеното. И макар акцентуваните гласни да са различни по звуково съдържание, тоновото единство е постигнато. Свързващият призвук на неударната гласна се счува след всяка ударена:

И сред звуците кристални,
в росни, светнали долини,
минзухари подранили
И кокичета цъфтят
(„Устрем“)

В цялата втора строфа на същото стихотворение единството е постигнато пак чрез неударената **и**. Разбира се, ефектът е по-силен, когато има еднаквост и между гласните под ударение. Ще цитирам тук само няколко реда, за да се види как звучи стихът, когото и ударените гласни са еднакви или близки по природа, или пък когато периодически се повтарят известни звукови комплекси:

И ден из ден, с по-светли изненади,
на щастието приливът расте.
(„Рози“)
иѐ/иѐ/оѐ/ий/еа/и

Днес що ме чака вън — разгром или победа? — еѐ еа аъ аѐии ое а еа̀ оѝ аѝ оѝ е аа̀
Не знам, но ти, нали, но ти ме чакаш пак?
(„Грижа“)

И търся те и в тъмний мраз, и в зноя,
и в бездни, и в призвездни висоти
(„Лъч“)
иъ̀/яе/иъ̀/иа̀/иѐ/я/иѐ/ии/иѐ/ии/оѝ

Поетът съзнателно се стреми да постигне единство в ударения слог. В „Аз искам да те помня“ първата редакция на стиха:

„градът далечен тръпне в мътен дим“

е:

„далеч градът се дави в мътен дим“.

Поетът постига музикални ефекти и тъкмо по обратен път — чрез звукови контрасти.

П р е д г о с т е н и н о ч а к в а н р а д о с т п л а х а
. . . . . .
смирено влязъл в стаята позната

Тук началото се противопоставя на втората част:

е о е и — о а а а о а а
и е о — я ъ а я а о а а
(„Скрити вопли“)

Художествената сила на подобни обрати се чувствува още по-добре в стиховете:

Възкръсна моят ден, нощта издъхна
и розите цъфтят, цъфтят, цъфтят
(„Рози“)

Подвижният звуков строеж на първия стих контрастира на монотонието на втория. След богатия откъм тонове ефекти стих прозвучава еднообразен припев, който носи дълбоко и трайно чувство.

Още един пример из „Спи градът“:

Бродя аз бездомен и самин,
а дъждът ръми, ръми, ръми. . .
. . . . . .
В спомени възкръсва чист и драг
и скръбта расте, расте, расте.

Тези монотонни стихове носят дълбока и постоянна мъка на поета. Чрез повторението на едни и същи звукови цялости се подчертава бавната градация в чувството.

У Д. Дебелянов личи стремеж към симетрично разположение на ударените гласни. Ще цитирам само един много характерен в това отношение, пример:

Докрай ли молитвите в мрак ще замират,
Докрай ли в гърдите ми скръб ще цъфти
(„Отдавна е слънцето“)

а и а и
а и ъ и

В инструментовката на Дебеляновия стих се забелязва и друго явление, което придава мекост и преливност на тона. То би могло да се нарече звуков хиазъм — две еднакви гласни идват в съседство, като най-често едната е ударена, другата не:

В зори зефири светли прилетяват
(„Пролетни води“)

о и е и и е и и е я а
Чакам да трепнат — ще трепнат ли?
Никога веч!
а а а е а е е а и и о а е

Нежността в тона на тези пасажи до голяма степен се дължи тъкмо на посоченото разположение на звуковете — към следващата ударена гласна преходът не е рязък, а се преминава постепенно чрез сродния слаб звук.

При всички случаи, когато поетът се стреми към звукова хомогенност, на първо място като средство той използува повторението — похват най-обикновен в поезията, получил най-различни функции. Използува се, за да се придаде по-голяма изразителност на стиха, да се насити със звучност, да се подчертае интонационното нарастване, да се осъществи връзката между отделните части на стихотворението. Рядко има стихотворение у Дебелянов в което да не е използувана музикално-композиционната функция на повторението. Частите, които се повтарят, се поставят в най-различни отношения, а понякога се съпровождат с ритмико-синтетичен паралелизъм:

Обичам те кат първи лъч — росата,
роса на моите злачни широти! —
. . . . . .
Желая те кат ручей лих — покоя,
покой да влееш в бурите ми ти.
(„Лъч“)

След бури — мир и тишина,
след нощ — безбрежна светлина,
. . . . . .
Ще дойде тя, ще дойде тя“
(„Утро“)

Аз съм вечно в лъчи, аз съм вечно в цветя.
(„Светъл спомен“)

Музикалната сила на повтарящата се дума в такъв случай е още по-голяма Чувствувайки естетическата стойност на повторението, поетът го търси съзнателно:

I редакция
На нови дни предвестник смел

II редакция
Път царствен царствено поел,
високо плува горд орел
„Утро“)

Втората редакция звучи много по-внушително.

Интонационната функция на повторението е особено подчертана, когато стои в началото на стиха. Повтаряната дума е носител на все по-голямо интонационно напрежение и по този начин се осъществява нарастването на мелодичното движение:

След бури — мир и тишина,
след нощ — безбрежна светлина
(„Утро“)

Аз знам, че когато се нявга пробуди
. . . . . .
Аз знам, че в очите ѝ ужас предсмъртен
. . . . . .
Аз знам и самин във самотност живея
(„Аз знам“)

В стихотворението „Миг“ спокойното повествование е прекъснато от анафоричното повторение:

В миг глуха вълна над града се понесе,
В миг всичко в заглъхналост странна потъна
(„Миг“)

В стихотворението „Кръстопът“, връщайки се постоянно към изходната точка (началния стих), се установява не само интонационно, но и смислово единство между отделните части.

Такова е значението и на повторението в „Легенда за разблудната царкиня“, дето чрез повторението на стиха „Витае трета нощ над водната пустиня“ се създава връзка между четвъртата част на поемата и края.

Чрез повторението се дава израз и на нарастващото лирическо вълнение:

И търся те и в тъмний мраз, и в зноя,
и в бездни, и в призвездни висоти
(„Лъч“)

Защо е тъй горд и надвластен,
а ние тъй слаби, тъй горестни, тъй безнадеждни
(„Миг“)

Или

Аз тръпна, аз тая, аз плувам,
в море от покой и безсилни лъчи
(„Нощем“)

Дебелянов си служи особено често с оня вид повторения, които свързват началната с крайната строфа („Усмихнати вълни“, „Светъл спомен“, „Сън“, „Лъст“, „Далеч“, „Самотници“, „Гора“, „Непознатата“, „Спи градът“ и др.). Лирическото вълнение при тези случаи расте постоянно, достига кулминационната точка и постепенно запада до пълно успокоение чрез възвръщането към първоначалното състояние. В „Непозната“ например равномерното движение е нарушено от едно повторение в средата на стихотворението, което дава нов интонационен тласък. След това започва понижение на тона, който се възвръща към изходната точка.

Повторението у Дебелянов е всякога освежено с нови тонове.

Дебелянов засилва действеността на своя стих и по обратен път — чрез противопоставяне на думи, различни в основното си значение!

Там тае звънка тишина. . .
(„Гора“)

С този похват, характерен за поезията на символистите, Дебелянов рядко си служи. В цялата му поезия има само няколко примера. Понякога е вътрешно осмислен — изразява едно психологическо състояние: „Живях в заключени простори“.

Подобно значение имат и антитезите от този род.

На нощта невярна верен син („Черна песен“)
Едничък дом на мойта скръб бездомна („Пловдив“)
Оглеждат своя сън безсънни дървеса („Легенда за разблудната царкиня“)

Антитезата у Дебелянов има и чисто композиционна функция — цели стихотворения се изграждат върху антитетични съпоставки. Това, без да е често явление у него, е характерно за поезията му.

Търсейки красота на израза, ще повторим още един път, Дебелянов никога не гони външни ефекти. Той в повече случай действува спонтанно и е много трудно да се долови у него преднамереност. Цялата му поезия е непосредствено отражение на вътрешни състояния. Спокойният равномерен ритъм на неговия стих е рефлекс на тихо меланхолично настроение. Д. Дебелянов не познава ритмични скокове. Стихът му е строго определен както в качествено, така и в количествено отношение. Това е изразното съответствие на неговия съзерцателен темперамент.

Строфиката му е пак потвърждение на това — навсякъде отмерена, завършена форма. Чувството му не познава метежи и затова не се нуждае от широк ритмичен размах. Но затова пък Дебелянов постига рядка дълбочина, изразена чрез ритмичното единство. Постоянно повтарящият се такт носи морност, тишина, заглъхналост и съсредоточеност.

Прегледът на евфоничните му похвати показва колко малко Дебелянов се стреми към неосмислена пищна външност. При подбора да думите поетът винаги взема под внимание тяхната емоционална сила и идейно богатство. Звукът, думата става еквивалент на емоционалното състояние.

Стихът, скромен и прост по своя външен строеж, лишен от самоцелни вукови ефекти, пленява с мелодията, която иде от дълбините на сърцето.

Следвайки своята тънка поетична интуиция, Дебелянов можа да намери в класиката огромни възможности за нейното обновление и обогатяване, като успя да се обособи по отношение на своите съвременници, да наложи индивидуален печат на своите работи. В областта на създаденото вече той работи със силата на голям художник.

ПЕНЧО СЛАВЕЙКОВ — ПОЕТИЧЕСКИ ТАЛАНТ И ФОЛКЛОР

Видка Николова

Отношението на Пенчо Славейков към народното ни творчество не е от неизяснените и непознати въпроси на неговата мисъл и поезия. Още повече че той е от тези творци, които се насочват към фолклора на своя народ не само пряко — с личното си поетическо творчество, — но и чрез редица изказвания, статии, студии. Това улеснява изучаването на поставения проблем и до известна степен насочва неговото разрешение. Няма да се спирам на възгледите на Пенчо Славейков за българското народно творчество, изказани теоретически, колкото на тези, които откриваме в творби като „Ралица“, „Чунар“, „Луд гидия“, „Неразделни“, „Лятна вечер “и много други, израсли под прякото въздействие на народните творения или подхранени от тях. От друга страна, ще се постарая да проследя в каква зависимост се намират публицистичните изказвания на Пенчо Славейков за отношението между таланта на художника и таланта на народния певец; до каква степен е влиянието между тях; до каква степен тези изказвания стават принцип за личното му творчество.

*

Ето какво пише Пенчо Славейков за лириката на Гьоте, явно родена под влиянието на немското народно творчество: „Както по простата и ясна композиция, тон и език, тъй и по мотиви и образи са еднакви (за немските народни песни — В. Н) с Гьотевите. Едничката разлика между тях е, както по-напред отбелязах, в художествеността им; геният е възвърнал на своята нация всичко, що е взел от нея, но възвърнал го стократно облагородено и по дух, и по форма“.[1] Как стои въпросът при самия Пенчо Славейков?

Да вземем за пример „Луд гидия“. Централен образ е волният млад човек, влюбен в живота и музиката, в хората и природата. Лъха жизненост, бодрост; красота има в цялото онова лудо увличане на стари и млади от волната песен на Луд гидия. Стихът е раздвижен, римата допринася за музикалното допълване на образа. Наклеветяването пред кадията, срещата между кадията и младия селянин, реакцията на кадията още при първите звуци на музиката и накрая — вместо присъда оправдаването на Лудия гидия — проследяването на всичко това в народната песен за Стоян и „Луд гидия“ на П. Славейков ще ни покаже, че Славейков именно преработва народната песен. Той спазва и най-външната част на сюжета — фабулата, като дава само свой ритъм, устройство, метрика на стиха, рима и всички онези особености, които винаги отличават личното творчество от народното, с характерната за него специфичност на поетиката. Пряката близост на първообраза-песен се засилва и от

---

[1] П. Славейков, Гетевите песни, Съчинения в два тома, 1966 г., София, т. II. стр. 102.

използуването на народната образност. Така в своите картини, атмосфера Славейков пряко следва народната песен, като образите му добиват по-голяма обобщеност и наситеност, стават характерни, нещо, което в народната песен не се наблюдава в тази форма и степен. Славейков се подчинява на народното тълкуване и чувствуване на проблемите, напълно споделя и претворява народните разбирания по различните житейски въпроси. До същия извод ни довежда друга негова творба — „Чунар“. Създадена е по народния мотив за любовта на свръхестествени същества към овчари, рибари, девойки. . . Това е един от любимите мотиви на Пенчо Славейков. Него откриваме и в други творби като „Змейново любе“, „В потайна доба“, „Коледари“. Във връзка с митическите народни песни П. Славейков изказва определен свой възглед тълкуване: „На мой поглед от българските народни песни, най-любопитни са именно митическите. . . Героите на тези песни са полубожествени същества — вили, самовили, юди, змейове, вещици, които се вмесват в земния живот на хората и определят тяхната добра или зла съдба.“[1] По-нататък поетът говори, че именно тези песни със своята прелест и фантазия, с погледа си към необикновеното изразяват копнежа на народа по онова, „което е липсвало на живота му в неприветната действителност.“ Но в по-големия брой от тези песни българският народен певец е някак резервиран към свръхестествените същества. Неговата фантазия, жадна за неежедневното, непознатото, примамливото, го кара да създаде внушителни по своята поетичност и богатство на баграта образи на вили, самовили, змейове:

Змейове с коне хранени,
змеици в златни кочии,
змейчета — в кола писани.
Като през гора ще вървят,
гора без вятър ще легне,
като през поле минуват,
поле без огън ще трепти. . .[2]

Но току-що пленен от мислите и виденията на собствения си копнеж и полет, народният певец сякаш се отдръпва от тях, препазва се: неизвестното го мами, но и плаши. И тогава вече не е чудно, че Рада хвърля „биле разделно“ на змея, че сестрата на овчаря проклина самовилата, която е залюбила брат й. Именно това двустранно, противоречиво отношение на народа се е стремил да запази в своите „Чунар“ и „Змейново любе“ и Пенчо Славейков. Приказно фантастичен е образът на морската самовила:

Тамо тя весла му со коси заплита
и в очи му черни с влажен поглед впита,
гледа го, заглежда и в вълни се гушне,
млад чунаря мами, млад чунарю шушне. . .

Тя му предлага бисерни палати, златно ложе, сърмено възглаве, омайният ѝ глас го увлича, говори му за дивни светове, за това, че нему „отреден е други дял световен“ — „отдих в сладка нега, сладък сън любовен.“ В мрачната действителност това е невъзможно, неосъществимо. Младият чунар ненапразно е заслушан в нея (в самодивата), ненапразно ден от ден потайно той се губи. Но наслоеното чувство за съдбата, която е отдавна предопределена, за това, че честта си никой не отбягва, сепва момъка. И тук Славейков говори за същото онова народно преклонение пред веднъж завинаги дадената съдба — за красотата, която не е на хубаво („Ралица“, „Неразделни“), за орисията, от която никой не отбягва („Орисия“, „Късмет“, „Бойко“). А самовилата

---

[1] „Българската народна песен“, Съчинения в два тома, 1966 г., С., II т., стр. 292.
[2] Радка и Змей, Българско народно творчество, том IV, стр. 207.

побеждава и насила отнася чунаря към своите палати. Образите, конфликтът, тълкуването на този конфликт е напълно близък и познат на народа, негов е. Пенчо Славейков само е избрал този мотив сред многото, именно той е привлякъл мисълта му. В „Чунар“ не откриваме нищо друго, което да говори за индивидуалността на автора си, освен различната по своя характер „художественост“. „Индивидуалността“ на автора се е подчинила на народната философия, сляла се е с нея, взимайки именно и в „Змейново любе“ „общото“, което интересува народа. Пак в статията си „Българската народна песен“ Пенчо Славейков пише, че народно предание разказва как близо до пещерата Магурата, веднъж по жетва, „змейно се спуща вихром в полето и грабва най-хубавата девойка между жътварките“. Същият художествен материал откриваме в основата на „Змейново любе“; тук е запазена диалогичната форма на народния материал, поверието за това, че обичаната от змей девойка „зла болест“ я пие; атмосферата носи една сгъстеност, напрежение, страх. Но тази лирична стегнатост загубва силата си, сякаш се разстила между репликите на жетварките и Яна, върху описанието на самия момент на грабването. Песента носи сюжетността, която се налага от народно-песенния материал и присъщата за него описателност. На нея се противопоставя лирическият дух на едно лично творчество. Пенчо Слайвейков като поет и творец не прокарва лично своя, творческа или естетическа концепция, без това да намалява художествената стойност на творбата. Само показва, че пряко, в поезията си, той следва един определен творчески принцип — когато става дума за досег с народното творчество, осъществява своята мисъл: „не личното, а онова, що може да бъде общо за всички, т. е. типичното да бъде предмет на песента“[1]. Пенчо Славейков изгражда свой стил и начин на подход към народните песни, умотворения и вече като готова форма използува този стил при всяка конкретна преработка. Така стигаме до онази особеност за творческата личност П. Славейков, която проф. П. Зарев нарича „преднамерена цел.“

Пенчо Славейков приема народното, засилва го, избистря образите, създава от тях характери; създава лична творба, която трансформира фолклорното типично и го прави свое типично. То се простира във всички сфери на живота, бита и мисълта на народа, става същност на Славейковите творби. Поетът се стреми да надникне навсякъде, да опознае и представи пълнотата на българската душевност, на българския характер. Интерес представлява във връзка с това въпросът за трагизма на Славейковите творби по народни мотиви. По-точно може да се говори за едно усещане за трагичното — дълбоко скрито в характерите на героите. Сякаш още преди да го преживеят, те са предразположени към него. Като предвестие звучат думите на съседите в „Ралица“.

Блазе й. . . Ех, кабил ни край не е
на хубаво не води тая хубост.

Или в „Неразделни“:

Писано било та ние да се не сберемe живи. . .

Или думите на Райка от поемата „Бойко“, разкриващи причините за нейната реакция и поведение пред толкова мъка, сълзи!

Живота е даден — всякой во живота
с честта си. . .

Тук има едно изпреварване на събитията, една предварителна нагласа за най-лошото, далеч преди то да се е разразило. Сякаш във всяко Славейково про-

[1] Гетевите песни, Съчинения в два тома, 1966 г., С., т. II.

изведение по народни мотиви диша онази болна народна душа, преситена и натежала от тегла, която поетът открива в народните песни и явно пренася в своите. Друг е въпросът, че П. Славейков е повече склонен към нея, отколкото към бодрата, оптимистична жизнена настройка на нашия фолклор. Но усещането на трагичното се явява почти навсякъде в съдбата на почти всеки негов художествено-поетически образ — „Харамии, I, II, III“, „Чумави“, „Змейново любе“, „Орисия“, „Ралица“, „Късмет“, „Неразделни“, „Бойко“, „По жътва“, „В потайна доба“; в някои от тях то е основно съдържание на живота им, в други — само отзвук, по-скоро спомен от нещо грозно, случило се години назад, и страх да не се случи пак. Това у с е щ а н е се избистря, насища с най-черните краски в „Чумави“. Още самото заглавие говори за невъзвратимото, тягостното; образите, фигурите им са като че ли скулптурно изсечени от кафяво-черното дърво на селските чардаци, потъмнели от годините и ветровете; изсечени сякаш от сивата, дъхаща на влага земя; всичко е смъртно тихо и само тягостният вой на кучетата в запустялото село озвучава картината. Трагизмът на героите е оставен открит, съкрушителен. Така у с е щ а н е т о з а т р а г и ч н о т о, идващо от народните песни, е и обогатено, концентрирано през мислите и живота на Славейковите герои и се излива в песните му.

Характерната за българина привързаност към дом и семейство намира израз в топлата нежност и грижовност на Иво. А предадените от поколение на поколение, от майка на майка мечти за щастие в дома на младите, звучи в думите на Бойковата майка:

Било билото, чедо; все що бива
се с дни забравя. . . Ех, не доживя
той татко ти — барем, докле са дни,
да видя й аз отмяна, на унуче
да се порадвам. . .

Това е жизненост, пълна с чувство за непрекъснатостта на човешкия живот, за вечното повторение и смяна на часовете, сезоните, хората; чувство, залегнало в душевността на Славейковите герои, примесено с нотки на тиха примиреност и желание „всичко да се изпита“ и победи.

Българинът е винаги непосредно свързан с безкрайните полета, отрупани с жито, грозде и вишни. П. Славейков рамкира всяка постъпка, всеки стремеж, всяко действие на своите образи в последователно сменящите се зима, пролет, лято, есен. И всеки сезон носи различни грижи и радости, различни залисии и надежди. Привързаност и любов има в думите на Петкана от „Чумави“:

— Веч късна е есен, коситба се мина,
вей острия вятър есенни.
Прибрани са хорски ливади — защо ли
сал наште стоят некосени?

Или пожеланията и благословиите на „Коледари“ — за богата жътва, за пълни кошове, за пълни с дечица домове. . . Или мрачните съдби на Ралица и Бойко, разиграли се пак на фона на жътвата, гроздобера, зимните вечери. . . „Луд гидия“, „По жетва“, „Змейново любе“, „Ралица“ и всички останали произведения по народни мотиви изграждат представата за един цветен барелеф — от ярки тонове и от светлосенки, от трепетни копнежи и дълбоки душевни кризи — и всичко това пред платното на природата — житата, горите, заспалите зимни села, негата на лятото, с вечно забързания и устремен стопанин, вкоренен в земята и семейството. Сякаш национално-битовата тъкан на тези произведения повтаря пъстрите, замислени фрески на потона от „Кървава песен“[1]. И никак не е чудно, че П. Славейков създава една такава поема

[1] Във връзка с народното творчество мисля, че поемата „Кървава песен“ заслужава самостоятелно и пълно изследване, затова тук няма да говоря за нея. (В. Н.)

като „Лятна вечер“: в нея няма преработка на конкретна народна песен. Но фолклорното типично, с всичките си особености, тук е изявено в пълна сила, показано в една лирико-епична картина на човешкия живот и човешкото съществуване. Възгледите, моралът, етичната чистота, жизнеността, пантеизмът и всички характерни черти на народните образи стават характерни черти на Славейковите Ралица, Луд гидия, Петкана, Иво. Защо? Защото този морал, възгледи и т. н., възприети от народа, са очаровали поета със своята сила, трайност, значимост, хуманност и подхранват неговото духовно и творческо „аз“. За да стигне това „аз“ до дадената поетична изява, до конкретната творба, образ, картина; за да станат произведенията „откровение на темперамента, идеалите, мирогледа на човека, който ги е създал“.

Славейковия стил при подхода към народното ни творчество ще разберем още по-ясно, ако приведем пример с един съвсем различен по възгледи, темперамент и естетически принципи творец — Гео Милев. Народната песен се вмъква в душевността му, раздвижва я, тласка я към нови брегове и висини. Гео Милев възприема „типичното“, „общото“ в един по-преден стадий — още далеч преди творческия изблик, станал причина за раждането на една или друга творба. „Фолклорното типично“ донася само свежест на фантазията и таланта му, става повод за изява на лично-творчески тълкувания и философия, различна и често неприемлива за народната философия; „фолклорното типично“ не става „типично“ за творбите му. Той не създава национални характери, както това прави Пенчо Славейков; и практически се оказва далеч от творбите на народния певец; осъществява едно лирично-изповедно начало, което откриваме и във вътрешната същност, и в художествено формалното създаване на творбата, начало, несвойствено за стила на Пенчо Славейков.[1] Но има и друго — съзерцателността за таланта на Гео Милев е нещо непознато. Така стигаме и до една друга особеност на цялата творческа постройка на поета П. Славейков — съзерцателността, която според мене е и причина за точно този стил на подход към народното творчество, възприет от Пенчо Славейков.

*

Художествено-поетическите му образи в произведенията по народни мотиви не са съзерцатели, в каквито Славейков превръща дори такива бурни личности като Бетховен и Микеланджело. Пример в това отношение представлява Луд гидия то едноименната песен. Той е жизнерадостен, носител на динамично поетично действие, изразено в непресъхващата му страст към живота, музиката, песента, която никому мира не дава. Бетховен мислено, по силата на вътрешния си дух „съзерцава“ нощта, света и себе си и току-що пристъпил до рояла, след първите му акорди, се отдръпва от него, отново замислен. Микеланджело „съзерцава в някакъв захлас“ творенията на живота и собствените си творби. Самият Пенчо Славейков като лиричен образ, застанал пред олтара на живота, пише, че

Аз тамо бдя. Пред моя поглед тих
на тез, които идат пред олтаря
душата се таинствено разтваря,
като вратата на света светих.

(„Жрец на живота“).

---

[1] До този извод ме води анализа на „Иконите спят“ от Гео Милев, пет вариации върху народни песни, анализ, който тук няма да правя. (В. Н.).

Именно в това съзерцателно наблюдаване на живота П. Славейков намира като творец своето действено отношение към него. Нещо повече „дни и нощи минават“ край него на върволици събитията, той вижда „всичко ясно в тях“, оценява и ги приема по свой начин — затова поетът нарича себе си „жрец на живота“. Но в песните, създадени по народни мотиви, героите на Славейков се оказват чужди на съзерцателността. Луд гидия вместо „да съзерцава“ предпочита с тамбурата яворова да вдига старо и младо на крака, да подлудява нивя и хора. Ралица, макар и след преживяното нещастие, тръгна по чужди къщи и „прязнощ я над хурката заваря“. А „Коледари“ е най-красноречивата възхвала на живота чрез самото движение на този живот. Тогава къде остава „съзерцателят“ Пенчо Славейков в тези творби. Интересното е, че и той е тук, и пак е „съзерцател“. Той не е направил пряко своите лирически герои съзерцатели. Защото в случая той не „съзерцава“ чрез тях, а самите тях.“ „Съзерцава“ ги още когато пленяват въображението и мисълта му, като образи от народните песни. После — когато избира народните песни, към които да насочи творческото си перо. След това ги пресъздава в своите песни, оставяйки ги да действуват, страдат и побеждават така, както действуват, страдат и побеждават в народните песни. И накрая, след като всичко е готово — П. Славейков пак ги съзерцава, сякаш се радва на радостите им, вниквайки в душевните им кризи и решения. Но той не се слива с тях; запазва между себе си и тях нужната дистанция. Така Славейков е винаги наблюдател, независимо от това, дали самите му лирически герои са „съзерцатели“ или не. Пример в това отношение са „Коледари“. При тях имаме впечатлението, че Славейков е застанал някъде встрани от китните млади коледари, встрани от веселите домакини, от припряните невести и още преди да настъпи зората на новия ден, когато те забързали около бъдника — поетът вече е написал стихове като:

Песни, шум по улици се счуват,
гости ходят, гости се посрещат.
Домакини свят обичай чуват
Бъдни вечер, бъдни празник срещат
с буйно пламнал бъдник на камини. . .

Славейков като поет или лирическо лице не участвува в действието. Той е само третото лице, което наблюдава; наблюдава цялата накитеност на обичаите, богатството на песните, нравите на българите. Той е събрал от народните ни песни най-хубавото, за да го преработи и покаже, за да го възхвали в поемата си. Но дори възхвалата се разбира по косвен път — самият поет не казва нито дума от свое име. Той действува само в сферата на художествената преработка. Затова „Коледари“ е по-скоро художествено-сценична преработка на коледните обичаи, отколкото поетическа поема. По-скоро е художествено и режисьорски осмислен низ от песните около тези обичаи. Така битовото, националното, типичното изпъква релефно, живо, действено. Липсват лирическите или философски размисли, обобщения на поета. Той само зафиксира точно и ясно това, което наблюдава.[1] А песните на хора, първа и втора зареда често напълно следват по мотиви, „тон и език“ съответните народни песни:

Паднало е тъмна мъгла,
на момини равни двори;
не е било тъмна мъгла,
най са били китни свати
да сватуват малка мома.

---

[1] Далеч съм от мисълта за копиране. Не само защото говорим за Славейков, а защото по начало поетът има досег не с действителността, а с готов художествен материал; народните обичаи и песни сами по себе си са художествен материал, който само чака ръката на голям художник, за да стигне до такава творба като „Коледари“ (В. Н.).

Всичко това дава възможност на поета да запази в творбата си „фолклорното типично". А и това е неговата цел.

В „Коледари" Славейков вмъква една характерна за него тема — темата за орисниците, разработена самостоятелно в „Орисия". Като в приказките, като в народните поверия орисниците са три и всяка от тях нарича различни съдби на малкия отрок. Тук Славейков е назависим от народното тълкуване и мислене. Той не ги „съзерцава", не ги разгадава, за да може после да ги приеме като свои. По-точно той пак „съзерцава", но себе си, проследявайки логиката на собствената си мисъл, а не на народния мотив. Защото винаги, когато „съзерцанието" на Славейков се спре върху народния мотив, в личната му творба заживява „фолклорното типично". Той е взел от народното творчество само образите на трите орисници, за да им даде лично своите мисли, изграждайки образа, съдбата, живота на поета, на твореца изобщо. Същата съдба, за която ще разсъждава и Бетховен в „Cis moll". Същата, за която Славейков пак пише в стихотворението си „27 април 1866 г.". Така единствено в „Орисия" народният мотив е само художествено средство за създаване на творбата, а не пряко нейно съдържание — „фоклорното типично" е далеч от нея. В „Коледари" темата за орисниците е вмъкната леко, подчинена е на битовото, общото, националното. Тук тя звучи като коледно благопожелание, благословия, като възторжен поздрав на живота. Славейков изгражда образа на обикновения човек от народа, на щастливото чедо, с което майката ще се гордее, ще се кити, а „татку си надежда ясна" ще бъде. Всичко това носи патриархално-битова окраска, характерна за общото звучене и цел на „Коледари".

В „Неразделни" положението на Славейков е по-друго. Поетът избира формата на разказ от името на второ лице, което разказва и на самия него. С това Славейков запазва баладичността на народния мотив, неговата поетичност и народната образност. Лирическата основа на „Неразделни" идва и от самия мотив, и от простотата при неговата художествена преработка. Поетът постига голяма убедителност, наситеност на чувствата, предавайки народната вяра, че „за сърцата, що се любят, и смъртта не е раздяла". И тук Славейков запазва позата си на наблюдател, на слушател на една чиста изповед:

Дълго аз стоях и слушах там под сянката унесен
и това, що чух, изпях го в тази[1] моя тъжна песен.

А как стои въпросът с поемата „Бойко". Пенчо Славейков сякаш се е борил със самия себе си, от една страна, и от друга — с народно битовия материал, още в процеса на неговото създаване. Поетът се изкушава да направи Бойко проводник на своята философия, още повече че и природното устройство на Бойко предразполага към това. В края на краищата Бойко се оказва сроден със Славейковите съзерцатели от „Cis moll" и „Микеланджело". Какво означава това?

Измяната на Неда не е обикновено събитие за Бойко, а условие, което преобръща всичко в душата му; условие, което изтласква от дълбочината на душата и характера му истинската му същност на човек с определени реакции пред действителността. Сякаш тази същност досега само е тлеела, непозната, скрита от погледа на околните, а може би и от самия него. Вече всички виждат, че

Не беше онзи Бойко той
на всички драг — седенките без него
седенки що не биваха, нито
хоро хорото. . .

[1] Курсивът е мой (В. Н.).

Това е променениият или все едно истинският Бойко. Още в първите стихове на поемата си П. Славейков психологически вярно разкрива промяната у свой герой. Измяната на Неда взима размерите на трагическа завръзка за развитието на образа на Бойко. Никой не знае какво ще се случи с него. Именно в този моиент се намесва „индивидуалитетът“ на поета Славейков. Цялата фигура на Бойко, мрачна и замислена, носи една тъжна вдаденост в себе си, едно усилено самонаблюдение и наблюдение на околния свят; вътрешни противоречия, които стават съдържание на неговата неспокойна съвест. А тези особености са непознати за образите на народно-песенния материал. Въпреки голямата си драма, болка, Бойко оставя нещата да се развиват от само себе си; изчаква, защото е принуден да прави това от самата си натура, характер, вътрешно устройство. От него се изискват неща, за които ако ги направи, значи да направи компромиси със „себе си“. А той не е способен на компромиси. Не знае как, а и сигурно просто не би могъл. Остава само едно — мрачното бунтовно бездействие, донесло толкова напрежение на духовните му сили. В Бойко се събират сякаш две начала — действието (това, което в поемата идва от самия него като формирана личност още преди измяната на Неда, а също и от народно-битовия материал като цяло) и съзерцателното — това, което е присъщо на твореца П. Славейков. Съзерцателното в случая се трансформира в бездействието, в неспособността за действие у Бойко. Подобно на лирическия герой от „Жрец на живота“ Бойко съумява да се издигне над всички — над съседи, приятели, над майка си. Той оставя всички тях, със своите мисли, желания, стремежи да минат покрай него. Той само ги проследява с поглед, анализира ги, отрича и ги приема — но всичко това прави дълбоко в себе си, *за себе си*. Първоначално Бойко не иска и да чуе за друга невяста, но при молбата на майка си за снаха, за внуче, за радост в къщи се съгласява; с една странна усмивка приема нейното решение — та нали тя е майка; но в себе си е убеден, че никога не би могъл да обича бъдещата невяста Райка. Привидно тихи и обикновени са думите му за сбогом, след като Неда му предлага открито

. . .Дълга нощ
и Ненко е в Загоре. . .

Дълбоко честната натура на Бойко е отново смаяна, огорчена, разочарована. Но реакцията му на това е пак тиха, спокойна и в същото време осъждаща. Така, мълчалив, приведен, подобно на първожреца от „Жрец на живота“, приема всеки да каже думата си и се разкрие пред него цял, изслушва го.

Един без вяра, други с бесен жал,
за вяра — вяра и живот убили!
Дохождат тук с последни сили,
и от живота чакат своя съд.

Бойко застава в ролята на техен мълчалив съдник, макар че, заслепен от мъката си и собствената си непреклонност, не успява да разбере кой е виновен и кой е невинен. Самият той, без да иска, става виновен за смъртта на невяста и любима майка. Извисен над всички съдби, сълзи, над ежедневните клюки, над всекидневната работа и задължения на съпруг и син, Бойко се оказва извисен и над самия себе си; над случилото се, наблюдавайки само неговите резултати, невиждащ своята виновна невинност за тях. Така Бойко е един драматично-трагичен съзерцател, принуден да бъде такъв от обстоятелствата, от самата си натура и накрая от своя създател Пенчо Славейков. Бойко не се променя и след оправдаването от страна на умиращата вече Райка. Той е трогнат покъртен от нейната постъпка, но не и разкаян; той „самичък се от себе си отвърна“; като „вкаменен, като надгробен камък, неподвижно“ остава пред

гроба на Райка и пред дома си. Той сам не си разрешава да влезе в него, разбрал виновността си пред двете жертви. Но и самият той е жертва. Кой е виновен за нея? Отговор няма. Всичко спира пак до съзерцанието. Бойко, някога съдник, без да съзнава, сега слиза оттам, откъдето сам се е възкачил и сякаш се слива с тези, които „идат пред олтаря".

И чакат те с приведени чела,
и чакат те десницата на жреца
да прокълне или да свий венеца
и увенчае техните чела. . .
(„Жрец на живота")

Така Славейков създава един сложен и противоречив, и единен образ — прави го национален, битов по живот, време, място, обстановка, мисли и заедно с това носител на неговите идеали, морално-етични, житейски позиции, непроизтичащи, непознати за „фолклорното типично".

*

Влиянието на народното творчество върху поезията на Пенчо Славейков не е просто влияние. По-скоро би трябвало да говорим за духовно родство между него и фолклора, дори еднаква нагласа на творческия поглед върху света и хората. Народните произведения заживяват свой особен, самостоятелен живот в творчеството на поета. Тях трябва да търсим не само там, където има пряка преработка на народна песен или народен мотив. Народното — като светоусещане, като начин на реагиране на действителността, като художествено мислене — е враснало в много от Славейковите произведения, в неговата лирика.

В статията си „Любовните народни песни", като прави анализи предимно на любовни народни песни, П. Славейков си поставя за задача: „да извадя наяве ония техни характерни особености, които би трябвало да легнат в основата на нашата лирическа песен,[1] ако искаме тя в постоянното си развитие да се възмогне и стане изразителка на една от най-отличителните черти на нашия национален гений, каквато е достигнала да бъде у всички европейски нации". Пред „нашата изкуствена лирическа песен" П. Славейков поставя изискването — „да се възмогне"; а пътя към възмогването недвусмислено посочва — школуването от народния талант, от народното творчество. И още нещо — всяка лирическа поезия трябва да носи особеностите на „своя национален гений". Това е колкото изискване, толкова и задача, и принцип за личната поезия.

Така от народната песен поетът не използува само „теми", които да определят съдържанието на бъдещите му творби. Той запазва дълбоко в себе си народното, типичното, националното светоусещане, което изгражда основните контури на личното му светоусещане. Затова — нека проследим отношението му към най-красивите дарове на света, както обича да казва поетът, — младостта и любовта. За Пенчо Славейков те са две неотделими, слети, единни компоненти на една същност. За бъдещата си „Книга на песните" той записва една лирическа народна песен:

Лъжовен свете,
греховна душо,
я стой, послушай,
що ша ти кажа:
Цвете се носи
доде е росно,
либе се либи
доде е младо.

[1] Курсивът е мой (В. Н.)

Този народен възглед е възглед и на лирическите му герои. Пълни с молба са думите на невястата от „Първо либе“ към заминаващия гурбетчия. Младостта е като ранната роса, младостта се не догонва никога.

Хай роса, хай младини:
тя — до час, а те до — дни.

Същата мисъл получава още по-голяма конкретност, пленителна, увличаща поетичност в „Коледари“. В други творби младостта е извор на радост, на „златни блянове“, на сила и красота; тя е носителка на онези пъстри цветя, чиито тонове извикват чувство на умиление, на лека насмешка и една тъжна меланхолия — неща, тъй близки и свойствени на есента. За тези обикновени и вечни житейски въпроси П. Славейков говори леко, непосредствено, по пътя на неангажиращата мисълта предметна символика:

Веч на годините кервана превали
зад цветний хълм на младостта
и моя бодър дух приневоли,
застигнала ме в път скръбта.

В статията, която цитирах преди малко, П. Славейков обръща внимание на начина, по който народният певец поглежда действителността, света — с цялото му богатство, многообразие, за да бъде художествено пресъздаден този свят; Пенчо Славейков се учи, свиква да г л е д а света през погледа на народния певец. Той се възхищава от способността му „сръчно“ да използува „някоя природна картина, като очертава излеко само контурите ѝ, пред които прозира забуленото настроение“. Ето какво търси в народната песен и към какво се насочва П. Славейков. И друго — „както в художествената лирика, тъй и в народните песни има такива, чиято красота се състои тъкмо в това, дето те са недоразвити и веригата на събраните в тях образи не е тъй ярко свързана“. А тези открити от П. Славейков „особености“ на народните песни стават художествени принципи за него. Пример представляват лирическите му песни:

Летен ден едвам се влачи,
дълъг път макар да гони,
и под мудните му стъпки
морно виснат прашни клони.

Само тук таме погален,
трепне лист в гъстежа клонен. . .
Чуй, от майка-вейка тежко
падна зрелий плод отронен.

Тази малка песен носи лекото „забулено настроение“ на тихата радост пред зрелия плод: една очарователна плътност на тези прашни клони и дългия, муден ден; едно предчувствие, пак така забулено, за утрешното, което ще дойде, което вече е дошло с отронения натежал плод. . . Няма ги подробните описания, всичко е оставено на мигновено навяното чувство, контурите са леко очертани. Има едва загатнатите, „недоразвити“ в „стройна верига образи“, продиктувани от богатото вътрешно преживяване, в друга лирическа песен. Нейните образи носят пак характерната за Славейков предметна символика:

Вият се облаци черни,
вихрена буря се кани,
като че в мисли чемерни
мръщят се тъмни балкани.

По-скоро, шеметни бури,
по-скоро, вихри несвясни!. . .
Буря на мрак край да тури,
буря душа да изясни. . .

Погрешно ще е, ако зад всички творчески успехи на Пенчо Славейков търсим влиянието на народното творчество. Но с това, което самият поет открива в него, за да стане то после характерно за личната му поезия, искам да покажа именно духовното единство, сродство между народния талант и П. Славейков. В лирическите му песни откриваме един особен отзвук от народните песни — отзвук цялостен, предварително осмислен от страна на П. Славейков. Така той доказва, че действително знае к а к в о да вземе и к а к да го вземе, та с помощта на чуждото да създаде свое. Пенчо Славейков наследява първичността и простотата — същностни за народния творец. Те получават най-красноречив израз в песента „Вей долняка и отвява". Към „предмета" на песента Славейков пристъпва направо и открито, без предварителни уговорки.

Вей долняка и отвява
струпания зимен смет.
Ей прехвъркват лястовички,
носещи от юг привет.

Има нещо от неподправеността и лекотата на детската рисунка, от нейната непринудена искреност и конкретност на образите в следващите стихове. В тях поетът само контурно, сетивно-чувствено представя пролетта. За да призове накрая всяко сърце като съучастник на личната му радост; за да нарече накрая сестри пролетта и любовта. От песните дъха също такава неподкупна жизненост, веселост.

В произведенията на Славейков се наблюдава и една национална, народностна стилизираност на художествените образи. Тя идва преди всичко от това, че те са готово взети, статично взети; неразгънати в развитие, носят сигурност в постъпките и мислите си, има увереност в непогрешимостта им. Още първите щрихи на Ралица като образ са достатъчни, за да знаем каква ще бъде тя и след смъртта на Иво. Изключение е само Бойко. Той е проследен в непрекъснато развитие; за него читателят не е уверен още в началото как ще реагира на следващите събития. При всички останали случаи П. Славейков борави с готово взети, по-начало вече формирани характери, за да израснат пред нас като символи, като паметни изображения на една или друга идея, добродетел, на една или друга народна мисъл, обогатени от ума на самия поет. Тази стилизираност, пестеливост навежда на усещането за нещо скулптурно изваяно, веднъж завинаги постигнато; създава условия за представянето, описанието на нещата чрез в п е ч а т л е н и е т о от тях. В цитираната преди малко песен откършеният плод не е пряко обрисуван. Предадено е само усещането за него чрез усещането за мудния, дълъг, тежък ден, който със своето слънце спокойствие е предпоставка за падналия зрял плод.

Пенчо Славейков изгражда свой п о д х о д и към собствените си чувства, настроения, мисли. Той е готов предварително и са нужни само конкретният тласък, недоразвилата се мисъл, наблюдение, преживяване, за да бъдат облечени в новото произведение. П. Славейков с възхищение на истински ценител на народното творчество говори за присъщия му „свенлив реализъм". След характерен цитат от народна песен П. Славейков пише: „Само един поет с ясно определен естетически възглед в смисъл на свенлив реализъм може да долови такава рискувана картина и като я спотаи зад простите думи, да даде невинен израз на вихрено разиграна страст". Може би именно от народното творчество П. Славейков възприема и запазва в творбите си този „свенлив реализъм". „Свенлив реализъм" не само по отношение на вихрено разиграна страст", но и по отношение на обикновени чувства и мисли. Той не ги изказва направо, а пестеливо, сякаш с акварел ще нарисува някоя картина и тя вече е проводник на тези чувства и мисли, както в „Плакала е горчиво нощта" (из „Сън за щастие"). Или свенливо казаните няколко думи между Иво и Ралица:

Ранко, мое пиле;
не ще ли ти се ранко да изляза? —
отвърна той с усмивка дяволита
като към нея се изви — Пък ти!
То вече — каза тя и причерви се
свенливо. Двама млъкнаха завчас.

Чело Славейков избира един предмет, един къс от природата, от околния свят, за да може чрез него да изкаже туй, що лежи на душата му. Подобно на народния певец, който пряко не се изповядва, а избира вятъра, гората, ситния дъжд, миризливото цвете, за да признае чрез тях обичта си пред първа севда. Това избиране на един предмет, изтъкнато като характерна черта на народната песен, откриваме и в личната му поезия. Най-често този „предмет“ у Пенчо Славейков е природна картина; той е сживян, свързан с природата; той намира в нея вдъхновение, моли я за почивка, а друг път тя сама му нашепва стари песни и легенди. Поетът е винаги с открита душа за нея, за нейната широта, бурност или меланхоличност, влагайки в нея по художествен път своята философия, мъка, копнеж. Морната лятна нощ става споделница на поетовите блянове и „знойни чувства“.

И тъмни листи сън желан
на душата ми нашепват.

Интимно, близко е отношението му към природата. В поезията на Славейков тя е ту като самостоятелен образ, ту като средство или символ. Откъде е всичко това У Славейков — само от народната песен? Категоричният отговор ще бъде безсмислен. Но несъмнено тук има влияние народно-поетичният пантеизъм, който Славейков и без това цени. Но ако народният певец е често в конфликт с природата, ако е безсилен пред природните стихии, то е защото — „слънце пече — класове прегаря, /вятър вее — едро жито рони“. Тогава безсилието и страхът изтръгва от сърцето пълната с мъка молба — „Ой, смили се, боже“. У Славейков подобна конфликтност няма, при него пладнешкият тежък зной с глухо задрямалите класове нашепват „тихом“ за близката жътва. Краските на природата, свързаните с нея преживявания, мечти и стремежи са сведени до особена мекота и спокойствие; дори сподавената вътрешна молба взема характера на тиха надежда, без рязката поривност и бунт на тази надежда.

Така със своето творчество, запазил дълбоко националното, българското, изявил ги чрез лично индивидуалните особености на творческия си поглед, на творческия си мироглед и талант, П. Славейков потвърждава мисълта си, че: „лириката на един народ“ е „нещо като окото на човека, пред което най-напред и най-добре се откроява неговата душа“.

ОЩЕ ЗА БЕРКОВСКИТЕ ГЕРОИ НА ВАЗОВ

Теодосий Анастасов

I

В „Живея в Берковица" народният поет разправя за живота си в тоя малък, но прекрасен планински градец. за службата си като председател на окръжния съд, за хората, с които е другарувал, за разходките из хубавата планинска природа, които спомагат за възстановяване на разклатеното му здраве от бурния живот в маларичния тогава Русчук, където е бил на служба в Губернаторството като „младши чиновник за особени поръчки".

„В свободни от занятие дни — пише поетът в тия спомени — правех на кон радостни излети с млада дружина берковчени, с доктора и с управителя из гъстите букови лесове, които обличат полите и хълбоците на Стара планина, упоен от шума на кристалните планински потоци, от дъха на тревите и цветята, от младостта си и от всичко, всичко". . . *„Ком ми напомня, обаче, за едно престъпление — продължава по-нататък Вазов, — което извършихме с окръжния управител. Още ми е чогъл на душата и сега ще си го изповядвам (А. Т. — Вазов пише този си спомен 31 година след станалото събитие, ако се съди по датата, поставена под този спомен, публикуван във в. „Реч"). Намерихме на Ком заложени три греди, които образуваха един вид тясна висока пирамида, подзидана с камъни и подкрепена с напречни дървета. Ние се чудехме какво е това нещо. Каза ни някой овчар, че сърби го поставили като знак на граница между Сърбия и България". . . И, обзети от патриотическо негодувание, ние катурнахме чрез стражарите злочестата дървена пирамида. След няколко дни един руски офицер топограф заяви на управителя, че пакостници някои бутнали на Ком тригонометрическия знак"!

В романа „Нова земя", част III, глава VIII („Пирамидата") Вазов разправя за това „престъпление", но го приписва на Дикий Барин, образ, който използува и в хумористичната повест „Митрофан и Дормидолски" в лицето на Дормидолски. Прототип и на двамата герои е съдията Иван Стоянов, назоваван от берковчани „Дядо Иван", с когото Вазов живее в къщата на Златиш Хасан.

В компанията, която се изкачва на Ком, взима участие според романа и окръжният управител Беринков. Капитанът от руската гвардия Николай Владимирович Берников (не Беринков, както го назовава Вазов) е първият окръжен управител на Берковица след влизане на руските войски в освободеното градче. По времето, когато става произшествието с „тригонометрическата" пирамида, той не е вече окръжен управител. Него го е заместил Коста Коев, секретар на Търновския губернски съвет, назначен за управител с „приказ" на Императорския комисар под № 28 от 16 април 1879 г. Коев изпълнява длъжността си до края на август с. г., когато бива уволнен без предизвестие. В изборите за Първото обикновено народно събрание, произведени на 13 и 20 януари 1880 г., той бива избран за народен представител от Великотърноския окръг и става един от секретарите на събранието. С този бивш лясковски учител, учил в Загреб малко преди Освобождението, доста възрастен, е изключено Вазов да е правил излети из планината, както бележи поетът в спомените си.

След Коста Коев за окръжен управител бива назначен с указ № 119 от 28. 8. 1879 г. Христо Иванов Кулин. Именно това е берковският окръжен управител, с когото Вазов е правил излетите си и са съборили пирамидата на Ком.

Христо Иванов Кулин е интересна личност. Той е съмишленик и близък другар на видния политически деец Никола Сукнаров, един от водачите на крайната левица в либералната партия на Драган Цанков и Петко Каравелов в годините след Освобождението. През 1879 г. като председател на Софийския окръжен съд, за да подчертае своите демократични идеи и независимостта на правосъдието от администрацията, осъжда заедно със Стоян Михайловски консерваторския министър на правосъдието Димитър Греков на едномесечен затвор за побой над столичния книжар и печатар Янко С. Ковачев, поддържащ материално либералния вестник „Независимост".

Христо Иванов Кулин е син на един от водачите на Белоградчишкото въстание през 1850г. метковския кнез Дядо Иван Кулин.

След разгрома на въстанието Дядо Иван Кулин бива заловен от турските власти и заедно с други въстаници е затворен във Видинската крепост. От затвора успява да избяга и се прехвърля в Зайчар, където прибира и семейството си. Тук той образува малки чети и ги изпраща из Видинско, за да поддържа духа на българското население. Участвува заедно с двамата си сина Ангел и Христо в легията на Раковски в 1862 г. След разтурянето ѝ се прибира в Зайчар, където продължава родолюбивата си дейност. Син му Ангел е назначен на сръбска служба, а Христо се учи в Белград заедно с други българчета, между които са Никола Сукнаров и Г. Кърджиев. През 1867 г. Иван Кулин организира голяма чета от около 150 души, начело на която поставя бившия ломски учител Еремия Петров Българов, на служба в сръбската войска в чин поручик. В това време сръбското правителство води приятелска политика с Турция. Четата бива разбита, а четниците след преминаване на сръбската територия са заловени от сръбските войници, разоръжени и интернирани. Зайчарският окръжен съд осъжда Дядо Иван Кулин на 8 месеца, а войводата — на 6 месеца затвор в окови. Двамата биват затворени в Пожаревецкия затвор, за да излежат наказанието си, а Ангел Кулин е уволнен завинаги от сръбска служба.

Дядо Иван Кулин умира, без да види освободено отечеството си. След Освобождението Ангел е назначен за директор на Берковския окръжен затвор, а Христо — за член в Кюстендилския окръжен съд. Малко след това Христо е преместен за Софийски полицмейстер, откъдето бива назначен за берковски окръжен управител.

Тук той се сприятелява с младия председател на окръжния съд поета Иван Вазов, с когото предприемат разходки пеш или на кон из околностите. При още неустановената тук-таме гранична линия между двете съседни държави окръжният управител повярва на донесението на овчарите, че сръбски войници са поставили тригонометричната пирамида на върха Ком, за да преместят границата, която е минавала всъщност доста далече на запад. Възмутен е от това и Вазов и при един нарочен излет до върха с помощта на придружаващите ги стражари събарят пирамидата.

Че поетът и Христо Иванов Кулин са поддържали тясно приятелство, проличава и от желанието им двамата да отидат да се лекуват в топлите минерални бани в Мехадия. На Христо Иванов с указ № 391 от 17. 7. 1880 г. е разрешен едномесечен задграничен отпуск, а на рапорта на Вазов до министъра на правосъдието (тогава — Христо Стоянов, наречен според Иречек „обершоп", поради строгостта към службата и подведомствените му служители) е поставена резолюция „Към дело". А в своя рапорт под № 490 от 9 юли 1880 г., чиято дата съвпада с времето, когато Христо Иванов получава задграничен отпуск, Вазов е приложил медицинско свидетелство № 129 от 25 юни 1880 г. и моли да му се разреши също едномесечен отпуск, за да лекува ревматизма си в Карлсбадските бани в Мехадия.

Министърът не е разрешил искания от Вазов задграничен отпуск поради това, че длъжността председател на Берковския окръжен съд е предстояла да се закрие.

Христо Иванов Кулин отива сам да се лекува, а Вазов бива преведен на служба като помощник-прокурор при Видинския окръжен съд съгласно предписанието № 1738 от 1 септември 1880 г. Поетът не приема новата си служба и на 18 септември с. г. заминава за Пловдив.

Така се прекъсва дружбата между Вазов и Христо Иванов Кулин. На следната година Христо Иванов е преведен за окръжен управител в Ески Джумая (сега Търговище).

През 1885 г. Никола Сукнаров става министър на вътрешните работи в либералния кабинет на Петко Каравелов. Той не забравя съидейника и приятеля си Христо Иванов Кулин и го назначава за софийски полицмейстер (градоначалник). Новият градоначалник, надъхан с радикал-социалистическите идеи на Светозар Маркович и Вася Пелагич, се възмущава от бруталните прийоми на Петко Каравелов, заповядва да се разлепят из софийските улици съобщения, с които се предупреждават гражданите да се пазят от „правителствените шайки". Петко Каравелов поисква от министъра на вътрешните работи да уволни градоначалника. Но Сукнаров по никакъв начин не иска да се раздели от съидейника си и приятеля си от Белградското училище. След кратка словесна борба, която се пренася и в пресата между двамата министри, Никола Сукнаров споделя участта на уволнения софийски градоначалник и излиза от правителството.

Със залеза на Сукнаров от политическата сцена свършва чиновническата си кариера и Христо Иванов Кулин, берковският приятел на Иван Вазов.

Когато в „Митрофан и Дормидолски" Вазов разправя за женитбата на Дормидолски, той пише:

> „Това е цяла история. Жена му, преди да му стане жена, била туркиня. Бабичката, която отишла да ѝ направи предложение, за да приеме ръката на Ивана Аспазиевича Дормидолски, помислила, че е необходимо за успеха на мисията си да назове личността на дяда Ивана с името на хубавия пристав в градеца. В същата нощ Джамиле била отведена, кръстена и венчана с хубавия пристав, както мислела. Какво разочарование, когато вместо милото лице на пристава, в полумрака на брачната стая тя видяла пред себе си една космата глава и един голям нос, който гледал в нея!"

Кой е „хубавият пристав", за когото народният поет говори и отбелязва, че имал „мило лице"? Вазов, който не пише от приумица, както се изразява сам той пред проф. Иван Д. Шишманов, е взимал и събития, и лица от действителността и ги е претворявал художествено. За прототип на „хубавия пристав" той е имал двадесетгодишния пристав Георги Добринович, който по време на описваното събитие в повестта, се е разхождал из берковските улици в своята спретната униформа, лъскава шашка и високо самомнение и важност за службата си. Той е родом от село Дългошевци, Ломско, родното място на стария войвода Цеко Петков, и е бил в родствени отношения с него. Като малък се отличавал със своята любознателност. Първоначално училище свършил в родното си село, а след това учил в трикласното ломско училище при възрожденските учители Никола Първанов и Илия Щърбанов. След това заминал за Болград и завършил IV и V клас. По нямане на средства, за да завърши гимназията, заминал за Белград при роднината си войводата Цеко Петков, който получавал руска пенсия за участието си в геройската отбрана на Севастопол през време на Кримската война. Обявената през 1876 г. Сръбско-турска война го заварва ученик в VII клас на белградската гимназия. Записва се в четата на дядо Цеко. Но поради злополука с войводата четата му била разформирована и Георги Добринович с още 60 души се паднали в четата на Панайот Хитов. При действията срещу турците той се проявява извънредно много със своята храброст. В четата са го наричали „шопчето". „Това шопче — пише в своите спомени Велко Абаджиев, който е бил в същата чета — 16-18-годишно момче (каквито бяха повечето от нас) бе едно пъргаво, жилаво, ловко и решително момче, при походите бе неуморим певец, веселяк, пълен с анекдоти; духовит, съобразителен, находчив и вечно шегобиец; на стража биваше най-будният и осторожният, в атаките бе между първите и като яре скачаше по каменаците; в сраженията тичаше напред с „ура", последен се връщаше и често с трофеи — пушка, нож (щик), фес, гилза и др. Където го пращаха, отиваше радушно; даже и в най-опасните моменти той намираше смешни и насърчителни анекдоти, с които разсмиваше целия взвод. . . Всеки считаше за гордост да отиде с него на рекогносцировка или друга служба. . ." Понеже бил „старши" в разтурената чета на дядо Цеко, и тук заемал една по-горна длъжност. Взел живо участие при обявяването на „шестдневното царство" в Чипровския манастир. Участвувал в четите, които нахлули при Раковица под командуването на Николай Киреев, руски майор от гвардията, и бил свидетел на неговата героична смърт. След свършване на Сръбско-турската война станал преводчик при руския благотворителен комитет в Белград. Такъв го заварва Руско-турската

война за освобождението на България. След Санстефанския мир отказал да постъпи във военното училище, защото искал да посвети усилията си на гражданското управление. Заминал за Видин, където присъствувал при предаване на крепостта от турците на руските войски. Бил назначен за полицейски пристав при губернатора Тухолка, а след заболяването на преводчика Висковски заел неговото място. Като един от малцината българи със завършено гимназиално образование бил изпратен за полицейски пристав в окръжния град Берковица, за да смени според спомените му окръжния началник руския капитан Беринков. Намерил се тук в една среда от чиновници с по-ниско образование от него, между които и самия председател на окръжния съд, Георги Добринович, се държи надменно и едва ли не самостоятелно в своята служба. Като се уповава на своето военно минало и геройските си подвизи в Сръбско-турската война през 1876 г., той си въобразява, че и тук, в тоя отдалечен от централното управление край, може да прояви самостоятелност и надценява полицейската власт. По случай преминаването на княз Батемберг през градеца на път за Букурещ, където отива да посети румънския крал Карол, Добринович издава обявление, което вестникът на дядо Славейков „Целокупна България," в брой 15 от 23.VIII.1879 г. публикува с коментар на „Persy Blask" (б. м. Навярно берковският окръжен лекар Д-р Христо Чобанов):

„Призовавами вниманието на нашите читатели на следующето ОБЯВЛЕНИЕ № 528:

„Обявява се от Берковската окр. полиция на жителите на гр. Берковица щото на 15-й тоя месец в събота да бъдат всички в града без да отважда някой на некъде, защото в този ден ще пристигне Негова Светлост Български Княз Александър 1-вий, и в случай ако би да се намери некой в непослушание нека бъде уверен че ще отговаря с щраф и затвор. И този ден няма да се работи из вън града но щът всичките жители да бъдат в града.

Берковица 13-й септември 1879 Добринов"

Ние мислими че имами конституция, че членовете 73, 74, 75, 82, 83 и др. достатъчно гарантират личната свобода на всекой един български гражданин! Но види се че ние сми се жестоко лъгали, беднийт гражданин на нашата конституционна държава може да се затваря и глоби не само от министри, губернатори, окръжни, полицмейстери, но и от безграмотни пристави, както могат да се убедят читателите ни от горното обявление. Къде се дена нашия habeus corpus? (б. м. Основно законоположение за личната свобода на човека в Англия). И защо са такива грозни приказания? Мисли ли нашето министерство (б.м . правителството), че народът, който мрази тях, е престанал да обича своят Избранник и че няма сам да се завтече да го посрещне, както тряба, ами намерили за необходимо да ходят приставите и да глобят хората? Повече няма да говорим работата е много ясна сама по себе си

Берковица Persy Blask"

Коментара даваме изцяло, за да се види, че Георги Добринович е бил „полицейски пристав" в Берковица, а не заместник на окръжния управител капитан Беринков.

Големството на Добринович проличава и в спомените му, в които той пише, че бил изпратен от видинското губернаторство да замести окръжния началник капитана от гвардията Беринков. В своите „Спомени 1876—1932" той се изразява не много благоприятно и ласкаво за народния поет и пише: „Там (б. м. в Берковица) намерих поета Иван Вазов, председател на съдебния съвет (б. м. погрешно). Членове бяха Йордан Дацето и Иван Стоянов, когото отпосле Вазов, в своя роман Митрофан, кръсти: Иван Аспазиевич Дормидолски. Тогава Вазов пишеше споменатия роман (б. м. също погрешно!). Добър поет, но не и съдия. Под негово председателство съветът беше осъдил едного, да накаже овчарското си куче със смърт, за гдето ухапало едного, който се потъжил."

Тия си спомени Г. Добринович пише през 1932 г., когато Вазов е вече всепризнат народен поет, с неоспорвана слава и значение за развитието на нашата литература. Може би това небрежно и дори неприязнено отношение на Добринович към Вазов се е запазило в него поради инцидента, който е имал с младите български офицери от Берковския гарнизон.

На улица „Антим I", „на ъгъла с ул. „Замфир Попов", са живели младите български офицери, току-що изпратени от Военното училище в 9-а берковска дружина. На отсрещния ъгъл на същите улици е живял Иван Вазов, в горния кат на къщата на Баба Данка. Един ден като се разгуляли в жилището си, офицерите домъкнали насила една туркиня, която плакала.

Като видял това от прозореца, Вазов наредил полицейския пристав Добринович да отиде и я освободи. Но офицерите, които били в доста нетрезво състояние, стреляли и едва не убили пристава. Добринович се върнал при Вазов и му казал доста разтревожен: Невъзможно ваше високоблагородие — стрелят!

Според стария кмет на Берковица — Тома Панайотов, който ми разказа тая случка, останала в паметта на берковчени, тая кадъна била Зихра. Това обаче не можах да установя от разпита на стари берковчени. Така че малко вероятно е тази жена да е била Зихра.

От Берковица, според спомените му, Добринович преминава на служба като помощник на полицмейстера в София. По-късно се установява като адвокат във Видин, където малко упражнява адвокатството, а повечето оправя работите на клиентите си по партизански начин. Дълги години е избиран за народен представител. До края на живота си остава в партията на Драган Цанков.

Запазил високомерното си отношение дори и към хората, с които другарува, помня го да минава по главната улица на Видин, с тънко контешко бустунче, тъмно-сини очила и високо вирната глава, без да поглежда около си. Когато го видехме ние, учениците от последните класове на Видинската гимназия, позбутвахме се и казвахме помежду си на присмех: „Върви изправен като да е глътнал бастон."

Ето какъв е бил Георги Добринович — прототипът на „хубавия пристав" от „Митрофан и Дормидолски" на Вазов.

Д-Р К. КРЪСТЕВ ДО КИРИЛ ХРИСТОВ

Светла Гюрова

В историята на нашите литературни нрави писмата на д-р Кръстев до Кирил Христов са една светла страница, великолепен акт на доверие и преданост и същевременно свидетелство за етичните и естетически позиции на един от най-големите български критици.

С редактора на сп. „Мисъл" Кирил Христов се сближава още като ученик в I мъжка гимназия, където по същото време Кръстев преподава философия. В началото на 1895 г., непосредствено преди заминаването си за Италия, Кирил Христов му поверява част от литературните си трудове. През следващите месеци в „Мисъл" се появяват стихотворенията: „Октава", „До морский бряг", „Под прозореца", „Зюйлема", Морските сонети (поменатите стихотворения Кирил Христов включва в първата си стихосбирка „Песни и въздишки"). Убеден в поетичното дарование на младия поет, редакторът на „Мисъл" го привлича за сътрудник на списанието, лансира го в литературните среди, пише възторжени отзиви за „Песни и въздишки" и „Трепети". Нещо повече. Този външно сух и съсредоточен критик става покровител, приятел и учител на младия Кирил Христов, стреми се да даде някаква насока на неговия поетичен талант, да омекоти болезнените му предразположения, да улесни и уясни личния му живот. „Единствената опора в това тежко време — споделя Кирил Христов — имах в силния характер на Кръстева, когато все повече обиквах и към когото все повече се привързвах. Неговото влияние върху мене и тогава, и по-късно беше незаменимо, благодатно. . . Аз чувствувах, че този човек може да отиде във вода и в огън за оногова, когото цени и обича. . . Редакцията на сп. „Мисъл", всъщност домът на д-р Кръстев, за мене още от първия ден стана едно благодатно тихо пристанище. Аз можех да посещавам по всяко време своя неотдавнашен учител, превърнал се в сърдечен приятел. Чувствувах го като най-близък роднина, кръвен и духовен. Можех да споделям с него най-големите си грижи. Нямаше душевно, тягостно състояние или външна ненадейна неприятност, която той да не посрещне с най-голямо участие и с разумен практически план за отрезвяване" (Из спомените на Кирил Христов „Затрупана София"). Защото смисъла на своята критична дейност д-р Кръстев не търси единствено в оценъчната работа. С писателя, спечелил неговите интереси и симпатии, той се заангажира изцяло, уча-

ствува в идейното му и духовно формиране, стреми се да му създаде необходимата атмосфера, необходимите условия за правилно развитие на таланта.

Мнозина смятат, че кръгът „Мисъл“ е отклонил Кирил Христов от гражданската поезия, че е попречил на неговото развитие в духа на хуманитарните и демократични традиции на нашата утилитарна литература. Това е дълбоко заблуждение. Всред безбройните почитатели на младия поет д-р Кръстев е един от малцината, които съзират опасните тенденции на бъдещото авторово развитие. Без да бъде поклонник на социална и утилитарна поезия, критикът се бои от прекомерната субективност на младия Кирил Христов, от липсата на интелектуален контрол в неговата поезия. Стреми се да го подтикне към максимално интелектуално съсредоточаване, да пробуди у него вкус към художествено осмисляне на темата, да пробуди интерес към националните и психологически проблеми на българина. „Трябва само да скърбим и горко да скърбим, че стихийната страстност на негова натюрел заглушава негова интелект, заглушава неговите социални чувства, неговите чувства на алтруизъм, чувства на състрадание към страждущия брат, към окървавеното отечество — пише д-р Кръстев. Ако продължава така, той ще лиши своите творения от оня възвишен подем на духа и от ония свещени омаи, които са нещо по-велико и по-поетично от самата поезия, които ѝ дават святост и я възвишават до божественото. Без идейния противовес тая поезия на емоции, на чувственост и на елинска жизненост ще пресити читателите и ще направи самия творец жертва на смъртелна досада и на пòтърс от живота в една възраст, в която животът е най-велико благо, — защото е най-велик дълг. Ний казахме, че поезията на Кирила е болна от излишък на живот. Но жизнеността на една поезия е едно нещо, а нейната художественост — друго. Само в първокласни поети върховната жизненост се съчетава с върховна художественост! Дали към първото у него ще се прибави и второто, днес не може да се каже; то е въпрос на бъдещето. Но в тая сбирка вече има няколко неща, които поразяват със своята художественост. (Д-р Кръстев. „Кирил Христов, Трепети“, Мисъл, VIII, 1898, кн. 3).

Разривът с кръга „Мисъл“ е свързан с първите творчески кризи на Кирил Христов. Лишен от интелектуална и идейна опора, сам неспособен да си изгради естетическа концепция, поетът се лута между отделни литературни групи, поддава се на внушенията им, за да отрече по-късно настроения и принципи, в които е вярвал. Все така необмислен е и разривът му с д-р Кръстев. Повод на скарването е статията на Стефан Минчев „В мъгла“. (Общо дело, II, 1901, кн. 1). Кирил Христов е обиден от интерпретациите на Стефан Минчев; засегнат е и от някои ласкави оценки на Кръстев за критика. „Отивам един следобед у дома му (у Кръстева). . . подава ми една статия на Стеф. Минчев и ми казва весело: — Прочети я, догдето аз привърша. Да видиш как те е надрусал. . . Като я дочетох, аз я хвърлих на масата и изръмжах:- Голям глупак е тоя. Стеф. Минчев. — Глупак не е, но само фанатик. . . аз ще искам да бъде един от по-честите сътрудници на „Мисъл“. Ще видиш как ще го оправя. . . Напуснах кабинета на Кръстева, без дума да кажа“ („Затрупана София“, стр. 79). Скоро след това, в кн. IX на сп. „Мисъл“ се появява следната бележка: „Като пръв опит в тая насока (да се охарактеризира досегашната поетическа еволюция на Кирил Христов) и не върху психологическа, а върху теоретическа, респ. марксистка почва, тоя опит заслужава внимание. Не толкова зарад решението и изводите. . . но зарад грижливото характеризиране на поета и зарад стремлението му (на Стефан Минчев) да потърси по-дълбоките причини, които са довели поета „на кръстопът“. („Ново време. Месечен преглед на умствения и обществения живот“ — „Мисъл“, XI, 1901, кн. 9). Раздразнен, Кирил Христов пише на д-р Кръстев и го моли да обяви на кориците на списанието, че се отказва от сътрудничеството в сп. „Мисъл“. В следващата книжка Кръстев помества текста на писмото: „Да се извести върху кориците на следующата книжка на „Мисъл“, че не желая да фигурирам като сътрудник на това списание. Кирил Христов.“ В същата книжка Кръстев печата и обширната си статия „По повод на една критика“. Водени от различни съображения, Стефан Минчев и д-р Кръстев идват до заключението, че „На кръстопът“ е крачка назад в развитието на поета. Докато Стефан Минчев изхожда от мирогледните позиции на Кирил Христов (Липса на интерес към социалните и обществени проблеми на времето), д-р Кръстев говори за психологическа предопределеност на поета към друг вид творчество. Безспорно, известна роля в случая изиграва и личното раздразнение на д-р Кръстев, въпреки че статията

издава по-скоро подбуди от мирогледно естество. Крикикът се е убедил, че богатият чувствен мир на Кирил Христов ще си остане една стихия, един неовладян хаос, един свят, лишен от общочовешки и идейни принципи. Защото ако „Песни и въздишки“ и „Трепети“ все пак оставят една надежда за интелектуално развитие, през 1901 г. това развитие е по-малко възможно и по-малко вероятно. И ако Кирил Христов прави известен опит за рефлексивна и гражданска поезия (в подобен смисъл д-р Кръстев тълкува сборника „На кръстопът“), то това е по-скоро плод на външни влияния, които само повърхностно докосват поета.

С отпечатването на статията назряващият конфликт между Кръстев и Кирил Христов се разразява с пълна сила. Поетът печата редица сатирични стихотворения, посветени на Кръстев: „Прах за ветровете“, „Наука“ („Наш живот“, I, 1901, кн. 1, стр. 1—4; г. I, 1902, кн. 3, стр. 143): следват „Орала мухата на вола на рогата“, „Повтор да се родя ли дойде време“. „Доктор Ставри“. Възползуван от случая, а може би и под влияние на Кирил Христов, Антон Страшимиров прави опит да уязви д-р Кръстев, обвинявайки го в непоследователност, безпринципност и липса на определена естетическа концепция. (А. С. „Из периодическия ни печат“ — „Наш живот“, I, 1902, кн. 3, стр. 153—157). В духа на своите разбирания отговаря и Стефан Минчев (Стефан Минчев. „На един предвзет критик“ — „Общо дело“, II, 1902, кн. 14, стр. 212—213). И понеже повод за полемиката е Кирил Христов, авторът отново се връща към неговото творчество, твърдейки, че „поетът е бил досега на крив път“ и че подвеждан от д-р Кръстев, не е „счел за нужно да заживее с чувствата на околните, да се радва и да плаче с тях в името на някои по-високи цели, каквито могат да се намерят в нашия живот“. Предизвикан, д-р Кръстев отпечатва статията „Недобросъвестност на един социалдемократ“ („Мисъл“, XII, 1902, кн. 2, стр. 136—142). Кирил Христов му отговаря възбудено и невъздържано, обвинявайки го в преднамереност и лична заинтересованост. (Кирил Христов. „Един отговор без „силни думи“, „Наш живот“, I, 1902, кн. 4—5, с. 237—240). Отежнен от някои лични и парични отношения, конфликтът води до пълен разрив. Кирил Христов прави опити за сближение с Вазов: д-р Кръстев се отказва от писаното за „Песни и въздишки“ и „Трепети“ и в книгата си „Млади и стари“ изобщо не споменава за ролята на Кирил Христов в развитието на новата българска поезия. С течение на времето обаче раздразнението на Кирил Христов избледнява и в „Затрупана София“ поетът се домогва до по-обективна преценка на фактите: „Тук чувствувам необходимост да призная, че не Кръстев, а аз съм виновен за печалния край на нашето хубаво приятелство. . . След като в продължение на ред години много пъти съм го огорчавал и съм постъпвал с него така, както не се постъпва и с един от най-обикновена категория приятел той най-сетне имаше право да подири, да нарани неблагодарния и да отрече каквото може от онова, заради което до не отдавна така трогателно се е грижил“. („Затрупана София“).

Писмата на д-р Кръстев до Кирил Христов се съхраняват в ЦДИА, фонд № 131, опис I, арх. ед. 517—525. Част от тях самият Кирил Христов преписва и подрежда с оглед евентуалното им издаване (Фонд № 131,опис I,ед. арх. 300), като в скоби разкрива направените съкращения от автора на писмата. Съкращенията в настоящата публикация са предадени в правоъгълни скоби.

1

София, 29 ян. 97
12 ч. веч.

Любезний г. Христов,

Получих и двете Ви писма и разбрах до нейде неразборията.[1] Вий не сте били получили коректурата от ония стих., които не влязоха в 1 кн. и които, понеже имаше доста време, Ви пращах да прегледате. Освен това изглежда, че не сте получили и отворената ми карта, пратена едновременно с тая кор[ектура]. Следствието на всичко туй е, че ми повръщате 1-та кн. от

[1] В края на 1896 г. Кирил Христов заминава за Брюксел, за да учи право. Няколко месеца по-късно една злощастна дуелна история прекъсва заннманията му и го връща в България.

„Мисъл“ и, кой знае, непрочетена. Ако действително не е прочетена, кажете ми да Ви я пратя повторно. Жално би било да бъде непрочетена Пенчовата поема и моята студия за студентството, в която съм вложил с толкова труд толкова заветни мои младежки мисли.[1]

Вашите писма са повече от отчаяни: — те са лирически стихове, от които началото и края си остава у Вас. . . Аз обичам отчаянието, макар да не вярвам никога, че бих бил способен да му се поддам, че не бих излязъл по-силен от него. Обичам го тъй, като художник, като психолог, но аз поставям човешката воля, всесилието на духа, по-горе от всичко. Няма нищо по-велико от страданието и по-поетично, но. . . от онова страдание, което ний страдаем, ако мога тъй да се изразя. Вий виждате, че аз изповядвам един егоизъм, който се доближава до идолатрия на човешкия дух. Опитайте се не можете ли с такава лоша доктрина и Вий да направите нещо добро.

Вам Ви тежи живота. Превъзходно; бъдете художник и научете се да се наслаждавате от това. Аз рядко падам в такова униние, щото да си пожелая покоя; но всеки път, когато ме посети то, аз съм намирал такова щастие, щото ако живота ми позволяваше, щях да го вардя, а не изкуствено да го прогонвам. Аз като че завиждам на ония, които са нещастни: това е едно от малкото щастия, които не се отнимат. Но не е лесно да бъдеш нещастен и да бъдеш полезен — а полезността е мерилото. Не е нужно да бъдем ни суетни, ни славолюбиви, за да твърдим, че трябва да се живее, да се носи товара, за да се направи нещо за тоя народ. Ето защо аз съм уверен, че Вий няма да направите никаква глупост. Вий знаете, каква ужасна пустиня е България, колко е бедна тя от хора, от цели характери, от герои. Дойдете в нея и умрете като герой, не умирайте от глупава и безполезна смърт!

На новата книга ще захвана съвсем нови теми. В отвор [еното] си писмо Ви обръщах вниманието на някои книги, които биха могли — ако Вий искате пак, разумява се, — да Ви просветлят мрачните мисли. Сега ни една почти не ми иде на ума, само Хюго, неговите речи („Actes et paroles“) и неговите „Châtiments“. Не по-малко полезно би Ви било и да пооставите четенето, но ако с туй Ви остави и мисленето, че инак е по-лошо. Ако ли това не можете направи и ако, както предполагам, не можете и да се занимавате с онуй, за което сте отишли, не е ли по-добре да си дойдете. Бих Ви зел в нашето общество, бих Ви дал доста механическа работа от „Мисъл“ и още по-много духовна, бих се опитал въобще да Ви вдъхна малко — ако не друго — лермонтовско любопитство към живота, да Ви оматериализирам малко. Подир туй е лесно. Да бях във Висшето Уч[илище], щях просто да Ви накарам да направите това, защото ще се надявам, че с другите студенти ще мога да Ви увлека и отвлека — от Вас — в друга област на идеи. Сега е малко мъчно, макар да тъкмя да начена една серия публ[ични] лекции — и все не се решавам по много причини.

Вашите стих[отворения] са много хубави; по-малко ми харесват първите и ако си дадете съгласието, от тях бих махнал 3—4, а посл[едните] — само едно. Заедно с туй писмо ще Ви се прати кор[ектура] от тях.[2] Върнете я по-скоро. Разкажите не четох, когато се наредят, тогава. Но много би ме задължили, ако поне малко измените правоп[иса] си: удвоявате работата. — Освен с поезия, не би ли искали и с др[уго] да помогнете на „Мисъл“? Аз бих могъл от тука да Ви указв[ам] някои статии за реферирание, па и сами да намирате. Напишете например нещо за Leopardi; готвят юбилея му за догодина и той трябва да Ви интересува. В „Nuova antologia“ има от Кардучи една ст[атия] [гл. „Revus des revues“ за 1 февр.], от която много ми харесаха вложените в устата на Leopardi думи. — Писал бих още, но часът мина 1, а трябва поне до 2 да заспя. С Пенча не си ли пишете? Помина се сестра му Пенка; не знам знаете ли я; то беше въ-

---

[1] Става дума за поемата на Пенчо Славейков „Бойко“ и за студията на д-р Кръстев „Българската университетска младеж и нейните социални задачи“. И двете творби са публикувани в сп. „Мисъл“, VII, 1897, кн. 1.

[2] В кн. 2 и 3 на сп. „Мисъл“ (VII, 1897) са публикувани следните Кирил Христови стихотворения: „Станси“, „Изход“, „О, да“, Защо“, „Бисер и песен“, „Напразно вий“, „Спомен“, „Молитва“, „Звезда“, „Стон“, „Епиникия“, „Мъртва целувка“, „Терцини“, „Богохулство“, „Разочарование“, „Животът“, „В примка“, „Трагедия“, „Achi severi“. Същите стихотворения са включени по-късно в стихосбирката на Кирил Христов „Трепети“.

плътената Пенчова муза. От неделя се готвя — с някакъв страх — да захвана един етюд за Свет. Миларов.[1] Какъв дивен сюжет! Единствен в наш[ата] литер(атура).

Бъдете весели! Това е най-великото изкуство!

Ваш Д-р К. Кръстев

P. S. Нека сключа с подписа си, то утре мога пак да прибавя. Благод[аря] за портр[ета]; ще Ви върна когато ми хареса някой мой портрет.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

2

Четвърт[ък], 10. 4. 97

Най-подир една вест! Аз рекох, че са Ви изяли рибите![2] Писмото Ви много съблазнява, добре че имам сега с какво да лъжа себе си и другите: сказката на студентската вечеринка. Па и „Мисъл“ остана за след празниците, две книги ще бъдат. Ще искам да ми пратите нещо хубаво, пламенно и лудо, — „бясно“ — до 20 апр[ил] ст. ст. най-късно. — Дано получа утре края от „Каина“. Пасм[аник] ми пише, да пратя ръкописа, щял да го вземе [Бобчев] по 60 л. на кола. Това е повече от достатъчно: два охолни месеца. Земете мерки овреме да го довършите.— Сказката ми оная неделя има премного публика, но аз не съм доволен: — не можих да си развържа устата и сърцето, както исках. — Трябва ли скоро да Ви пратя пари, или ще чакате от Пл[овдив]? Ще пратя утре на Пасм[аника] адре[са] — пари щели уж тоз час да Ви пратят.

Мн[ого] здр[аве]; като живеете, не забравяйте науката универс[итета] в Неапол.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

3

Соф[ия], 12. 4. 97.

Любезни Христов,

Това, сигурно любовно, [и почеркът е такъв!] писмо седи на масата ми и въздиша 7—8 д[ена]. Има и др[уго] едно писмо от Триест, препоръчано, което утре ще Ви се препрати — ще дам адр[еса] на пощаджията.

Приех вчера ръкописа, писмото и цените: много съблазнителни. Почти съжалявам, че не тръгнах и че не мога: — в май вече не може, няма смисъл да се вари човек.

---

[1] В кн. 2 на сп. „Мисъл“ (VII, 1897) е публикувана статията на д-р Кръстев „Светослав Миларов и неговия политически дневник“.

[2] През 1897 г. Кирил Христов прекарва няколко месеца в Неапол. Идеята за това пътуване е на д-р Кръстев, който финансирал поета срещу една бъдеща стихотворна сбирка, написана в опиянение от италианския юг. Известна парична подкрепа Кирил Христов получил и от С. С. Бобчев, в замяна на което Бобчев добил правото да публикува в списание „Българска сбирка“ Кирил Христовия превод на Байроновия „Каин“. „Въпреки оскъдните си средства аз преживях в Неапол близо 5 месеца един такъв живот, който, ако бе сполучил да предам в роман, би изглеждал като фантастичен сън, пълен с безумно щастие и с ужаси и опасности, що на всеки миг най-ненадейно могат да костуват живота — пише Кирил Христов. Тоя буен и на пръв поглед лекомислен живот не само не изпълни всичкото ми време и не пречеше на моята работа, но и, напротив, благоприятствуваше ѝ. След лудо прекарана нощ, след пълни с романтичен блясък излети до Капри, до Помпей, до Везувий — аз с шеметна за сън глава се улавях за перото и, макар под форма на бърза импровизация, почти всеки ден гледах да си заслужа онова, което получава душата ми от тая хубава страна и от тоя пламенен народ“ (Из неиздадената автобиографична книга „Ад в рая“).

През есента на 1897 г. Кирил Христов се завръща в България с готова стихосбирка („Трепети“), която същата година Стефан Гидиков издава като премия на сп. „Живот“.

Утре-други ден ще изпратя ръкописа Пасманику.[1] Но ще го прочета предварително и ще поправя туй-онуй. Не сте ли наченали още 2-то д[ействие]? Бързайте, да бъдете акуратен пък и за да можете да преглеждате сами по една кор[ектура]. Пишете Бобчеву и искайте това.

Хаджията печата някаква повест — „Братът на прочутия бай Ганя“, за която ми пише, че щял да учуди света.[2] Аз зарязах моето „съчинение“ — за неговите истории, ама ако издаде това чудо, много ми се ще да му напиша една „рецензия“. Туй би било по-кратка и по-ефектна разправа!

Много скоро сте възприели италианската леност! В два три дена! Ако тъй бърже Ви обладае и италианската поезия и любовта им, Вий трябва да се считате щастлив! Както знаете, против леността има само едно средство: работата. И волята е — най-първото средство, но трудът може да я заменява и да я създава. Земете си непременно за четене някоя научна книга, или някоя история на Нова или Стара Италия, за да се свържете със страната по-яко, побратски.

Не ми пишете нищо за Университета, не сте ли се записали още? През май си направете удоволствието да поискате пак от Величк[ова] пособие, да видим само какво ще стане.

Искал бих да се потрудите да направите една статийка за Леопарди [прочетете там ст[атията] на Кардучи и да преведете някое стихотв[орение].

Висковски е във Венеция.[3] Имам завчера една карта от там. А Чапрашиков не се е обадил никакъв от Париж. Види се, удавил се е! Обадете се на Пенча от Неапол: той ми прати от „Кърв[ава] песен“ — една прелюдия на II-та песен. Мн[ого] хубаво нещо!

Сбогом; поздрав от Кору баглар. Вчера се губих из него; разкошно е цъфнал.

Ваш К. Кр.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

4

Петък, 18. 4. 97.

Получих ръкописа. Пари пратих завчера; писал Ви бях завчера и една карта, но то на стария адрес, в която Ви давам идеята да прекарате семестра в Загреб и да не се връщате още сега. Какво ще направите?

Ако не забравя, ще туря обявлението; книжката още не е излязла.

Както изглежда, не сте се ползували от италиански превод на Каина. Но че сте работили юнашки, се вижда. Значи, когато искате, можете да се накарате на каквото щете!. . .

Поздрав на Италия!

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

5

Получих Ви писмото и стихотв[орението], истина е лудо, — добро е, но за тая книжка закъсня — утре излиза. Ще го туря заедно със „снопчето“ в след[ващата][4]. — Не съм писал до сега на варн[енския] издател, ще му пиша. Иска ми се да нарека сбирката Ви Любовни трепети и може да го сторя, макар да е малко башибозушки от моя страна.[5] Ама тогава ще трябва от-

---

[1] Става дума за ръкописа на Байроновата мистерия „Каин“, която Кирил Христов превежда в Неапол. Д-р Д. Пасманик в един от редакторите на сп. „Мисъл“.

[2] Д-р Кръстев визира писателя Георги хаджи Бонев и неговата книга „Братът на бай Ганя Балкански“. Хумористични разкази за един съвременен „интелигентен българин“. София, Д. Петров, 1897.

[3] Става дума за поета Висковски, приятел на Кирил Христов и д-р Кръстев.

[4] Д-р Кръстев има пред вид стихотворенията „Песен“, „Молба“, „Предателка“, „Есенен мотив“, „Пътеводен лъч“, „Черните очи“, публикувани в кн. 5 и 6 на сп. „Мисъл“ (VII, 1897). Същите стихотворения са публикувани по-късно в стихосбирката „Трепети“.

[5] Стихосбирката „Трепети“ е издадена в Сливен през 1897 г. като премия на сп. „Живот“.

чаяни любовни стих[отворения] да напишете, белким стоплим, разпалим, разчувств[уваме] тая тъпа България, за която любовта съществ[ува] само зад вратата! — Вий сте помислили, че ще пиша на Хаджията рец[ензия], а пък аз му пиша „рец[ензия]“ — то е просто и спокойно ще изложа неговата работа, като — съдърж[ание] на съчин[ението] му. Една благоволителна ирония ще бъде тон — ако го пиша я, което е въпрос, книгата му още не е излязла. — Ако книжарят не склони на добри усл[овия] за Сбирката, ще трябва да я издадете Вий, но затова ще е нужно да бъдете сами тук. Трябваше да напишете някоя пътна лудория — само да имате такова търпение. — Алеко се отпилял във Видин: — имало празен пайтон.

Поздрав.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

6

Сряда, 7. 5. 1897.

Писах на Пасм[аника] да вземе той парите, ако може. Нямам отговор. В майската книжка на Б. Сбирщина няма Каина.[1]—Чаках още стихове за V кн.; Розалия [в първата форма, която по ми харесва] и последната пратка дадох да се редят.[2]

Както сте видели от IV кн. на „Мисъл“, аз оставих името на сбирката „Трепети“, но повтарям съвета си да бъде ако не изключително, то преимуществено от любовни стих[отворения][3] Инак ще лежат книгите в лавиците на книжарите! — Какво не пишете нищо за Везувий! Не сте ли ходили? Ами университета знаете ли де е? — Горещините в Неапол как са? Може ли още да се живее или не?

Пенчо ще се прибере туй лято. Днес му пиша. — Не можете ли свърши писмата си в 4—5 д[ена]? До 20. V. да доде, може да влезе в тая кн[ижка]. Алеко не е давал своя фейлетон-разказ, аз няма да му го искам. Намерихте ли за Михайл[овски] Леопарди, стиховете? Сбогом; нещо като олово ми тежи на душата. . .

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 517.

7

13. 5. 97. Вторник. Пазарджик.

Додох в П[азарджик], за да видя окървавения труп на Алека. Разбирате ли какво Ви казвам: трупът на Алека. Пътувал с Такева, на 11-и вечерта, в 9 ч., около 9—10 к. м. от Паз[арджик], един залп, от 4—5 разкрача, изгърмява и ударва само Алека — в сърцето. Злодейският куршум е знаел, че там го най-много болеше и че там беше най-уязвим.

Работата е партизанска; подкупените убийци са пратени за Такева. София е в тревога; аз тръгнах от там вчера по 11 ч., а тая заран доде и Даск[алов, П. Н.] с неколцина други. — Пращам Ви и притурката на „Знаме“, писана от Ризова.

Ще гледам да му туря портрета в след[ващата] кн[ижка]; напишете непременно нещо за него и пратете.[4]

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 518

---

[1] Драматичната поема „Каин“ е публикувана в „Българска сбирка“.

[2] Споменавайки „Розалия“, д-р Кръстев има предвид едно от най-популярните Кирил-Христови стихотворения — „Черните очи“. За пръв път стихотворението е публикувано в сп. „Мисъл“, год. VII, 1897, кн. 5 и 6. С известни промени стихотворението е поместване в стихосбирките „Трепети“, „Избрани стихотворения“ и „Химни на зората“.

[3] В книга 4 на сп. „Мисъл“ (VII, 1897) на последната страница д-р Кръстев отбелязва: „Под печат, Трепети, лирически стихове от Кирил Христов“.

[4] В изблик на гняв и скръб Кирил Христов написва стихотворението „На смъртта на Алека Константинова“, публикувано в сп. „Мисъл“, г. VII, 1897, кн. 5 и 6. С известни промени и съкращения стихотворението е поместено в началото на стихосбирката „Трепети“, посветена на „Светлия дух на Алека Константинов“.

8

Пари пращам днес или утре. Вестници Ви пратих, но не сте ги получ[или] на време, защото пощата спря от 1 нед[еля], едвам вчера проработи, та получих Вашата карта, писмо стих[отворението] за Алека и Сбирката. — Българите какво ще направят, казвате. Едно голямо нищо! И толкова. Вече рядко поменуват Алека и свестни статии никъде няма. „Прогр[ес]“ не Ви пращам, защото нямате нерви да изтърпите безочливостта му.

Бързам за Княжево, утре повечко!

Пиша за Алека, но бавно; ще се забави книжката май.[1]

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 524.

9

Париж, 13. 4. среда, 1898.

Булката ми пише, че си се бил отчаял, писал си ми и аз не съм ти бил отговорил. Наистина, аз се позабав[их] 2—3 д[ена] след 2-та ти карта, но все ти писах; и от тука тоже, преди 6 д[ена], а ти никакъв не се обади. Види се, и моите п[исма] са пропаднали, па вероят[но] и някои твои: осв[ен] 2 карти др. не съм получавал. — Истина ли си бил свърш[ил] парите? Е, непоправ[им] хаймана си тогава! Види се, иска ти се по-скоро да си идеш в София — за глупавия, безосмислен и неразумен живот.[2] Впрочем кой те знае, по-разумно ли си жив[ял] и в Прага! — Бих ти пратил пари, но имам в тая мин[ута] само 80 л. До края на нед[елята] ще получа или пък ще пиша в България да ти пратят. Но хаймана си, имаше пари за 1 мес[ец] охолен живот в Прага. Аз в Париж имам за 150 л. отличен панс[ион] и храна.

Моята милост е, за жалост, много солидна и домоседка: повече от колкото сам бих искал, че няма да видя нищо „пикантно“. Но дано по-нататък добия охота за ходене. — Утре отивам във Versailles за цял ден, днес или други ден ще бъда сл. пл. в Bois de Boulogne. На Айфел[овата] кула още не съм се качил, а бих те видял от там,ако не се вреш ептен по мрачни локали и подземия. . .

В 2-то си писмо ти пишех за ръкоп[ис]; истина, беше още рано, но като те знам какъв си бърз, рекох да е по-рано. — През другата нед[еля], до ср[яда] — чет[въртък] мога ли получи? След туй ще ти пратя каквото избера за премия.

---

[1] Кн. 5 на сп. „Мисъл“, г. VII, 1897 д-р Кръстев посвещава почти изцяло на Алеко Константинов. Книжката съдържа: Алеко Константинов. Некролог; Алеко Константинов, Все обстоить благополучно“; Алеко Константинов, Торжествующая Болгария; Честита нова година, Тронната реч на белгийския крал, Законопроектът за изборите в Българското княжество (фейлетони); Д-р К. Кръстев, Пред кървавия труп на Алека; Пенчо Славейков, Алеко Константинову (стихотворение); Кирил Христов, На смъртта на Алеко Константинов (стихотворение).

[2] През 1898 г. младият Кирил Христов е смутен от една трагична любов. За нещастие любимата е съпруга и майка. В една зимна нощ поетът, по него време квартирант в дома на любимата си, побягва при д-р Кръстев. Кръстев приютява Кирил Христов у дома си, а на другия ден го изпраща в Сливен при Стефан Гидиков. Малко по-късно, по настояване на д-р Кръстев, Кирил Христов заминава за Прага и Лайпциг. Новите впечатления, интелектуалната дружба с Пенчо Славейков (в Лайпциг) успокояват поета. Остават само няколко любовни стихотворения: Последньо прости, Клетва, Безумно ледено сърце, На гарата, Ти питаш ме, На север, Как лесно ти в душата ми задави (всичките публикувани в стихосбирката „Вечерни сенки“).

По същото време д-р Кръстев заминава за Париж с намерение да изучи френския език и да се запознае отблизо със съвременната френска литературна критика. В най-общи линии впечатленията си от Париж д-р Кръстев излага в пътеписните бележки „На път за Париж“, Мисъл, VIII, 1898, кн. 5 и 6.

Момче, прибери си пояса и седни на работа. Още не си ли научил чехския? Аз френ[ски] научих! Не слушаш ли и не разбир[аш] ли Връхл[ицки].

Щях да отскоча до Лонд[он] и почти съжалявам, че не го сторих.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 520.

10

Париж, 14. 4. 98

Тръгвам за Версайл и ти пиша на гарата. На излизане от стаята зех картата ти от 12-и [т. е. ти дата не си писал, ама поне пощата писала]и я прочетох с големи недоумения. То се види, че няма да станеш човек. Препоръч[аното] писмо не е получено; ако пазиш разп[иската], рекламирай, та дано ти го платят — 40—50 л.! Прати ми дългото си писмо, ако искаш да ми направиш удоволствие. Бъди уверен, че ще го чета, ще го гълтам с голям ищах. Прати го, непременно; ще ти отговоря, ако искаш.

Обичам те много, лудо младо, но, както ти писах вчера, имам само 80, утре стават 65. Но тая нед[еля] се надяв[ам] да получа и ще ти пратя за път. Пилей се в Бълг[ария], като си обърнал и Прага на България. Кой е този и тази, която те вика тъй настоятелно от България? Пусти кривак.

Е, свършвам, че Косев ме чака. — Прибери си ума, момче, баре в крачулите, ако не в шапката, и здравей, здравей. — Аз няма скоро да тръгвам; имам намерение да изуча саялам езика. А дано и критиката им. Цял ден ще бъда в Сорбоната от понд[елник].

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 520

11

Париж, понд. Бог знает какаго числа.

Твоето писмо ме дразни на интимни излияния, из ония кътове на сърцето, в които сам аз рядко-рядко поглеждам — за да ти докажа, че не само ти имаш лудата и безконечна жажда за някакво велико, неизказано и необятно щастие. Разликата е, обаче, тая, че у тебе — да не кажа голяма дума! — няма никакви, да речем измислени, фиктивни идеали, които да имат повече мощ над духа ти, нежели анималните страсти, телесните и душевните. Твоя егоизъм не е нещо по-голямо от нашия, хорския въобще, но ти не го мачкаш, което ний правим с болка често. Сетне, ти не си бил, никога може би, или съвс[ем] кратко, под влиянието на богата, чиста женска душа. Ти си имал работа с толк[ова] жени, но за теб сякаш жената не е нищо друго освен жена — нито е дори човек! Това влияние, което е едно тихо веяние на един по-нежен и по-сладостен от нашия, мъжкия, дух, аз чувств[увам] от 12 години насам и нему дължа грам[адна] част от онова добро, което може би имам. Особ[ено] ясно почувств[увах] туй от 3—4 д[ни], от как се сдружих тук с една немкиня, малко убита, но сърдечна душа, с която половината ден сме заедно по музеите и парковете и аз чувствувам близостта на едно страдало и чувств[ително] сърце и туй някак ме възвишава, прави ме по-добър и в тоя вертеп никаква плътска мисъл не доближава до мене. Сътрапезница ни е и една мила берлинка, в която бих се влюбил, да бях още способ[ен] за туй и да не беше толкова чиста, кристална — или не, именно затуй! — Пращам ти максимума, който мога: 20 л.; разпореждай се, имаш и за връщане и за Лайп[циг]. Там ще се храниш в пансиона с Пенча и ще платиш на тръгване. Адрес на Манолова е Nürenbergstrasse 9, III или I. Ако слезеш на Bayerischer Banhof, той живее тъкмо до нея гара, а Пенчо — 100 крачки по-далеч. — Туй не беше за отв. п[исмо], но нямам време за повече. (Една нечетл. дума) ти писмо и картата днес получих. Тръгвам подир 3 нед[ели]. Като ще се зимате с пустата черноока из-гора, какви дяволи още те мъчат?! Земете се най-после и мирясай. Един скандал повече, не е голяма работа. Ама умен ако си, няма, обаче, да го направиш.

Я отскочи в Лайп[циг]. Пенчо е пак там. (Hohestrasse, 28)

Подир 10 д[ни] аз ще имам пари за път.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 520.

12

Париж, 7 май 98.

Кириле, кротувай там, много си добре и мисли, че аз съм живял там 3 години, че там съм израсъл — което впрочем е въпрос, тъй като не ми личи да съм порасъл. — Колкото за намиране място, ти няма нийде да го намериш — ако ще и в Пар[иж] да додеш. Аз, ако е рекъл господ, подир 8, 9, 10 ден[а] тръгвам; от къщи са дигнали олелия отдавна, ама не може; не съм свършил: още не съм ходил у J. Lemeitre, нито у R. Donmic, не съм видял [една нечетлива дума] и пр. От София ще ти намеря пари за връщане, а до тогава — кюти и земай инжекции против бръмбари. Пенчо мн[ого] хиперболично се изразява; ще стига да каже, че не си дип с ума си. Колебая се още за книгата, която ще преведем за 3-та премия. Но ти захвани, да не хайманувaш, Марк Аврелия, от Ренана; Пенчо ще го намери в библиот. Ще превеждаш само ония глави, дето се говори сал за него; захвани с I-та, аз ще ти кажа нататък. Но има хас цялата кн[ига] да земеш да прочетеш! — Имам намерение да ида у Bernhard, че да видим какъв ще духне. Ами ти отиде ли баре да видиш Wundt'a, Volkelt'a, Elster'a. Тамам. Сбогом.

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 518.

13

Париж, 13 май, 98.

Аз понд, вторник тегля за България; с всички митарства ще бъда до Кирила (дали е бил и той такъв джаснат аджеба!) и Методия, ще бъда в София. Преди края на [месеца] ще ти намеря, вярвам, пари, само че не много, та си прибирай малко наквасените в бира мустаки. Че пак си успял да прахосаш каквото си имал в 7—8 дена.

Захвана ли да превеждаш от Ренанова Марк Аврелий? Вчети се в него, белки те вчовечи, белки успее М. Аврелий тъй да те покърти, че да ти остане една нишка в нервите от неговото стоическо величие и дивна простота! — Какво станаха твоите прекал[ени] обещания за една повест? Я засучи ръкави, че да заваря една в къщи: като пристигна. Пенчо жив ли е? Ами Маноил[ов] още ли не се е оженил? Чувай, бе Кириле, я се жени и ти!

И аз един път те сънувах, цялата нощ, а ти в туй време кой знае какво си правил. Утре вечер съм в Théâtre français, други ден — в L'Opéra. Ти знаеш ли какво ще рече това! O, simplicitas! Хем без пари! Получ[их] ти дългата карта: не се бой, нищо няма да стане; па не бъди толк[ова] прост да се плашиш от сенки, от сънища, от глупости!

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед. 519.

14

София, 13. V. 98 г.

На връх на твоя ден довтасах тука след три денонощни бдения непрекъснато. Исках да си опитам силите. Издържах без да ми мръдне чивията. Масата бяха мръднали и всички почти ми казват, че съм станал слаб и деликатен — като париж[анин]! — Утре ще взема пари от Банката, за да платя и своите борчове в Париж и се надявам още с утрешна поща да ти пратя Lebensstoff.

Искаш 150 л. ама страх ме е побъркал си сметката. Ще ти пратя 160, та каквото ти артиса, дай го на Пенча. Стипенд[ията] му е отнета вече, не от сега, а от 1-и септ[емврий]. Нека си вдига чуковете от сега! — Дадох твоите Глупости[1] да се редят, без да ги чета. Ще си имам раб [ота] с правоп[иса] ти в кор[ектура]. Ти няма ли да научиш моето пусто правоп[исание]?! Обесвам се на твое място, или го научавам. — Фадей жив![2] Станал филистер. Целуни Пенча и Манои[лова] по мордичките. Имало в Исток някакво антрефиле за негов[ата] Кървава песен, т. е. псувня, писана по признанието на Говедарова от Вазова.[3]

ЦДИА, фонд № 131, опис 1, арх. ед.

---

[1] Автобиографичният очерк „Глупости" е публикуван в Мисъл, VIII, 1898, кн. 5.
[2] Става дума за проф. Йосиф Фаденхехт.
[3] Във в. Изток е публикувана язвителна бележка за „Кървава песен".

ПРЕГЛЕД

ОРИГИНАЛЕН ТРУД ЗА ЖИВОТА И РАННОТО ТВОРЧЕСТВО НА ПЕТКО СЛАВЕЙКОВ

И при многото изследвания, които имаме за живота и делото на Петко Славейков, личността му на общественик и творец с голямо обаяние продължава да бъде в центъра на научните издирвания за националните особености и бурното развитие на българската възрожденска литература. И това главно поради изключителното значение, което Славейков има като създател на новобългарската поезия, като редактор на съдържателни периодични издания и като смел трибун на българската национална свест, запазил самообладание при не една несполука в своите разностранни патриотични начинания. Ала не само поради тази важна причина. Случи се така, че в литературата за този наш поет и общественик най-дълго се запазиха немалко естетски, буржоазно-идеалистични, субективистични и по същество ненаучни оценки било за политическите и социалните му възгледи, било за отделни негови произведения или — което е особено важно — за основните насоки на поетическото му дело.

Нашето марксистско литературознание отпреди Девети септември 1944 г. сравнително най-малко се е занимавало със специалните, бих казал, мъчните въпроси на Славейковото творчество, на мирогледа и така разностранната му обществена дейност — особено напрегната, и преди, и след освобождението на България от турско робство. Вместо внимателното осветляване и съпоставяне на многобройните Славейкови статии, преводни и оригинални стихотворения, календари, писма и други ръкописи, критиците-марксисти, не без основание, при тогавашните условия, предпочитаха да осветляват Ботевото творчество и ярките революционни произведения на българската литература, често премълчавани или погрешно интерпретирани от буржоазните изследвачи на Българското възраждане.

При това състояние на родната марксическа наука за Славейков съвсем естествено бе, че тогава най-голям публицитет придобива отстояваната от Боян Пенев и други автори концепция за вдъхновения създател на новобългарската поезия. Чрез изследванията им през онния години някак си леко се наложиха мислите: за „просветителя“ Петко Славейков, който с „Не пей ми се“ бе винаги противопоставян на революционно-демократичното направление в българското национално възраждане; за либералното начало във възгледите и дейността му; за предимно сантименталния характер на произведенията му до Кримската война — една малка част от които случайно се родеели с революционно-патриотичните творби в българската възрожденска литература. Разбира се, немарксистките изследвания за Славейков от същия период и преди всичко проучванията на Боян Пенев допринесоха много за правилното разрешаване на важни литературно-исторически и общи въпроси на Славейковото творчество (за голямото значение, което фолклорът и руската литература имат за неговото формиране на поет, за богатството на езика и тематиката му, за някои аспекти на преводната и подражателната му лирика и пр.), ала създаденият в тях образ на общественика и твореца се оказа едностранен: в него липсват характерната за Славейков патриотична дръзновеност и силен борчески дух, не достигат ония светли багри, които показват неразривната му връзка с народния живот, с идеалите на народната борба.

След победата на социалистическата революция у нас, когато въпросите на българското литературно възраждане се решават върху основата на бързо утвърждаващите се в литературознанието марксистко-ленински критерии за художественото наследство, нараства и интересът към личността и делото на Петко Славейков. Преди всичко сега се издирват и обнародват нови архивни документи и ръкописи на писателя, появяват се научни публикации, вдъхновени от стремежа да се набележат нови решения за винаги актуалните въпроси на идеологията и творчеството на Петко Славейков, да се представи по-пълно биографията му върху фона на бурните обществени движения и разрастващата се националноосвободителна борба. Най-значителни резултати в тази насока отбеляза Димитър Косев (Петко Рачов Славейков. Обществена и политическа дейност); малко покъсно се появиха: и дискусионните статии в

сп. „Литературна мисъл“ за методите и направленията в българската литература; очерка за П. Р. Славейков на Пантелей Зарев в „Панорама на българската литература“ и очерка за поета в том втори от академичната история на българската литература, написан от П. Динеков; преди това книгата на Симеон Русакиев („Петко Славейков и руската литература“); на Георги Цанев („Начало и развитие на критическия реализъм в българската литература“) и т. н. Положително значение има също и наскоро издаденият труд на Георги Константинов, който представлява първият опит за една романизована биография на Славейков.

По-голямата част от тези именно изследвания очертават един нов и много важен етап в развитието на българската научна литература за Славейков. Макар и сега да не са разгледани по новому и по-обстойно всички съществени въпроси на идеологията, обществената дейност и художественото творчество на Петко Славейков, на този именно етап се почувствува още по-пълно несъстоятелността на посочените вече обобщения в предходните изследвания, писани преди социалистическата революция у нас; стана за всички необходимо да се покаже в нова светлина привлекателният образ на поета и борца Славейков.

*

Книгата на Соня Баева „Петко Славейков. Живот и творчество. 1827—1870“, издание на Института за литература при БАН, е нов положителен опит в тази насока. Една от отличителните ѝ черти се състои в строгата документираност на изложението, в плътната ѝ връзка с предхождащите я изследвания за Славейков и главно — с неизвестни ще подробности за живота и делото му, разкриващи по-пълно атмосферата, при която се формира личността на твореца. Посочвам първо този факт, защото е показателен за умението, с което авторката съпоставя и разграничава различните становища по засегнатите от нея въпроси на Славейковото творчество до 60-те години, за решителността, с която на мястото на стария общоприет доскоро и частично все още отстояван възглед за сантименталния характер на ранните му стихотворни опити мотивира своето разбиране за далеч по-богатия художествен и обществен смисъл на една голяма част от тях. В подценяваните или неразчетените преди ръкописи, в погрешно считаните за преводни, подражателни или оригинални стихотворни опити на Славейков Соня Баева открива достоверно градиво за своя нов поглед върху ранното творчество на поета, в което бунтовните и патриотичните песни заемат много по-широко място. Авторката привежда заглавията на около 20 такива творби от годините на Кримската война и почти толкова от периода на Априлското въстание, отбелязва в хронологичен ред написването на всяко едно от тях, убедително разкрива намерението на поета да възпява в стихове подвизите и родолюбивите чувства на „почти всички водачи на въстания“. При това Баева умело анализира тези творби, разкрива тяхното художествено съдържание върху фона на отговорните политически събития (Кримската война, Велчовата завера, Априлското въстание) и ги утвърждава не като инцидентни, а като проява, която напълно съответствува на будното обществено съзнание на поета, на патриотичните му дръзновения в литературата. „Наистина — изтъква тя в строго логическо съответствие с поетическите факти, които привежда и интерпретира — за нас днес е трудно да видим Петко Славейков като проповедник на революционни идеи. Но колкото и това да е необичайно и неприемливо — то е истина“ (стр. 167). И мисля, че Соня Баева най-много приближава читателя до тази истина, убеждавайки го в постоянното общуване на поета с най-тревожните въпроси и най-борческите настроения на времето, едно общуване, в което се съдържа и вътрешната прилика на някои от бунтовните му песни с поезията на Ботев. Ето само една от десетките убедителни и много съдържателни илюстрации, приведени в труда — намереното от Баева в ръкописите на Славейков стихотворение „На прощаване“:

Зора се сипва, войска се сбира,
младо юначе с либе се праща,
сабя препасва, на бой потегля.
Първо му либе тихом говори
и му се моли да н' я оставя:

— Още е рано, драгий соколе,
постой, почакай, не ме оставяй!
— Пусни ме, дружке, зора се златна,
росата пада в тиха прохлада,
звезди залязват, ще съмне скоро,
нека да ида бой да се бия
зарад народа, зарад свобода!

Като представя аргументирано широкия отзвук на революционно-патриотичните настроения на времето в ранното поетично творчество на Петко Славейков, Соня Баева не пропуска да изяви отношението си и към неговата любовно-сантиментална, анакреонтична лирика, широко коментирана в научната литература. Но не за да потвърди познатия извод на Нешо Бончев за несериозността и безполезността на тази лирика, а за да разкрие своеобразната ѝ връзка с живота, да покаже значението ѝ за формирането на българския поетичен език, за отслабването на стихийното увлечение към чуждото — било то гръцко или сръбско. Не за да посочи отново като основен техен недостатък еротиката, която излъчват, а за да се усъмни в основанията на Нешо Бончев, Пенчо Славейков, Боян Пенев и други, които представят тия стихове главно като недостатък и ненужен баласт в новобългарската поезия. „Със своите интимни и любовно-сантимента-

ни стихотворения — пише тя — Славейков разрешава няколко задачи: създава българския литературен език, като го освобождава от тежките славянизми и го приближава към живата, естествена разговорна реч, развива стиха и въвежда сантиментализма и романтизма в българската литература“ (стр.182). И още: „Ранните Славейкови произведения са възхвала на радостта, възхвала на всичко, което живее и е изпълнено с жизнени сили“ (стр. 185). Внимателният читател ще забележи, че тук и другаде в труда Баева не е съвсем точна в някои свои формулировки, че тя не изяснява същината на „въведения“ с тия стихове сантиментализъм и романтизъм, че те се разглеждат някак си откъснато от любовно-сантименталната лирика като характерно явление в балканските литератури от първата половина на миналия век, които Славейков частично или по-пълно е познавал. Ще срещне също неубедителни, твърде общи и непрецизирани констатации, като напр. твърдението на стр. 157: „Самият стил на Чинтуловите стихотворения отговаря на стила на епохата. Те са романтични също така, както е романтичен целият този национален подем. И всичко това отразено на места с жива естественост. . .“ Стремежът към по-емоционален език е принизил на места чувството за неговата точност.

Ала основната посока на разсъжденията у Баева е вярна, главните ѝ изводи — убедителни, те уточняват и разширяват представата ни за първия период от живота и творчеството на Петко Славейков, било за историко-патриотичните и бунтовните му песни, които съпоставя с аналогични творби в хърватската и сръбската литература, било за преводните му произведения. „Чрез тях — изтъква Баева — Славейков не само допринася за раждането на българската поезия, но и сам я създава: става предтеча и пръв значителен поет — задача, която в другите литератури обикновено изпълняват редица поети. . . Поради това би било по-целесъобразно да бъдат разглеждани не обособено, а в тясно единство с неговото оригинално творчество“ (стр. 129).

Книгата на Соня Баева има и други положителни качества, които проличават в първата ѝ част. Върху основата на познати и новоиздирени от авторката факти в тази част се разкрива сравнително най-пълно семейната и обществената атмосфера, при която расте и се формира младият Славейков; аргументирано се проследява въздействието на „История славяноболгарская“ и други характерни за епохата книги, на дейци като Неофит Бозвели и Емануил Васкидович, познати със своето родолюбие. Баева е възприела тук повече белетристичен подход към огромния фактически материал, из който извлича истината за ранните обществени и литературни пориви у Славейков, изложението ѝ е достоверно и показва нови черти в образа на видния български възрожденец. Подробно и живо е разкрито преди всичко отношението на Славейков към вдъхновения автор на „Мати Болгария“, предразположението му към ярките личности и героичните моменти в българския национален живот. След като посочва и обяснява някои от мотивите в първите поетически творби на Славейков, към които очевидно поетът се насочва и под явното въздействие на Бозвелиевата поема, Баева с основание забелязва: „Но не само това, че заема отделни теми, мисли и образи, имаме предвид, когато наричаме Славейков ученик на Неофит Бозвели. . . Истинското влияние обаче, което Неофитовите произведения оказват на Славейков, онова могъщо въздействие, което създава от юношата съзнателен гражданин и го извежда на верен писателски път, се чувствува преди всичко в идейно-емоционалната същност на неговото творчество. Разбира се, това влияние никога не би могло да овладее така дълбоко бъдещия поет, ако у самия него не кълнели вече същите настроения и мисли. . . От Паисий и Бозвели Славейков се научава да бъде преди всичко съвременен, да въплъщава в своето творчество най-животрептущите въпроси на времето, да отдава всичките си сили, ума и таланта си на своята родина и на своята епоха“ (стр.65). Успех за авторката на разглеждания труд е умението, с което тя постоянно се интересува от изявата на тия именно „същи настроения и мисли у Славейков“, които открива още в първите му самостоятелни стъпки на общественото и литературното поприще. Говори ли за ученическите години на бъдещия поет, представя ли го като учител и размирник, или проследява силните му вълнения в годините на Кримската война, Баева показва в по-голяма пълнота тъкмо това основно начало в живота на Славейков, имащо решаващо значение за патриотичната насока на цялостната му дейност. Поради това обстоятелство главите от първата част на разглежданата книга, доколкото вярно и пълно очертават живота на Славейков до установяването му в Цариград, имат и по-широко значение — за правилното интерпретиране не само на ранните му произведения, но в известна степен и на цялото му литературно и обществено дело. Големите художествени завоевания на поета и неговото истинско дръзновение на общественик-патриот идват по-късно, ала до Кримската война се изявяват едни от най-съществените черти на характера му. В този смисъл първата част от труда на Баева може и трябва да се оценява като едно въведение към цялото творчество на Славейков. Изследването обаче обхваща само периода до 1864 г. (погрешно в заглавието е посочено 1828—1870) и не личи как авторката ще запази и разкрие вътрешното единство между ранната биография на Славейков и по-нататъшното му развитие, което го изправя пред нови и още по-отговорни задачи.

Несъмнен факт е, че въпросите, които Баева разглежда в книгата си, имат важно историко-литературно значение. Пряко или косвено те засягат развитието на цялата българска литература, свързани са с основните направления в нея, с формиращите се художествени традиции. Като ги изследва в границите на ранното Славейково творчество, Баева държи сметка за това и често в труда си привежда примери из книжовното наследство на други български писатели с цел да очертае и чрез тях мястото на Славейков в литературното развитие на народа ни. Този правилен в основата си подход би довел авторката до повече и също съществени резултати, ако Славейковите поеми или бунтовните му патриотични песни бяха разгледани не само във връзка с предхождащите ги произведения, но също и в отношение с по-късните постижения на поетическия жанр, за да се подчертае ярко приемствеността на създадената или обогатена от Славейков художествена традиция. Може би това ще бъде една от централните задачи на втората част от монографията? Или ще е тема на специално изследване с друг научноизследователски подход, който не ще изключва, а ще допълва избрания от Баева метод? Склонен съм да приема второто, но в едно съвременно изследване за Славейков и за останалите големи фигури в нашето литературно възраждане, сравнителният метод трябва да бъде застъпен по-широко както в рамките на националната ни литература, така също и в границите на други, предимно съседни литератури, доколкото процесите в тях са сходни, с близко художествено съдържание и тенденции. Съизмерен със съответните писатели в тия литератури, Славейков би ни станал още по-ясен, а нашата литературна наука би разрешила една актуална задача. Тъй като Соня Баева е запозната много добре с живота и делото на Славейков и в книгата си прибягва неведнъж до уместни съпоставки с творчеството на Качич-Миошич и други хърватски или сръбски поети, можем да очакваме, че в по-нататъшната си работа тя ще стигне до по-големи обобщения в сравнителното изучаване на създателя на новобългарската поезия. Така ще изпъкне още по-ярко оригиналният характер на нейното съдържателно изследване за живота и делото на Петко Славейков.

Илия Конев

ЙОВКОВ — НЕПОВТОРИМИЯТ

Още докато публикуваше в литературния печат отделни откъси от книгата си за Йордан Йовков, Симеон Султанов ни напомняше за един писател, обичан и забравян, обявен още приживе за жив класик на българската художествена проза. . . Напомняше все за тоя Йовков, който днес е добре известен на всеки просветен българин. И още тогава отделните фрагменти от книгата му привличаха погледа на любопитния читател, разбрал прозренията и вдъхновението на критика, който може да разговаря с героите на писателя като с живи хора, може без изкуствен патос и заучено красноречие да открива простото обаяние, поетичната мъдрост и величие на един от най-оригиналните български писатели.

Сега книгата на Симеон Султанов „Йовков и неговият свят“ е в ръцете на читателя. Критикът си е избрал свой път към света на Йовков. Преди всичко той иска да се предпази от всякакви критически спекулации с творчеството на писателя, да не доскучае нито за миг на читателя с цитатничество и тежка литературна фраза. Да не смути естественото му чувство към твореца, да не разколебае доверието му към съкровените истини на творчеството.

Доверието се заплаща с доверие. Както отбелязва в предговора на книгата, Султанов е искал да открие един от „вечните критерии“, които ни връщат към света на писателя. „Затова и на въпроса: защо се връщаме към Йовков? — могат да се дадат много отговори. Аз посочвам един — моя“.

Всеки писател ни подготвя за общуване с творчеството му по различен начин. Всяко време прочита отново своя значителен писател, за да открие за себе си въпроси, които го вълнуват, отговори, които никога не могат да бъдат изчерпани с обичайното „не“ или „да“. Критикът ни убеждава, че творецът на „Песента на колелетата“ е дал своята с ъ в е с т на героите си. Може би това ще бъде неговият собствен о т г о в о р за Йовков? „Или инак казано: преди „уречения час“ той остана без сърце: раздаде го на героите си, у всеки вложи частица от себе си“. Може би за това мъдро и добро човешко сърце на писателя иска да ни разкаже в своята книга.?. . . Покрай сухите „научни“ изследвания за художествения свят на творците напоследък свикнахме да четем и друг вид „проучвания“ на творчеството им: маниерно красиви, написани от самовлюбени в соб-

---

С и м е о н С у л т а н о в, Йовков и неговият свят. Литературни етюди. София, изд. Български писател, 1968 г.

ствените си думи автори, в собствената „гледна точка“ за писателя, нагласени по вкус и мярка, според собствената психология на пишещия. Творчеството на Йордан Йовков също е отрупано с подобни литературни експерименти. При един добре изработен и унаследен вече шаблон стана твърде лесно да се пише за човеколюбието на Йовков, за естествената красота на неговата мъдра проза, за романтичния му идеал и пр. . . Книгата на Симеон Султанов идва да премахне тази изкуствена граница между твореца и творчеството му. Тя показва, че за Йовков може да се пише научно, но с проста, естествена реч, може да се пише емоционално, проникновено, но без сантименталност, без фалшив патос.

Влюбен в своя автор, Симеон Султанов не издава тази своя любов. Дори когато чете ръкописите на Йовков, той се бои да не смути добрия покой на твореца, да не навлезе шумно и грубо, издайнически хитро и дръзко в неговия неповторим свят. Един критик, който уважава писателя не от тщестлавие, винаги може да остане верен и на човека, и на твореца, за когото пише. Когато прелиства ръкописите на Йовков, той си мисли: „За момент си представям невъзможното: вратата се отваря, на прага застава писателят и виждам как тези еленови очи потъмняват от недоволство. . . Нали години наред той криеше своята „светая светих“ от чуждото любопитство, нали не обичаше да дава интервюта и да разказва за себе си, нали предпочиташе мълчанието пред самопоказността, работата пред словоохотливостта, нали всичко, което можеше да каже на хората, той го казваше единствено със своето изкуство. . .“

Оттук започва трудното изкуство и за критика. Той трябва да разкаже за изкуството на писателя със свое изкуство. Трябва да примири двата вида изкуство, без да изневерява нито на твореца, нито на себе си. Симеон Султанов е нарекъл книгата си за Йовков „литературни етюди“ и това е по-скоро едно жанрово определение. Всъщност в тези етюди никъде не е спазена мярката на „точните“ пропорции, на самоповтарящите се авторови „открития“. Само тук и там, повече за удобство на израза, за стилно единство на книгата Султанов предпочита да поддържа неизменно своя вярно намерен тон към писателя — емоционален, но и лаконичен, интимен — като опит за сродяване с най-съкровените дълбини на това творчество, открито „тенденциозен“ в най-хубавия критически смисъл на това понятие, когато трябва да открие, да защити с в о я Йовков. И може би така се получават неизбежните, но и нужни повторения на мисли и емоционални отсенки, които водят все към началото, към първоизвора на вдъхновението на писателя — неоценимата етична красота, жизнена прелест и поетична оригиналност на Йовковото творчество. Дали ще го вълнуват „красотата на мълчанието и повторението“, „илюзиите и разочарованията“, „преходното и вечното в живота“ и в творчеството на писателя, критикът знае, че може да нахвърля свои страници, отделни етюди върху това творчество, които в никой случай не могат да претендират за някаква самозадоволяваща се изчерпателност, за директно постигане на една определена задача.

Не всички етюди в книгата са написани равностойно. Като читател аз бих искал да видя тази книга без литературно обезличеното „в света на. . .“, а просто като разговор с Йовков. Всъщност това е постигнал критикът! Той умее да разговаря с писателя, да спори и негодува срещу погрешни възгледи и извратени тълкувания на творчеството му, но винаги с една добра и строга, йовковски етична мярка. Така образът на Йовков, творецът и мислителят, човекът и човеколюбецът, става по-земен, истински. В цялата книга, плод на дългогодишни размисли върху творчеството на Йовков, на проучвания , но и на дълбоко съзерцаване на неговата неповторима художествена правда, изпъкват множество „справки“ и „сведения“ от интимния свят на писателя, пъстра поредица от случки и „преживявания“ с Йовков, които го правят съвършено близък, неотделим от ч о в е к а Йовков. Симеон Султанов владее трудното критическо изкуство да ни приобщи с интимната същност на писателя, с цялата сложна психология на неговата личност, без да „видоизменя“ неговия образ с оглед на свои предпочитания и изисквания. Той е от малцината ни съвременни критици, за когото творчеството става собствена самоизповед. Така е написан уводът на книгата, в който авторът направо поставя проблема за „своя“ Йовков. С точна лирична багра (колко неподходящ термин за творчеството на един критик!) се отличава първата глава на книгата — „Приятел на нашето време“. Тя му е необходима не толкова като неизбежно „въведение“ в света на писателя, колкото отново да предизвика читателското ни любопитство към собствените откровения на критика. Оттук нататък отделните етюди следват неизбежната „хронология“ на Йовковия живот и творчество и естествено нарушават необходимата мярка за достоверна „иманентност“ с творчеството на писателя, за възможно най-синтетично „единство“ с неговия образ. Разбира се, за критик като Султанов, който еднакво добре си служи с критическия синтез, с живия анализ на подробностите, тази задача е постижима. Критикът не се стреми да създаде критическа монография за своя автор. Той предпочита някои от средствата на живописеца, който ще си послужи със свободните права на четката, за да оживотвори отделни фрагменти от образа на писателя. В „Среща с мъртвата и живата красота“ той нахвърля отделни моменти от живата му творческа биография, всеки сам по себе си интересен и необходим към главната изследователска (и изобразителна) задача на

критика. И докато в „Среща с живата и мъртвата красота“ го вълнува оригиналната идея за превъплъщенията на Йовков от несполучлив поет на „мъртвата красота“, запазена в толкова негови стихотворения, бледи и безизразни като подражания на естетическия канон на символизма, в „Йовковото „не“ го занимава друг основен въпрос за творческото начало на писателя — раждането на таланта, своеобразният хуманизъм и демократизъм на големия писател-художник на българина, проявил своята индивидуална сила и чувство за самосъхранения на най-добрите ни национални качества по време на войните. В „Страничка от биографията на писателя“ следва непосредственото раждане на „Старопланински легенди“, дошли като нова съзидателна творческа сила в таланта и вдъхновението на писателя. Тази „страничка“ ни е нужна, за да почувствуваме вътрешните напластявания, втория самостоятелен „връх“ в творческото израстване на писателя. Прокуден от своята Добруджа, влязъл вече напълно в своята „духовна емиграция“ от буржоазната действителност, безукорно честен като служител в българската легация в Букурещ, унижаван непрекъснато от партизански страсти, от самозвани „пазители на реда“ в държавата, когато разбира, че на твореца се отказва и най-необходимото „малко зачитане“ на неговия „интелектуален и литературен труд“, Йовков се втурва към непостижимата духовна красота на своите „Старопланински легенди“. Сега той има възможност да възкреси цялата древна прелест на хайдушкото минало, на хайдушката непокорност на своя народ. Той живее в трескави видения по многоликия живот на Балкана, по живите спомени на своята хайдушка Жеравна и вае като зрял художник образи на „обикновени хора“, но всички видени в „едър план“, в грандиозните мащаби на родното, в което се таят неизказани истини за живота, родовата генеалогия на земното, на поетично неповторимото. . .

Създал своите неповторими „Старопланински легенди“, Йовков е подготвен вече за своя най-голям етичен подвиг в изкуството. Всичко, каквото ще създаде след това писателят, може би с незначителни изключения, ще носи неговата единствена мярка на художник за исконно българското, за примитивно-родовото, в което писателят ще ни срещне с два свята — примирени и враждебни един към друг: света на човека, духовно изравнен с потенциалната жизнена сила на своя народ и останал сам сред етичните истини за живота в обкръжаващата го действителност.

Само на едно място в книгата си Симеон Султанов напуска спокойния тон на изложението, за да се противопостави, да отрече изцяло, да иронизира с истината на благородния гняв една проява на литературно критическата мисъл, която се разминава с истинските, макар и съвсем честни „субективни“ намерения на румънската изследвачка на Йовковото творчество — Лаура Баз Фотияде, лансирала крайно тенденциозната мисъл, че във „Вечери в Антимовския хан“ се оглежда явно подражание — в сюжет, образи и концепция — на повестта „Анкуциният хан“ от Михаил Садовяну. Колкото и да се пази от шумната риторика на полемичната мисъл, на литературоведческата страст, тук Султанов си избира най-вярното средство в критическата борба — пълното изобличение на несъстоятелните тези на противника. Само в тази част на книгата той си е позволил да бъде язвителен, остро нападателен, „непримирим“ към чуждите становища. И ако в цялата книга неговата художествена з а щ и т а на Йовков преминава като плътен поетичен контекст, в който се очертава истинската му позиция на проникновен защитник на р е а л и з м а в творчеството на писателя, тук, улеснен от най-хубавите постижения на собствения си труд, той няма време да спори с излишна литературна галантност с един неволен отрицател на Йовков, който му изглежда при цялата си „научна строгост“ и компетентност, твърде мнителен и самонадеян. Приел по начало като съвършено фалшива тезата за в л и я н и е т о на Йовков (твърде нескромно посочено от неговите критици като подражание) от Садовяну, Симеон Султанов завършва книгата си, оригиналния си портрет на Йовков, с една почти галантна в критическата си ирония а п о л о г и я на подражанието. Не за да нареди Йовков сред толкова големи имена от световната литература, които никак не са се страхували от подражанието на чужди образци и сюжети, а за да завърши с най-любимата си мисъл за творческата оригиналност на писателя Йовков: „Затова нека не забравяме, че ако някой някога напише една проникновена студия за творческото влияние у Йовков, това ще бъде непременно студия за неговата оригиналност.“

Тази оригиналност, разбирана в истинската ѝ творческа същност, се стреми да открие критикът, да я покаже на читателя в действителното ѝ непреходно художествено значение. Успял ли е навсякъде? В една книга за Йовков, която си поставя задачата да покаже любимия писател откъм най-хубавата страна на неговото творческо, това е постижима задача за всеки талантлив критик. Султанов съзнава добре тази предварителна „уловка“ за критика. Една книга за н а й-х у б а в о т о у Йовков, макар и написана в съвършен стил, с най-хубавите възможности на таланта на критика, би била безкрайно скучна и еднообразна, ако се задоволеше да налага предварително, с нетърпима безпогрешност в категоричността си само най-хубавото, репрезентантното в творчеството му. Султанов вае образа на с в о я Йовков, писателя, който стои в своето време с цялата неповторима сложност на творчеството си. И по тоя начин се противопоставя на всяка

преднамерена теза за „положителното“ и отрицателното“ в неговото творчество, за неизменния „класик на българската проза“ — едно понятие, зад което често пъти се прикриват претенциозно скучни характеристики и суперлативи.

За да постигне тоя образ на писателя, без предварителните ограничения на критическото мислене, Султанов не винаги се е предпазил от някои разпространени, макар в неговия стил на критик постигнати с индивидуална мярка, със завидна яснота на израза, културно-исторически характеристики и паралели. Например главата „Сред Йовковите хора“ започва така: „В българската литература има няколко върха. Три от тях се наричат Вазов, Елин Пелин, Йовков. Ние се изкачваме на последния. На този връх небето не е навъсено, не е мрачно. Оттук се вижда надалече, открива се ясен простор, погледът се губи в далнините. С изкуството на този писател се живее леко. Срещата с него е винаги задушевна, като среща с околешен приятел.“ Колкото това да е едно интересно въведение към следващите мисли на автора за характера и съдбата на Йовковите хора, колкото в условен план да се повтаря този обикнат образ за „трите върха“ в българската художествена проза, в него има нещо неточно като оценка и проекция към останалите „два върха“, при които в небето на собственото им творчество не винаги може да бъде „навъсено и мрачно“. Разбира се, най-малко една критическа алюзия може да води към собствените критически илюзии. Но, струва ми се, че критик като Симеон Султанов с яркия си и чист талант, с точния си усет за поетическите истини в творчеството на един писател, би трябвало да бъде недоверчив към подобни „условни“ категории на критическото мислене.

Може би най-интересно е написана главата „Другият Йовков“. Не че в нея е потърсена някаква кой знае каква нова, неочаквана концепция за творчеството на писателя. Нищо подобно. Критикът търси „другия“ Йовков, т. е. „своя“ Йовков, за да ни го покаже в неговата най-близка, най-интимна и примамна същност на човек и творец. Йовков, останал сам със себе си, в многобройната озвучена аудитория на героите си, в делничната самота, в поредния си работен ден, в търсенията и измъчванията на мисълта за хляб и квартира, за постоянна работа, за творческо спокойствие. . . за лично щастие. Ако тази „външна биография“ на писателя ни е необходима, за да възкресим „вътрешната биография“ на неговата личност, двойно повече ни е нужна тя, за да се доближим до човека, до живия творец Йовков. Ако и да ни убеждава още в предговора на книгата, че Йовков няма „външна биография“, че има само „вътрешна биография“, Султанов е допуснал една невинна грешка, която е поправил с лихвите ѝ в „Другият Йовков“. Другият Йовков е свързан с всичко, което се нарича негова „външна“, човешка и творческа биография. Това са неговите постоянни безпокойства в делниците на живота (нали най-много той е обичал делниците с техния изработен ритъм на работа); това са лутаниците и продължителните му измъчвания за ръкописите, за намиране „първата фраза“ на всеки разказ, за неговата „любима“ запетая, която коректорите не трябва да пропуснат, за подредбата на съдържанието и оформянето на книгата му, за бъдещите планове и пр. . . . Колко много неща от тази невидима йовковска биография ни е разказал критикът, колко много страни е открил от тази постоянна борба между човека и твореца у него. В тези страници Симеон Султанов е открил някои от най-хубавите страни на своя талант: той може да отбере от биографията на твореца всичко, което ни е необходимо, за да оживее най-значителното от неговата личност, може да ни разкаже като че ли наведнъж всичко за твореца и пак да запази необходимата мярка, да остави достатъчно простор за въображението на читателя в тези мълчаливи, почти случайни „докосвания“ до неговия вътрешен свят.

С „Другия Йовков“ критикът дава пример как може да се изследват толкова сложни компоненти, толкова невидими страни от психологията на творчеството, от своеобразието на човека и твореца у писателя. Във външната биография на Йовков се оглеждат някои от най-интересните специфични черти на неговата духовна биография.

Йордан Йовков е от тези български писатели, които ни внушават най-силно чувство за безкрайността на света. И не само заради това, че е един от най-плодовитите ни творци. че е един от най-вдъхновените ваятели на българската реч, че през неговата проза преминават безкрайни пътища на човешки радости и скърби; че в нея се оглежда ласкавата равнина на неговата любима и неразделна Добруджа. . . Вгледайте се във всеки негов разказ, вслушайте се във вътрешния му ритъм и ще чуете как в него ечи жизнена и млада песента на живота. Стъпките на неговия Балкан преминават през тихите замечтани „Вечери в Антимовския хан“. Ясните звуци от „Песента на колелетата“ продължават да се ронят като златни напеви в безмълвните копнежи на „Ако можеха да говорят“. В магичните очи на Сарандовица грее безкрайната добруджанска шир, осенила страниците на „Чифлика край границата“. В чистото видение на бялата лястовица умира и се ражда един свят от мечти и надежди, от мъка и радост за простото съществуване на хората. . . Всичко — от първото докосване на въображението до мечтата, от внезапния трепет на радостта от живота до илюзиите за една далечна истина,—всичко се смесва и прелива в една действителност — нереална и хаотична, прозрачна и земна. Йовков ни владее във всичко, което ни дава етична

представа за българското: сладкоречив и напевен като народен разказвач в „Старопланински легенди“, мъдър добряк в „Земляци“, прост летописец на човешката мъка в „Последна радост“. Един образ на писателя, към който ни отвежда книгата на Симеон Султанов.

Светозар Цонев

ФИЛОСОФСКИТЕ И ЛИТЕРАТУРНИТЕ ЕТЮДИ НА ИСАК ПАСИ

Да се определи жанрово тази книга е почти невъзможно. Озаглавена е „Философски литературни етюди“. Още в наслова Исак Паси е подсказал нейната разноликост. Защото това е сборник, съставен от философски скици върху произведения от световната литературна класика. От Бокачо до Томас Ман От Ранния Ренесанс до средата на двадесети век. От „Декамерон“ до „Доктор Фаустус“.

Авторът, а и художникът (в оформянето на заглавието) са имали предвид по-голямата близост на книгата с философския ескиз и са изтъкнали тази близост, за да улеснят читателя. Трудността да се определи тя жанрово идва не само от многото средоточия на философията и особено на естетиката с литературата, но и от „липсата“ на единство в подхода на нейния автор. Исак Паси не е литературовед и той не пристъпва към произведенията от позициите на литературоведа-изследовател. И все пак това са критически студии, в които философията и литературата вървят ръка за ръка; взаимно се обуславят. Пък и при съвременното състояние на знанието няма и не може да има точно разграничение между отделните науки; много често те изследват един и същ обект — в случая — литературното произведение. А и авторът е жив човек и когато пише, най-малко мисли за това, към какъв клон любителите на точните класификации и педантите ще причислят неговия труд. Даденият превес на философията обаче личи не само в нарочния подбор на произведенията („Неизвестният шедьовър“ на Балзак е философски етюд, а Волтеровият „Кандид“ е философска повест), но и в съзнателното търсене на философски и естетически проблеми, и в творбите, чиито автори не са били никога теоретици на изкуството, нито пък ги е занимавала съдбата на създателя на художествени ценности. Писатели като Сервантес и Шекспир например съзнателно или не, са оставили доста проблеми и дилеми — разрешени и неразрешени, а може би и неразрешими, над които хората промишляват вече четири столетия. Но ако те бяха казали ясно и категорично кой е Хамлет и кой Дон Кихот, щяха ли тези творби да привличат така силно поколенията? Такива, каквито са, те дават възможност на читателя да си изгради свои представи, които да противопоставя на другите.

Всеки художник е поет, а всеки поет — мъдрец. Тези мъдреци са се мъчили над вечните въпроси на битието и човешкия дух така, както и техните велики съвременници философите-реформатори на обществото. Едните написаха философски есета, които нарекоха „опити“, а другите — романи и драми. в които като п и с а т е л и третираха същите проблеми. Хронологически подредени, очерците на Паси дават представа и за развитието на естетическата мисъл от Ренесанса през френското просвещение до реализма на Балзак и Томас Ман.

Най-голямото достойнство на тази книга е пълното потопяване в атмосферата на творбата, пълното отдаване на твореца, без да се загуби дистанцията, необходима за една трезва преценка. Авторът на етюдите не е страничен коментатор, а действуващо лице. Той има способността да се превъплъщава като актьор, да съпреживява и авторовите успехи, и авторовите разочарования, да страда заедно с героите, да прави читателя съпричастен със съдбата им.

Паси не е мъченик на перото. Ако проследим развитието му, ще видим, че той винаги е бил далече от сухото безстрастно теоретизиране и е развивал съзнателно склонността си към по-художествен начин на изява. При него чудесно съжителствуват тежката философска терминология със закачливия израз. Това прави впечатление особено във финалните отрязъци на неговите очерци — винаги добре обмислени, интересни, мъдри и весели, сериозни и шеговити, съдържащи някакъв афоризъм (афоризмът е любимата му изказна форма!), сентенция — връзка към следващите етюди или пък закачка, понякога малко изненадваща („Завещанието на гения“). Неотменната грижа за стила изгонва скуката и от най-теоретичната част на изложението и прави очерците му да се четат с удоволствие. На отделни места обаче фразата става натруфена, излишно усложнена и това спъва контакта с читателя. Авторът би трябвало да следва една по-проста и по-изящна линия.

Книгата има своите неравности. Понякога философът изпада в самоцелна фактологичност и констативност, в струпване на имена („Енциклопедия на ренесансовата човечност“). Но обикновено дори и краткото запознаване със сюжета на разглежданата творба е подчи-

нено на е с т е т и ч е с к и я анализ. Паси не човърка в случайни дребни факти, а с един замах обрисува портретите, пък след това детайлира.

Етюдите са издържани в един приповдигнат тон, който създава усещането за празничност от контакта с велики творения и творци. Без да са написани с претенцията да бляснат с „ученост“, те утвърждават ерудицията на автора, защото се опират на много сфери от човешкото знание — философията, естетиката, литературата, изобразителното изкуство, историята, музиката.

„Рецензирането“ на отделно произведение е съвсем условно. Защото колкото етюдът е за самото произведение, толкова е и за автора като цяло. „Човекът в историята“ с подзаглавието „Валенщайн“ е колкото етюд за класическата драма на Шилер, толкова и етюд за целокупното му творчество. Философът съзнателно търси мястото на отделното произведение в творческата система на поета и теоретика Шилер. Той се позовава на богат биографичен и фактически материал, използува нашироко тематичния и психологическия анализ и търси как авторът на практика защищава своите теоретични концепции. От друга страна, Паси предварително запознава читателя с основните положения в неговите естетически схващания, за да го подготви за възприемането на конкретната творба. За да разкрие естетическите ценности на едно произведение, той използува и предимствата на социологичния и сравнително-историческия метод, без да абсолютизира никой от тях. Дори когато си служи с някои биографични данни от живота на писателя, авторът превръща събитието от факт биографически във факт е с т е т и ч е с к и, „експлоатира“ го само и доколкото то служи за изясняването на онова, което казва.

На пръв поглед взискателният читател би бил малко недоволен от еднообразието в структурата на етюдите. Всички те се откриват с някакво общо встъпление, което съдържа подробности от живота на писателя или исторически данни от „живота“ на самата творба. В някои пък се резюмира съдържанието на произведението, след което се пристъпва към по-общи теоретични положения или пък към проблеми, които го свързват с други творби. В етюдите за „Валенщайн“, „Неизвестният шедьовър“ непосредственото разглеждане на самото произведение се предхожда от доста голяма теоретична част за естетическите схващания на поета или за това, как и с т о р и ч е с к и се е тълкувал даденият проблем. (У Балзак — съдбата на художника.) Всъщност такава композиция показва единство и система.

Етюдите са обединени не само тематично, но и формално — ако „Декамерон“ е епос — „енциклопедия на ренесансовата човечност“, то „Доктор Фаустус“ е епос на духа, „роман за епохата под формата на история на мъчителния и греховен живот на художника“ от първата половина на двадесети век. Два етюда — два епопеи в началото и края на книгата. Тази структурна особеност е подчертана и от външното оформление — заглавието на титулната страница се повтаря и в края с умален шрифт!

Има нещо основно в етюдите на този сборник. Паси е събрал бисерите на шествековния литературен гений (от четиринадесети до двадесети век), в които открива и изследва „пътеките и пътищата на свободата“. Не случайно високата и суха фигура на Дон Кихот — „рицаря на печалния образ“, синоним на вечно търсещия човешки дух — се поклаща върху гръбнака на дръгливия Росинант в рисунката на Пикасо — единствената илюстрация на книгата. Дон Кихот беше щедър и великодушен. Както пише авторът, той остави своето донкихотство на Санчо — неговия двойник, а след него — на добрите духове от Шекспировата „Буря“, на Макс Пиколомини и най-сетне на мъчениците на изкуството — Френхофер и Адриан Леверкюн. В тях се реализира неговото безсмъртие.

Литературният гений създава герои-мъченици на свободата. Ако Дон Кихот и Макс Пиколомини са хора на действието, то Френхофер и Адриан Леверкюн са герои от друг тип — „в творчеството, в отшелничеството, в интелектуалната жертва“.

В първата фраза на етюда „Разумът на безумието“ Паси се противопоставя на Байроновото схващане, че „Дон Кихот“ унищожил рицарския дух на испанците, поради което Испания се превърнала в третостепенна държава. Като взема предвид изключителната сложност и противоречивост в образа на безсмъртния идалго, нашият философ застъпва правилното становище, че чрез него Сервантес уби рицарския роман, но възвеличи рицарския дух. Паси вижда в Дон Кихот търсач на абсолютна истина и човешко съвършенство във време, когато принципът на героизма е вече анахронизъм — един луд, „защото иска невъзможното и в същото време разумен, „защото иска доброто“. Авторът смята лудостта форма, чрез която при определени обстоятелства се проявява свободата на героичната личност. Той прави сравнение между Сервантес и неговия велик съвременник Шекспир, който също използува безумието, за да разкрие мъдростта. Това е парадокс на живота и изкуството в дадено време! Като Хамлет и Дон Кихот не може да свърже „разкъсаните нишки на времето“, като Кандид той нищо не може да промени. Защото са дошли твърде късно на този свят. А може би... и твърде рано. Само в приказките (та нали затова са приказки!) за злото винаги е отмъстено, а доброто винаги тържествува. В Шекспировата „Буря“ се усеща горчивият привкус на великите трагедии, но... приказката взема връх и, макар непреодолимо, злото е духовно победено. „От хаоса се ражда свят, а не от света хаос!“ И тук Паси не напуска своята главна задача — да открие как

Шекспир е изследвал „пътеките и пътищата на свободата“, защото свободата, както и щастието всеки ги разбира по своему. За героите на „Декамерон“ тя е царство на произвола— не се чувствува още желязната прегръдка на необходимостта. В „Кандид“ пък необходимостта се гаври над свободния избор. Подхождайки към безсмъртното произведение като марксист, авторът отделя специално внимание на жлъчната ирония, с която Волтер облива философа Панглос — почитател на Лайбниц и неговата теория за предопределената хармония. Вече при Шилер в трилогията „Валенщайн“ свободата зазвучава с пълна сила, свободата на историческата личност, неотделима от обстановката и времето. Във „Валенщайн“ темата за свободата прераства в тема за съдбата. В Шилер Паси вижда предтеча на Хегел в схващането му за свободата и необходимостта. Той разглежда литературното и теоретично наследство на великия немец многопланово и разностранно обяснява противоречията в творчеството му с противоречия в мирогледа. (Знае се, че независимо от консервативната политическа позиция на Шилер към френската буржоазна революция той не я отхвърля като художник!) А тъй като действителността е враждебна на изкуството, трябва да се търси упование в идеала. Във „Валенщайн“ суровата реалност е съчетана с идеалната мечта на поета. Авторът на етюда отрежда място на тази творба като най-шекспировското произведение на Шилер; вижда в нея драма на честолюбието от типа на „Макбет“ и „Ричард III“. И наистина. Ако Дон Кихот е горд, защото е истински свободен, то Валенщайн може да бъде само честолюбив, защото търси външно величие. Неговата „грешка“ идва от непознаване законите на историческото развитие и от силата на страстите, които го владеят.

Паси търси връзката на Шилер с кантианската естетика и открива влиянието ѝ върху разбирането му за противоположността между красиво и добро, спира се на принципното му възражение срещу поетиката на Лесинг за верността към историческите характери. Разглеждайки концепцията му за т р а г и ч е с к о т о като поетично подражание на действие, достойно за състрадание и поради това противоположно на и с т о р и ч е с к о т о, авторът обяснява защо за драматурга истинският герой е Валенщайн, а не историческият Густав Адолф.

Свободата на художника в определено време, неговата трагедия е главна тема на последните два етюда в сборника — етюдите за Балзак и Томас Ман. Това, което ги обединява, е общият проблем: проблемът за мисията на артиста. Авторът прави разграничение обаче между характера на трагедията у Балзаковия герой и трагедията на композитора у Томас Ман. Според него трагедията на Френхофер не е в колизията художник-общество, така ефектно противопоставяни от романтиците; това е трагедия вътрешна, имманентна на самото изкуство, трагедия, разиграла се на четири очи между двамата „неравностойни партньори — творбата и твореца“. Героят на Томас Ман е трагичен, защото, влизайки в досег със своята действителност, взема върху плещите си непосилно тежко бреме — вината на своето време и вината на трагическата немска нация — „нейната духовна дълбочина и нейната практическа ограниченост“. Разликата във времето слага своя отпечатък — Балзак твори в първата половина на деветнадесети век, а драмата в „Неизвестният шедьовър“ се разиграва (макар и условно до известна степен) в седемнадесети, докато Ман пише своя роман през четиридесетте години на нашия век, а неговият доктор Фаустус твори между 1906—1930.

Паси вижда у Балзак пророк, който предсказва някои от следромантичните тенденции в развитието на живописта — импресионизма (дошъл като реакция едновременно на класицистичните рецидиви и на „ателиерния романтизъм“) и постимпресионизма, а в лицето на двамата художници — Порбус и Пусен, изобразена оная публика, която бясно отрича картините на импресионистите през 1874 г. За автора на етюда трагедията на Френхофер е трагедия на новатора, на артиста-новатор, който умира — творчески и физически — защото е неразбран, а не притежава морални сили и достатъчно вяра, за да отстоява своите открития. Мисълта на Френхофер: „Трябва да вярваш в изкуството“ е лайтмотив в етюда „Прорицанията на художника“. Други естетици (съветския учен Овсянников например) виждат пророчеството на Балзак в предвижданията му на упадъка на буржоазното изкуство, а в трагедията на Френхофер съзират трагедията на артиста, който, довеждайки до абсолют живописните моменти в своето творчество за сметка на пластичността, става жертва на свръхчовешката си амбиция. Нашият философ не изключва възможността и за едно такова тълкуване на образа, макар че не е склонен да го приеме. У Френхофер той открива черти и от Дон Кихот, и от Фауст.

Ако речем да търсим онова, което сближава художника с композитора Адриан Леверкюн от романа на Ман „Доктор Фаустус“, ще го намерим най-вече в тяхната всеотдайност към изкуството. И действително Френхофер му дава живота си, а Леверкюн — здравето си. За творчеството на Леверкюн болестта е conditio sine qua non, условие, без което не може. Тя е издигната до символ — в нея се оглежда болестта на епохата, в която живее композиторът (Германия от първите три десетилетия на века!).

Дилемата т а л а н т—в р е м е е ядрото в романа на Ман; тя е оня жалон, около който е изграден и етюдът на Паси. Философът-марксист посочва, че в „Доктор Фаустус“ талантът се издига до отрицание на времето; до един естетически бунт срещу епохата. В романа и дилемата т в о р е ц — о б щ е с т в о е въз-

лова. Авторът е обърнал специално внимание на характера на т. н. отчуждение на композитора и го е разграничил от смисъла на понятието, което наричаме алиенация. Леверкюн е парализиран „от трагичното съприкосновение на особен род талант с определено време". Той е чужд на време и общество, защото те са враждебни на изкуството му. Неговото странене от хората има и характера на оная дистанцираност, необходима на артиста, за да обобщава. Това е и е с т е т и ч е с к о т о обяснение на странния на пръв поглед факт, че въпреки хладността му хората го обичат.

Паси прави подробен паралел между фаустовската легенда от книгата на Шпис до Гьотевия Фауст и версията, която създава Ман. Той доказва, че въпреки различията, Леверкюн е Фауст — с неспокойния си дух, с титаничните си стремежи. Композиторът е немец, а и легендата за Фауст може да бъде само немска. Защото ако всеки човек има своя представа за Хамлет, надали всеки има за Фауст. Хамлетовият въпрос „да бъда или да не бъда" не съществува за него. Той знае, че ще бъде. Въпросът е как. За Леверкюн проблемът също е решен Макар и с цената на здравето. Нали за това е Фауст. Като естетик на Паси му е направило впечатление свръхразвитото чувство на композитора към ироничното, към смешното. И авторът на етюдите вижда в творчеството му връщане към р о м а н т и ч е с к а т а и р о н и я — единственото средство, дадено му от дявола срещу изтънчеността на немския буржоа. Трябва само да се съжалява, че въпреки проникновеното тълкуване на романа Паси не е извисил етюда си за „Доктор Фаустус" до нашата съвременност. Може би се е страхувал от опасността да се превърне в гадател и искайки да остане верен на Ман, е останал с а м о при него.

И в този очерк авторът акцентува върху старата истина, че свободата на човека и особено на художника е неотделима от историческата обстановка и времето. И Леверкюн, и Френхофер, и Валенщайн, и Макс Пиколомини са трагични характери — техният живот завършва катастрофално поради несъответствието между принципа на свободната воля и принципите на епохата, в която живеят. Всички те загиват, защото не могат да намерят пътя към свободата; техният копнеж се превръща в несвобода, в необходимост. Страда А. Леверкюн, страда Френхофер, страдат Кандид, Макс Пиколомини и Дон Кихот. Страдат и героите на „Буря", но там обстановката е по-ведра, защото това е приказка. И в „Декамерон" има страдание, тъй като хората са различни — и лоши, и добри, но то няма трагичен оттенък, тъй като произведението на Бокачо принадлежи към слънчевия празник на току-що освободения от средновековните окови човек.

Паси търси естетическите задачи, които авторите на отделните произведения разрешават, когато изобразяват различните видове любов. Докато при Шекспир тя е носителка на материалното начало в безплътния свят на приказката, Шилер ѝ отрежда друга роля — в неговата драма тя е синоним на идеалното. Различна е и ролята на ж е н а т а в любовта. Ако жени като Дулсинея, Жилет, Текла вдъхновяват техните любими за подвизи в живота и в изкуството, има и други жени, които убиват артистите; тяхната роля е сатанинска. Паси с право пише, че един от най-старите литературни паметници — Библията, показва жената като оръдие и на бога, и на дявола. Жената изпълнява демоническата си мисия и в „Доктор Фаустус"; тя е оня посредник, който осъществява пакта в рамките на самия живот и прави фаустовската легенда подходяща за двадесети век.

Етюдът за „Доктор Фаустус" е пример за вникване във философската и психологическа дълбочина на произведението. Авторът пише, че Ман бе първият, който смъкна историята на доктор Фауст от пиедестала на легендарното и митологичното до реалното и делничното, до ежедневието на регулирания буржоазен град. Това схващане му помага да разшифрова много от особеностите, които отличават Фаустус на Ман от стария Фауст. Етюдът е един сполучлив опит по Ман да се напише психография на немския интелектуалец от първата половина на века.

Паси използува целокупното творчество на писателя като аргумент на основната си теза: творецът е неразривно свързан със своето време; чрез неговата биография твори то. Но геният затова е гений, защото изразява не само основните тенденции на своята епоха, а е способен да предвиди и бъдещите. В „Доктор Фаустус" се сливат две различни времена — времето, в което живее и твори композиторът (1885—1930) и времето, в което се пише романът (1943—1946). В това сливане философът вижда не „поетична инвенция", а художествената концепция на автора (в своето творчество композиторът предвижда идването на фашизма, а писателят отрази и сгромолясването му).

Дон Кихот, Просперо бяха рожби на Ренесанса и ренесансовата литература. И не че там нямаше образи, изградени с богат философски подтекст от типа на Хамлет. Но трябва да се признае прерогативата на двадесети век в мисловната рефлексия и интелектуализма. Романът на Ман не можеше да се появи в друго време.

Дон Кихот и Просперо имаха свое alter ego. Те се „удвояваха" — единият в лицето на Санчо, другият — в лицето на Ариел. При Леверкюн вече не можеше да има удвояване, а само „раздвояване". „Двойникът" на болния композитор е неговата скрита съвест, неговият кошмар, който му се явява под формата на дявол. Авторът на етюдите правилно отбелязва, че темата за двойника не е нова. Тя заздрави своите позиции в литературата особено с повестта на Достоевски

„Двойник, с неговия господин Голядкин. А Т. Ман до края на живота си храни един почти религиозен пиетет към великия реалист, като него проявява изключителен интерес към патологията.

Паси подробно се спира на въпроса за прототипа на Леверкюн и доказва, че прототипът се намира в затворена система. Леверкюн е литературен образ, който има право на самостоятелен живот независимо от биографическата близост с Ницше и някои теоретически заимствувания от Арнолд Шьонберг. Биографичната форма на произведението, готическата му структура като формално-стилистични особености естетът свързва с неговото съдържание, с основната му тема: „драмата на творчеството в едно драматично и трагично време“. В „Доктор Фаустус“ той вижда епос на духа, осъществен с „максимума интелектуалност и полифония, присъщи на художника Томас Ман“.

Книгата на Паси застъпва някои концепции, противоположни на традиционно установеното мнение. В етюда си за „Дон Кихот“ например той изразява мнението, че Санчо Панса е по духовната си същност Дон Кихот и обстойно се аргументира. Подобно схващане е изразявано и по-рано, но тук то е развито като самостоятелна концепция. Паси пише, че Санчо Панса не може да бъде разбран като представител на масата, че той е от онези единици, към които принадлежи неговият господар. Да, но до известна степен. Защото така както Дон Кихот като представител на обеднялата идалгия носи и нейното болезнено развито чувство за чест (той тръгва на подвизи и за да се прослави), така и Санчо Панса тръгва с Дон Кихот не само защото е родствен с него по душевна нагласа, но и защото авантюристичният стремеж за забогатяване е обзел дори и селячеството по онова време. Следователно Санчо Панса може да бъде разбран и като социален тип.

Едностранчивост е проявена и в трактовката на „Неизвестния шедьовър“, където авторът не е потърсил позицията на реалиста Балзак по отношение на съвременното му изкуство. (През 20-те години на миналия век се разгаря ожесточен спор между привържениците на романтизма и класицизма).

Философско-литературните етюди на Паси са предназначени не за масовия консуматор, а за културния читател, за читателя, който има и необходимата специална подготовка. Но тъй като научните проблеми се разглеждат в една форма, близка до художествената, освен за философи, литературоведи и критици, тази книга е достъпна и за всички, които, макар и неспециалисти, се интересуват от въпросите на философията и литературата.

Не всичко в сборника може да се приеме безрезервно. Но солидната научна подготовка и преди всичко диалектико-материалистическият метод, всестранната култура, темпераментният стил на автора го правят задълбочен научен труд, търсено и желано четиво.

Людмила Григорова

„ОТ ЧИСТАТА ФОРМА ДО ЛИТЕРАТУРАТА НА ФАКТИТЕ“

„От чистата форма до литературата на фактите“ представлява пионерски труд в една малко занемарена област на съвременното литературознание. При положение, че литературата до двадесети век е цялостно разработена и селекционирана, нещо повече, че са се създали дори традиции в литературните изследвания, още по-ярко изпъква стихийният и иманентен характер на критическите позиции за литературата на двадесети век. Няма аналитичен критерий за нея и затова няма труд, който да е показал интегралните насоки на развоя ѝ през цялото ѝ многосложно и разнородно движение във времето. Влияние в това отношение несъмнено оказва фактът, че много от литературните движения са още живи и с насоките на еволюцията и метаморфозите си често диаметрално променят взаимоотношенията си и поставят въпросителен знак над някои принципни положения в оценката им. А и в самата литературна критика могат да се забележат подобни процеси.. Изброените положения, а също и други, за които не е нужно да се отделя място в една малка рецензия, подлагат написването на книга от подобен род на риск за краткотрайност, затварят я в известен, несъмнено кратък период от време. При това амбициите и задълбочеността ѝ правят този срок още по-кратък, защото малка промяна в третирането на литературните явления могат да превърнат логичната иначе структура в компилация от схващания, лишени от единна интерпретационна база. Какво е мнението на Хутникевич по този въпрос? „Създаването на книгата наложиха три неща — дидактичните необходимости, недостатъчната информация, изостаналостта на научната полонистика в областта на популяризацията на научните постижения.“ Значи самият автор оценява книгата си по-скоро като учебник, отколкото като научен труд в една изостанала област. В това отношение авторът несъмнено е постигнал целта си.

Хутникевич е марксист. Всички преценки в книгата са на здрава марксическа основа,

като особено ценно е това, че авторът разглежда някои западни, известни у нас като символ на упадъчност, течения от тяхната перспективна страна. Не ги отхвърля като цялост, а ги анализира от гледна точка на онези дребни, истински частици, които те са оставили в историята на литературата, или които други течения са възприели от тях като градивен материал. Полемиките с упадъчното в тях имат също информационен характер. Просто авторът подчертава селективния характер и функция на времето, което си остава основен фактор в оценката на литературните елементи.

Най-ценното в книгата, което несъмнено има и научно значение, е това, че авторът е успял да проследи доста точно хронологията в литературните течения, които, както е известно, имат относителни дати на появяване и изчезване. Оттук Хутникевич е тръгнал към намирането на сравнителна зависимост между теченията, ако те са на различна височина във временната градация или влиянието и взаимното въздействие, ако се развиват успоредно. Смешно е да се търси обща насока на развой, на който в по-голяма или по-малка степен да са подчинени литературните течения. Както е известно, те израстват на различна идейна, социологична и традиционна почва и въпреки интеграционното въздействие на техническия напредък в областта на психиката са значително разделени. Хутникевич търси това, което се е оказало по-силно от локалните рамки, надраснало е течението и е намерило допирни точки с други течения. С една дума, той работи върху най-ценното от литературния му потенциал, за което всъщност стана дума вече в рецензията.

Книгата се състои от тринадесет глави. Първата и втората са встъпителни, като първата въвежда читателя в историческите и социалните условия, в които израства литературата и дава относителна граница на литературите на деветнадесети и двадесети век. Втората глава дава представа за така наречената духовна надстройка на литературата — запознава с типа литературен живот, с развитието на разбирането за изкуството. След това авторът разглежда последователно експресионизма, футуризма, имажинизма, дадаизма, сюрреализма, теорията на „чистата поезия", формизма, теорията за чистата форма в театъра на Виткевич, Краковския авангард, автентизма и социалистическия реализъм. Разглеждайки тези течения в литературата, авторът постига значително по-голяма нагледност, като ги показва в другите области на изкуството. Намира дори зависимостите между различните видове изкуство, което му позволява да даде обяснения на някои странни явления в литературата.

Езикът на Хутникевич е много подходящ за подобен труд със широк диапазон на действие, защото кръгът на читателите му е несъмнено широк, което авторът на рецензията е наблюдавал в Полша. Хутникевич се отърсва от целия тежък багаж на латинизмите, като оставя само абсолютно незаменимите, намира на всички „професионални термини" съответните еквиваленти и същевременно никак не снижава нивото на книгата. От първата до последната страница тя увлича читателя и го кара да участвува със свои преценки в перцепцията ѝ, не дава допълнителни обяснения, така че всяка нова глава се базира на предишните и това осигурява активната читателска позиция.

В България се чувствува голяма липса на труд от подобен род. Много често и при различни поводи у нас прозвучават понятия, чието съдържание е зле разбрано или се има предвид частично, което от своя страна автоматично превръща някои спорове в чист вербализъм. Една от причините за това е несъмнено липсата на възможности за елементарна ориентация. Струва ми се, че книгата на Хутникевич идва да отговори на тези нужди. Без да представлява регионално непреводим труд и напълно близка нам в идеологическо и интелектуално отношение, тя несъмнено може да изиграе у нас същата роля, която изигра вече в Полша.

Боян Биолчев

ТЕОРЕТИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ В ЕДНО ЗНАЧИТЕЛНО НАШЕ ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКО ИЗСЛЕДВАНЕ

Сегашният етап от развоя на българското литературознание се характеризира с осъзнаване на все по-нарастващата нужда от уточняване на методологията, от изграждане сигурна основа за частно- и общотеоретическа интерпретация на художествените факти, за да може то да се справи с всевъзможните отклонения от научната истина, натрупани както от вулгарния социологизъм, така и от субективистичната критика, която в редица свои прояви демонстрира своята войнствуваща антинаучност. Впрочем има едно отношение, в което субективизмът и вулгарният социологизъм се сближават максимално: наред с претенцията за неоспо-

Искра Панова, Вазов, Елин Пелин, Йовков майстори на разказа, София, Български писател, 1967, с. 313.

римост на оценките си, представителите и на едното, и на другото направление показаха пренебрежение към спецификата на художественото произведение. Това намери израз в произволното тълкуване на текста, в неразбиране (подценяване и надценяване) на структурните му особености, а оттук — подценяване функцията и семантиката както на цялото, така и на елементите му.

Трудът на И. Панова иде да задоволи нуждата от изследвания, които преодоляват заблудите, да ни възвърне към четенето на текста у трима български белетристи, за да можем отново да проверим своето гледище за техния художествен метод.

Две са опасностите, които заплашват автора при такава задача: опасността от метафизично откъсване на детайла от цялото и опасността от такова навлизане в „съдържанието" на творбата, при което разгорещената интуиция може да ни отведе далеч от първоначално поставената цел така, че тя да бъде забравена, а връщането към детайла, за да бъде осветлен той от една по-обща теория, да бъде отложено завинаги. Това са Сцила и Харибда на съвременната критика: Разглеждането на детайла без отношение към цялото се постулира от швейцарската структурална школа. Така се издига непреодолима стена между двете основни филологически науки (лингвистиката и литературознанието). Полетите към „сърцевината на творбата" на крилете на интуицията, полети, от които няма завръщане, се практикуват от „генетическата стилистика". В този случай пък се заличава реалната граница между научно и художествено отношение към обекта на изследването, пренебрегва се относителната независимост на двете основни структурни равнища в художествената творба: лингвистичното и художественолитературното.

Нашата наука, оставайки доголяма степен вън от потока на тези две направления, не е консумирала нито тръните им, нито цветовете им, т. е. въпреки недостатъците и пороците на общотеоретическите си устои, социологично-структуралистичните и интуитивистичните трудове в областта на стилистиката имат и своя обективна ценност — едните с натрупване на по-добре или по-зле събрани социологични характеристики на градивните елементи в творбата, другите — със своите по-плодотворни или по-незначителни догадки за тяхната функция в системата на цялото. Трудът на И. Панова не е в строг смисъл на думата труд по историческа стилистика, но като литературоведски труд той се основава върху историкостилистическо изследване на материала, затова можем да си представим трудностите, с които тя се е сблъскала.

Все пак нашата наука не е лишена от трудове върху езика на писателите, с които ни занимава И. Панова. Тези трудове обаче са плод на търсения предимно в областта на историческото езикознание и затова са почти неизползуваеми в работа като Майстори на разказа".

Книгата на И. Панова беше оценена високо в нашия литературоведски печат и то в голям брой рецензии. Във всички тях се обръща внимание главно върху литературноисторическия принос, а също така върху проявения литературнокритически талант на авторката. Би било обаче непростима непълнота, ако не се занимаем с една друга страна на книгата: нейните литературнотеоретически и стилистикотеоретически основи. Защото в книгата се наблюдават както нови моменти в приложението на известни теоретически принципи, така и нови теоретически резултати от тяхното приложение. С това книгата на И. Панова надхвърля специалните проблеми на нашата национална литературна история и дава принос, който трябва да бъде оценяван в извъннационални мащаби. Именно на това е посветена моята рецензия.

Книгата съдържа четири глави: I. Строеж и сюжет — събитие и композиция, II. „Душата" на събитието, III. Музиката на цялото и IV. Художник на „видимия свят". В тези наименования на главите се преплитат различни отношения към съдържанието им и те не говорят ясно за какво става дума във всяка глава. Всъщност, първата глава разглежда композицията на разказа у тримата белетристи (най-подробно е разгледана композицията на разказа у Елин Пелин), втората разглежда функцията на пейзажа (отново най-подробно у Елин Пелин), третата — строежа на фразата и някои синтактични явления (тук натежават примерите от Елин Пелин и Йовков), четвъртата — структурата на художествения образ у Йовков. Налице е известна неравномерност, но главите са свързани помежду си с обща целенасоченост, а също така и с постоянното връщане към проблеми от предходните глави, за да им се даде осветление въз основа на материала от следващите. Този начин на изложение има свои предимства: освобождава авторката от задължението да реши всички поставени проблеми, което не е и възможно при сегашното състояние на изследванията в тази област. Впрочем високо достойнство на книгата е, че авторката си дава сметка за сложността на задачите и преди всичко се старае да не загуби перспективата за по-нататъшни търсения.

Още в началото авторката заявява, че нейна задача е да ни разкаже как са „направени" разказите на Вазов, Елин Пелин и Йовков (срт. 1). Това е дескриптивистка постановка на задачата; ще видим, че И. Панова се стреми да надхвърли дескриптивното й решение и да обясни „защо" те са направени по този или по онзи начин, какво следва от това, че те са направени еди как си.

Правилно И. Панова решава да „започне разплитането на образната тъкан“ на разказите от „жанровата характеристика на творбата, в случая нейния сюжетно-композиционен принцип“. Това е вярно: връзката между „сюжетно-композиционния“ принцип на творбата и нейната жанрова характеристика е съществена връзка. С това обаче авторката напипва и верния подход към анализа на структурата, защото композицията на творбата е тъкмо нейната синтактическа структура (ако гледаме на творбата като на сложен сигнал, като на структурно цяло), т. е. композицията е синтаксис, но на художественото равнище на структурата.

И. Панова подхожда към композиционния анализ „дедуктивно“, излизайки от „аксиомата“ на А. Толстой, че „архитектонически късият разказ трябва да бъде построен върху запетая и „но“ (. . . , но. . .)“, от която следва, че всеки разказ има „контрапунктов строеж“ (стр. 6). Тук И. Панова вижда и разликата между разказа, от една страна, и романа и повестта, от друга, които „със своята сложна и гъсто разклонена система дават много възможности за изходи и комбинации“ (стр. 6). В центъра на тази част застава Елин Пелиновият разказ, тъй като „късият разказ като жанр намира най-ярка изява, получава класически завършен вид „именно у този белетрист (с. 8). Тук И. Панова ни съобщава наблюдението си, че Елин Пелиновите разкази са „едносъбитийни“. Изглежда под „едносъбитийност“ авторката разбира еднократно налагане на модела „запетая + но“. За нея „събитието“ представлява „случка“ (стр. 9), но е нещо различно от понятието „анекдот“.

Наблюдавайки композицията на разказа у Елин Пелин, И. Панова посочва „лаконизма“ и „стремителността“ на повествованието, разграничавайки тези понятия от „дължината на разказа“, виждайки ги в „принципа на строежа“. Това значи, че Елин Пелин „реже по най-кратката линия — по диагонала на действието“. Той взема „вече назряла за разрешаване ситуация и проследява стремителния й ход на един дъх, докато я изчерпи“ (стр. 13).

Като отнася пейзажа към лириката, И. Панова проследява функцията му у тримата автори. Вярно са доловени разликите между тримата, общите черти между тях при съпоставката им по двойки. У Вазов тя намира, че преобладават „лирико-публицистичните, философски, исторически и пр. интродукции, отстъпления и послесловия“, а у Йовков ретроспекциите. У Йовков изобщо се наблюдават повече „лъкатушни ходове“, докато Елин Пелин „не се спира“, „върви по талвега“. Съпоставяйки края на разказите, авторката установява, че „краят у Йовков е повече логичен и сумиращ, отколкото решаващ, повече следствие, отколкото развръзка“ (стр. 21).

Според И. Панова примат на „сюжета“ над героите има у Е. Пелин: „Съдбата на Елин Пелиновите герои се определя от съдбата на света, който той рисува“ (срт. 23), който е конфликтен свят. Сполучливо И. Панова свързва тази особеност с „творческата биография“ „на Елин Пелин: „Това разделение (на сиромаси и чорбаджии, ограбени и грабители, измамени и измамници) е пречупил завинаги под определен ъгъл неговото художническо възприемане на действителността и решително е повлияло върху цялата му поетическа система“ (стр. 24). Конфликтът в Елин Пелиновия разказ отразява социалния конфликт. Героите „доиграват“ своите драми като „битовопсихологически“, но те са почнали „вън от сцената“ като социални (стр. 26).

„Прогресивно-хронологическото“ разгръщане на разказа у Вазов и Е. Пелин се противопоставя на Йовковия стил. Йовковият разказ се „раздипля „назад“ и „на вътре“, като сложна кутийка, която, щом се отвори, вътре в нея се показва втора, във втората трета и т. н. “(стр. 66).

Изобщо, сравнявайки тримата автори, И. Панова открива следните общи и различителни черти:

1) Разказите на Вазов и Елин Пелин са „събитийни“, а Йовковият разказ може да бъде наречен „статичен“.

2. Разказите на Вазов и Елин Пелин са „едносюжетни“, докато Йовковият разказ е „многосюжетен“.

3. Примат на сюжета над героите у Елин Пелин (ами у Вазов?), липса на такъв примат у Йовков.

4. У Вазов и Елин Пелин има „метафорен“ план, докато у Йовков такъв план липсва.

5) „Предметност“ у Йовков, липса на „предметност“ у Вазов и Елин Пелин („предметността“ у Йовков е следствие от липсата на „метафорния“ план).

6) Просто изречение у Елин Пелин, сложно — у Йовков (ами у Вазов?)

7) Безсъюзие у Йовков, наличие на съюзи у Елин Пелин (ами у Вазов?).

8) „Лаконизъм и стремителност“ у Елин Пелин, липса на такова свойство у другите двама автори.

9) Известна независимост на пейзажа у Вазов, строга функционалност на пейзажа у Елин Пелин и Йовков.

10) Наличие на авторски коментар (и следователно: документално-историческа мотивировка) у Вазов, липса на такъв коментар у Елин Пелин и у Йовков.

11. Скриване на авторската оценка, трансформация на „лирическото“ в „нещо друго“ у Ел. Пелин и Йовков.

12) Наличие на субективен момент у Вазов и Елин Пелин, стремеж към обективност („страх“ да се вземе отношение) у Йовков и т. нат.

Дадох си труд да събера тези характеристики, пръснати заедно с редица по-маловажни из цялата книга, а също така и се постарах да им дам дихотомична формулировка, за да се видят две неща: първо, че в труда на И. Панова се дават както у никой наш критик до днес толкова голям брой типологични характеристики за творчеството на трима белетристи, всяка от които е извлечена в резултат на търпелив анализ, и второ, че внимателната систематизация на тези характеристики (каквато за съжаление не е направила авторката) дава възможност да се открият непълнотите на литературоведското изследване като цяло. Напълно сериозно и с искрено убеждение искам да заявя тук, че втората ми констатация не бива да се схваща ни най-малко като упрек към авторката, защото избраният от нея (и може би зависим от издателски съображения) жанр и стил на изложение далеч не изисква систематизация и схематизация на научните резултати, подобни на това, което направих по-горе. Но от гледище на нуждите на нашата филологическа наука (които могат да се предявят както от литературоведска, така и от езиковедска страна), налага се авторката да помисли за един нов вариант на своя труд, който да отговаря на по-строги изисквания. Естествено никой не би помислил да иска по-строг вариант на труд, чийто принос е незначителен. Аз виждам значителността на научния принос в работата на И. Панова именно в това, че той ни дава информация, която може да бъде систематизирана, да бъде представена в една дихотомична теория и поради това — да служи на бъдещите сравнително-типологически изследвания върху българската, а и не само върху българската белетристика.

И. Панова постепенно напуска тясноструктуралната позиция и внася характеристики не само от функционално в тесния смисъл на думата, а и от семантическо естество. Както виждаме, това е постепенно напускане и на дескриптивното равнище, за да се премине към обяснителното. Можем да бъдем недоволни не от това, че тя го напуска, а от това, че бърза да направи това, без да е довела до пълнота характеристиката на фактите. Затова именно връзката, която тя изгражда между функцията на забелязаните свойства на текста и онова равнище, за което винаги ни е трудно да кажем къде свършва стилът на даден писател и къде почва неговият метод, къде свършва методът му и къде започва неговият мироглед, ни се струва постигната до голяма степен интуитивно. Това не означава, че не можем да се доверим на по-голямата част от нейните обяснения, на нейния критичен усет и талант.

Така например убедително е обяснението на структурата у Вазов с това, че той съотнася събитията и героите си с историческото време, докато Елин Пелин ги тълкува в светлината на социалния конфликт (стр. 46), че Вазов заема — поради това, че е живо звено между Възраждането и новото време — позата на съдник на епохата, нещо, което не може да се каже за останалите белетристи от тройката. Докато Вазов търси „пълнота и достоверност на описанието", Елин Пелин се стреми към „пълнота и достоверност на преживяването" (стр. 66).

Смятам за голямо достижение на И. Панова откриването на два стилистически плана у всеки от тримата белетристи и характеристиката на тези планове (или „линии", както тя ги нарича по-често). Двете „линии" у Вазов са „образът на обективния ход на нещата" + авторският коментар към тях (стр. 87). У Елин Пелин това е „образът на обективния ход на нещата" + „лирико пейзажната му интерпретация" („авторът мълчи, но говори пейзажът", с. 87). В този случай имаме „еманципиране на природата до степен на лирическия герой" (стр. 108). Оставам с впечатление, че функцията на двуплановостта у Йовков не е достатъчно добре характеризирана, но това, което авторката твърди, съответствува на фактите. Тя вижда нейната реализация в „многосюжетността", за която стана дума. „Двата фабулно-сюжетни плана в „Песента на колелетата" например — пише И. Панова — са като двете страни на едно цяло, чийто синтез обаче се извършва не на сюжетно-фабулно равнище — там има пак само съвпадения по място, време, битови връзки, както в „Чумавото". Синтезът се извършва въз основа на вътрешната дълбока връзка между двете теми — творчеството и любовта" (стр. 212). Така в повечето разкази на Йовков раздвояването и забавянето на действието, изплитането на „връзка между практически несвързани явления", „за да се внуши тяхната сложна хармония", играят оная роля, която играе разполагането на „обективния" разказ в контекста на публицистическата интерпретация (у Вазов) или на пейзажната интерпретация (у Елин Пелин).

Тук има една опасност: да абсолютизираме функцията на „втория" (интерпретиращия) план, който е така различен у тримата майстори, като единствено средство за внасяне на субективното, „авторското" в произведението. И. Панова не е изпаднала в тази грешка, защото — както се видя — тя сочи субективност и субективна мотивировка и в композицията на разказа.

Много интересно за един езиковед би било наблюдението на И. Панова върху развитието на фразата у Елин Пелин и Йовков, тъй като тя открива съществена разлика между двамата белетристи: „еднопосочно" развитие у Елин Пелин срещу „многопосочно" у Йовков. За съжаление това наблюдение не е споделено от авторката с помощта на употребими в лингвистиката терминологични средства и затова не може да бъде възприето с необходимата яснота. По-разбираема е

нейната констатация, че в структурата на едно изречение у Йовков често попадат елементи от двете „линии“ на фабулата му.

Убедително е и твърдението, че „Навсякъде. . . Йовков всичко транспонира в оня план, който му е художнически важен — „вечно-човешкия“ и съкровено-индивидуалния — без да разбира връзката между „преходното и „вечното“, диалектиката между променното и непроменното, индивидуалното и общественото. Макар че тъкмо на база „вечно човешко“ Йовков установява. така да се каже, контакта с революцията и с нашата съвременност и ние — с Йовков въпреки мирогледната му отчужденост от нас (стр. 20). Това и редица подобни разсъждения на И. Панова ни устремяват към портрета на писателя. В тази посока тласка логиката на художествения анализ. В тези разсъждения личи философската култура на изследователя, който умее да хвърли светлина върху най-дълбоката същина на обекта, поставяйки го в контекста на литературната история и съвременността.

Ето и някои други характеристики от обяснително естество. Говорейки за използването на „метафората“ у Елин Пелин, И. Панова пише: „Това е свободата и увереността на художник, преизпълнен с чувство за сигурност, че знае и владее своя свят. Той не се „съмнява“ в правомерността на своето виждане на света, защото „не се съмнява и в истинността на своето знание за него, в правомерността на своята сигурност“ (стр. 270). Йовков пък се бои да не се „намеси“, „да не се издаде като автор“. „От грижата да не застане между читателя и обекта той прави крайъгълен камък на своята поетика“ (стр. 271).

Струва ми се, че „кинематографичността“ у Йовков, на която И. Панова посвещава доста страници (282 и сл.) и под която тя разбира „визуалност , рисуване чрез „кадър“, се нуждае от по-точна характеристика. Защото за „кинематографичност“, за рисуване чрез „кадър“ може да се говори и у Елин Пелин (и не само у Елин Пелин). Работата е в това, какво има на „кадъра“, в това, че Елин Пелиновата „кинематографичност“ (или „визуалност“) е от друг „кинематографичен“ стил. Нещата се усложняват от липсата на яснота в теорията на киното относно „кинематографичността“ и „повествователността“ на филма, което прави всички подобни паралели твърде рискувани.

Със своя труд И. Панова успява да ни обнадежди и поради това, че освен с дълбокия си усет на критик тя е въоръжена колкото с увереността във възможностите на обективния подход към художествената творба, толкова и със съмнението в истинността на досегашните ни знания. А това може да даде на изследователя само творческият марксически мироглед.

Признавайки високите достойнства на труда „Майстори на разказа“, не мога да отмина и слабостите му. Същевременно искам да отбягна самоцелното им посочване, защото по-важно е от всичко, когато един труд е така перспективен като изследването на И. Панова, вниманието да се насочи към перспективите. Това може да се осъществи, ако се занимаем по-подробно с използуванията от И. Панова теоретически апарат и с начина, по който тя го прилага. Към такова разглеждане на книгата ни задължава и нещо друго: авторката не само „вкарва в действие един съществуващ теоретически апарат, но в процеса на изследването тя внася и редица усъвършенствувания в него. Независимо от това, че може да има и други мнения, според мене тъкмо тези усъвършенствувания повишават най-много стойността на труда като цяло. И тъй като ми се струва, че авторката не е изявила сама в достатъчно експлицитна форма тези свои постижения, ще се осмеля, доколкото ми е възможно, да ги подчертая. Същевременно ще се постарая да посоча, че онова, което считам за слабости в труда, се реализира преди всичко като непоследователност именно по отношение на постигнатото.

Движейки се доста гъвкаво между абстрактно и конкретно, конкретно и абстрактно, т. е. в двете посоки на направлението теория — данни — факти, авторката не се е постарала в достатъчна степен и достатъчно ефикасно да дефинира понятията, с които си служи. Затова оставам с впечатлението, че не са използувани всички възможности на дедукцията. В повечето случаи авторката ни оставя да се досещаме за значението на употребените термини от контекста, в който те са употребени, или да си припомняме от познатата ни литература какво е съдържанието на употребения термин. (Доказателства за това не са необходими, достатъчно е да се прочете книгата, за да се види, че дефинициите на употребените термини са изключително редки.) Това нямаше да бъде недостатък, ако изобщо в литературния обход всички тези термини не бяха доведени до безнадеждна многозначност в резултат на характерния за по-стари етапи в развоя на литературознанието терминологичен произвол (литературните речници по принуда имат структура по-скоро на тълковни, отколкото на типично терминологични речници!) Същевременно, стремейки се да бъде разбрана от читателя, авторката прибягва доста често към похвати, които са добри само при умерена употреба: поставяне терминологичния израз в кавички, придружаване на терминологичния израз с разясняващ синоним или контекстуално изясняване на понятието. Това не винаги може да компенсира липсата на определения или липсата на добре установен (от авторката и за авторката) термин. А в блестящо написаната глава „Музиката на цялото“ изяществото на изложението се е нарушило от вмъкнатата там доста дългичка характеристика на асиндетона, синдетона, паратаксиса и хипотаксиса (срв. 121—144 стр.); всичко би могло да стане и

по-плътно, и по-ясно, ако се употребяха тези добре фиксирани в граматиката понятия, като им се дадат в скоби или под линия кратки определения.

Голям брой изрази, като „контрапункт", „архитектонически", „събитийност", „събитие", „случка", „анекдот", „сюжет", „сюжетно-фабулен", „лиричен тон", „лъкатушни ходове", „ход", „талвег", „лаконизъм", „стремителност", „конфликт", „предметност", „пейзаж", „лирика", „лиризъм", „лирически герой", „съзвучие", „метафора", „дълбочина", „изявеност", „подчертаване", „драматургичност", „вълнообразност", „преливност", „завръзка", „кулминация", „самоизразяване", „саморазкриване", „полифоничност", „контраст", „едноктатен разказ", „компактност", „класически", „конкретност", „метафоричност", „озаптяване", „фабулен център", „асоциация", „лирическа асоциация", „практическа неподвижност на разказа, „епично-рационално описание", „лирическа структура", „лирически неразчленени . . .обобщения", „лирико-пейзажни теми" „лирико-експресивно ехо", „лирико-психологиче ки пълнеж на разказа", „лирическа достоверност", „логически-фабулна", „фабула", „фабулни новели и романи", „същински" или „фабулен" разказ, „достоверност и т. н., се нуждаят от определения и уточнения именно поради това, че те функционират в книгата като термини, като елементи, от една, струва ми се, единна теория за структурата на разказа и функцията на неговите елементи. С други думи, при наличието на една нееклектична теория за обекта задължението на автора е да се освободи от „еклектизма" в терминологичния апарат.

За нас не е безразлично също така дали изброеният терминологичен инвентар е достатъчен за характеристиката на обекта или, напротив, той надвишава необходимото, дали в него няма повторения или многозначна употреба на изрази. Защото — независимо от това дали в тълкуванията или в съобщаването на илюстративния материал бихме си позволили или не известна „разиграност", известна „образност" (точно казано: металогичност), изискванията за научност предполагат и проверка на теорията и нейните елементи, проверка на тяхната ефикасност. Думата, преди да стане термин, може (и така е обикновено при едно натурално-езиково развитие на теорията) да мине през стадий на фигуративна употреба, подпомагайки интуицията. Всъщност тъкмо в това се проявява критическата проницателност на И. Панова и това развитие на теорията за наблюдавания от нея обект се дължи именно на нейния талант да изрази критическите си наблюдения, възмогвайки се до ново отношение към теорията. Нещо повече, металогичността (фигуративността) на изложението е свързано у нея и с едно повече или по-малко доловимо иронично отношение към традиционните представи за нещата. Следователно „интуитивното" в подхода на И. Панова трябва да се оценява като високо достойнство на работата ѝ. Но покрай това, мисля, се налага и едно осъзнаване на литературнокритическия процес и една негова оценка с автологичните средства на една теория за самото изследване, за да кристализират теоретическите постижения в една терминологична система, която ще служи и занапред както на литературната ни история, така и на литературната ни критика.

Самоедна ефикасна теория може да „окриля" интуицията, да ѝ послужи за „трамплин" в скока към нови открития. Но ефикасната теория лесно би могла да бъде и формализирана, а формализира ли се, тя би могла да даде и редица нови резултати съвършено автоматично. Засягам този въпрос само по една причина: в опита, който ни представя И. Панова, аз виждам възможности за изграждане на сдна издържана в строго логически смисъл теория за прозата. А известни са многократните констатации, че до такава теория литературознанието още не се е домогнало (срв. Р. Вейман, „Новая критика" и развитие буржоазного литературоведения, Москва, 1965, стр. 130).

Покрай изобилието на нови „терминологични ситуации", до които ни довежда И. Панова, все пак тя се е въздържала да си послужи с ред понятия на класическата поетика, които биха улеснили и опростили характеристиката на обекта. Така например понятието „експозиция" би я улеснило в описанието на „началото" на някои разкази (срв. стр. 13): за съжаление ние тук не разбираме дали това, което Елин Пелин „сграбчва" в първите две-три фрази, представлява експозицията на разказа или реализира вече завръзката. Понятието „диспозиция" пък би помогнало на авторката по-точно да определи отношението на фабулата (у нея: „сюжет") към хронологията на събитията в разказа. Различаването на „сюжет" от „фабула" е полезно, защото внася диалектическото различаване на „ергон" и „енергия" (в хумболдтовски смисъл) или „език" и „реч" (в сосюровски смисъл) в обекта на изследването.

Авторката би могла да постигне още по-голяма точност, ако се реши на някои налагащи се терминологични новаторства. Тя наистина се нуждае от по-богата терминология и за това свидетелствуват редица моменти от работата ѝ, както например употребата на терминоподобни изрази от рода на „хрумване-случка, хрумването сюжетна ситуация" (стр. 11), където явно става дума за литературнопсихологическия аспект на понятието „сюжет", като нещо, което се противопоставя на понятието фабула и сюжет в тясно лингвистичен смисъл. Смятам, че не е сполучлив терминът „събитие", защото той повтаря у И. Панова понятието „случка" („случка" представлява семантичния план на фабулата, когато тя е в диспозиция и е проста фабула). Нашият навик ни тегли към такава употреба на думата „събитие", че да можем

да градим изрази като „случката се гради от събития“ (т. е. от действия, изчерпани в определен момент тотализирани действия), чиято форма в българския език е аористният глагол). Изобщо, за да улесни описанието си, авторът има право да прибягва към нови термини, стига да ги уговори и да ги обмисли добре. Бихме могли да различаваме фабули, подфабули, микрофабули, макрофабули, фабулеми и пр., и пр., стига логиката на изследването (произтичаща от логиката на обекта) да изисква това. Роенето на термините в такъв случай не е самоцелна игра на думи, то се налага от необходимостта да бъде характеризиран адекватно обектът, а този обект, както се вижда от изследването на И. Панова, е по-сложен, отколкото си го представяме въз основа на класическата теория и струва ми се по-прост, отколкото той изглежда в характеристиката, която четем. С други думи, терминологичното богатство е императив на обективната действителност, към чието адекватно отражение се стремим.

На редица места в книгата си И. Панова прави уговорки за неизчерпателността на характеристиката си, личи, че тя осъзнава необходимостта от по-точна теоретическа решетка, която да наложи върху обекта, за да го отрази адекватно. И това съзнание е достойнство, а не недостатък на нейния труд. Така например, говорейки за структурата на фразата у Йовков и Елин Пелин, авторката заявява: „Тези и следващите най-общи впечатления от строежа на фразата не претендират за точност и изчерпателност, още по-малко за езиковедска компетентност. Точният и пълен анализ на езиковия строеж изисква специални методи за изследване, опрени на лигвистичен апарат — нещо, което не е нито по силите, нито по задачите на настоящата студия. Тук става дума за някои най-общи и най-очебийни тенденции, които не се нуждаят от по-специални или по-подробни доказателства (стр. 131). Естествено, тъй като зачитам тия уговорки на И. Панова, аз говоря тук именно за перспективите на изследванията в тази област и смятам, че моята критика не би била схваната като каквото и да е обвинение срещу авторката.

Обаче тя само от скромност може би определя тенденциите, с които ни занимава, като „очебийни“. Така например в първия вариант на настоящата си рецензия, написана през септември 1967 г., бях изказал съмнение във верността на нейното твърдение, че у Елин Пелин за разлика от Йовков преобладава паратактичното изречение пред хипотактичното. Това положение в работата на Й. Панова беше потвърдено от точните изследвания на наш езиковед.

Естествено И. Панова няма претенции да изгражда теория на белетристиката, но тя фактически стига до система от характеристики, които имат типологическа стойност (по-важните вече посочих) и които подлежат на оценка не само по отношение на характеризирания материал, а и по отношение на материал, който остава вън от обема на работата ѝ. Това е средство за проверка на системата, чрез което можем да добием данни и за адекватността ѝ по отношение на изходния материал. С други думи, тази система ще оценяваме като адекватна при положение, че ако привлечем още автори в кръга на наблюденията, няма да се налагат дълбоки изменения в структурата ѝ. Доколкото можах да извърша такива проверки, смятам, че системата на И. Панова е достатъчно ефикасна и може да функционира в по-широки изследвания, отнасящи се не само до нашата литература. Биха могли да се предложат някои корекции, които засягат само някои от необходимите понятия: „лиризъм“ и „лиричност“, „пейзаж“ и „лаконичност“. Впрочем и друг рецензент посочи недообработеността на понятията „лиричност“ и „лиризъм“. Струва ми се, че на всички двусмислици, които произтичат от употребата на тези понятия, съвременното литературознание е задължено на класическата (Аристотелевата) поетика, тъй като от него идва класическото триделение на жанровете. Ако на това триделение не се придава задължителен за нас логически смисъл, бихме могли да постигнем много с една нова, дихотомична теория на жанровете, която би отстранила противоречията. Това, което ни смущава дори в едно така добре премислено и талантливо написано произведение като „Майстори на разказа“, е, че авторката е принудена да назовава и чисто паратактичните структури като „пейзажа“, и онния напрегнати хипотактични структури, които служат на пряката авторска оценка и оформят монолога, с един и същи термин: лирически. При наличието на една обща функция (задържане на действието, у някои автори и неговата интерпретация), тези два вида структури са дълбоко разнородни и се противопоставят по съществен признак (синтактичен, а следователно и съдържателен,), така че са необединими вън от функцията си в епическото произведение.

Що се отнася до „лаконизма“, и той трябва да бъде разграничен от такъв признак като „фрагментарността“, защото едно е в дадено произведение да наблюдаваме фабула, съдържаща всички класически елементи (експозиция, проспекция, завръзка, развръзка, епилог), но в която всеки от тези елементи е изразен с минимум средства, друго е да наблюдаваме фабула, на която липсват някои (или поне един) от класическите елементи. Тъкмо второто свойство е по-удобно да наричаме фрагментарност и, струва ми се, тъкмо то е характерно за разказите на Елин Пелин — така, както ги вижда И. Панова. И тук остава още един въпрос за окончателно решение: наистина ли повечето разкази на Елин Пелин се градят върху единствено налагане на модела „запетая + но“ (което би било синоним на твърдението, че разказите

на Елин Пелин се градят само върху класическия елемент „развръзка“). Това може да бъде решено недвусмислено само ако внимателно прочетем още веднъж Елин Пелиновите разкази и търсим в тях не само експлицитните, но и имплицитните противопоставителни съюзи, ако внимателно, още веднъж обсъдим тяхната функция. Защото противопоставителните съюзи играят важна композиционна роля и в лирическите творби.

Изобщо книгата на И. Панова е извънредно богата с наблюдения, интересна с търсенията си, тя ни подтиква към размисъл, чертае перспективи, мести хоризонтите на нашите интереси. Тя заслужава да бъде приветствувана като рядко сполучлив труд в областта на стилистиката на българската художествена литература, а също така и като един от жалоните на нашето развиващо се литературознание. Основното впечатление от тази книга е впечатлението за свежест. И тъкмо заради своите високи достойнства, този труд още дълго ще бъде обект на нашите разисквания.

Цанко Младенов

ТЪРЖЕСТВЕНО СЪБРАНИЕ ЗА 90-ГОДИШНИНАТА НА АКАД. МИХАИЛ АРНАУДОВ

На 16 октомври 1968 г. в София, в големия салон на Българската академия на науките се състоя тържествено честуване по случай 90-годишнината от рождението на един от най-видните представители на българското литературознание — акад. Михаил Арнаудов. Салонът се оказа тесен за многобройните почитатели на юбиляря, между които личаха видни наши общественици, писатели, научни и културни дейци, студенти, граждани. В президиума заемат места акад. Тодор Павлов, акад. Ангел Балевски, акад. Пантелей Зарев, акад. Владимир Георгиев, патриарх Кирил, Георги Джагаров, Ефрем Каранфилов, Стойко Божков — директор на Института за литература, и др.

Ректорът на Софийския университет и зам.-председател на БАН акад. Пантелей Зарев произнесе слово за жизнения път и творческа дейност на акад. Михаил Арнаудов. Проследявайки навлизането и развоя на юбиляря в огромния свят на българската наука, акад. П. Зарев разкри в доклада си дълбоките национални корени на неговото верую и творческа страст, навлезе в научната лаборатория на изтъкнатия историограф на нашето Възраждане; разкри богатата българска проблематика и постоянен интерес към нашето минало, към нашите духовни завоевания, бит и съдба. Тази задача акад. Мих. Арнаудов е смятал като свое основно призвание. Създател на нашатаслед освобожденска фолклористика, опознал народното творчество в най-богатите му и разнообразни мотиви, юбилярът насища литературните си и фолклорни трудове с неизследвани факти, с непознати автентични подробности, които ги правят интересни и търсени и за високите научни форуми, и за обикновената любознателна среда.

В словото си акад. П. Зарев се спря и на друга интересна страна от творческия облик на юбиляра — на неговия метод на изследване, подчертавайки, че за учения имат значение не само резултатът, но и усилието, създаването, фактът на делото. С вдъхновение са създадени монографиите му за братя Миладинови, Любен Каравелов, за Гьоте, за Лабрюйер. Ползувайки анкетния метод за проникване в съкровените тайни на творческия акт, акад. Михаил Арнаудов изследва творците на нашата литература не само като художник, а и от психологична гледна точка като сложна и богата индивидуалност. Акад. П. Зарев се спря и върху значението на акад. М. Арнаудов за тълкуванията му върху нашата народностна самобитност. Своето слово П. Зарев приключи с поздрави и пожелания за дълъг живот и плодоносна творческа дейност от името на ръководството на Академията на науките и от Софийския университет „Климент Охридски", в които юбилярят е оставил трайни спомени като преподавател.

Членът на Политбюро на ЦК на БКП и член на Президиума на Народното събрание акад. Тодор Павлов прочете поздравителното писмо от председателя на Министерския съвет и първи секретар на Българската комунистическа партия др. Тодор Живков и указа за награждаването на акад. Михаил Арнаудов с висок правителствен орден по случай неговата 90-годишнина.

Приветствия поднесоха от името на Българската академия на науките — акад. Владимир Георгиев — зам.-председател на БАН, от името на Съюза на българските писатели — председателят на съюза Георги Джагаров, от името на Комитета за изкуство и култура — Цвятко Гагов — генерален директор на държавното обединение „Българска книга", от името на Софийския университет „Климент Охридски" — проф. Михаил Мичев — зам.-ректор на университета, Патриархът на българската църква Кирил поднесе от името на Светия синод благопожелания, от Института за литература поднесе поздравления Стойко Божков — директор на института, от директора на Института по история — чл.-кор. Хр. Христов. Приветствия бяха поднесени и от Етнографския институт с музей от Института по балканистика, от Народната библиотека „Кирил и Методий", от родния град на акад. Михаил Арнаудов — Русе, и др.

Накрая акад. Михаил Арнаудов, трогнат и развълнуван, отговори на сърдечните приветствия. „Ако имам някаква заслуга в областта на образованието и науката на нашия народ — каза той между другото, — тя се дължи на обстоятелството, че съм следвал два идеала, бих казал, че съм имал два кумира: това бяха науката, това беше Отечеството. Науката е нещо всеобемно, огромно, тя е тъй

велика, както и природата, която е предмет на нейните изследвания. . . Преди всичко пленяваше ме не една плеяда, а три плеяди мъже на нашата възрожденска епоха. Това са образи величави, образи, които се налагат и на мисълта, и на въображението и ще се налагат во веки веков, докато има български народ. Това са светли умове на нашата просвета, първоапостоли на борбата за свобода и независимост, за културен напредък. Паисий и неговите последователи дадоха нещо, което е рядко, бих казал, в историята на нашите съседни народи. Такъв брой величествени образи, като Раковски, като Бозвели, не се срещат твърде често в аналите на историята на народите около нас. . .

Аз обичам народа си, аз работих искрено за него. Как да не обичам един народ, който е дал великани като поменатите. Как да не обичам един народ, който спечели завинаги признание в света със своето рало, а после със своята модерна агротехника, как да не обичам един народ, който чрез перото на своите писатели е дарил българската и световната литература с велики произведения, как да не обичам един народ, който в лицето на художници, артисти даде едно изкуство на света, което ни прави горди. Ето, този народ аз обичам, защото между всичко друго той е народ на героичния подвиг, народ, който знае да държи меча в отбрана на своята родина и да прояви храброст, достойна за една велика епопея. . ."

Поправка: ред 19, отгоре на стр. 104 от кн. 5 т. г. да се чете: По това време в Лайпциг се готви за печат третото издание на един от неговите най-прочути на

СЪДЪРЖАНИЕ

на 12-та годишнина — 1968 г. на „Литературна мисъл"

СТАТИИ

Ангелов Валентин — Участието на асоциациите в процеса на естетическото възприемане, V, 3.
Анчев Ангел — Художествено своеобразие на късния Лев Толстой, IV, 83.
Василев Михаил — Открития и литературна техника в съвременната повест, IV, 61.
Георгиев Любен — Драгомир Асенов, II, 80.
Григорова Людмила — Владимир Башев, IV, 74.
Дейкова Олга — Бележки върху стиха на Димчо Дебелянов, VI. 98.
Димитрова Елена — Сатиричният образ у Алеко Константинов, II, 30.
Дудевски Христо — Фейлетонистът Алеко Константинов и традициите на руската литература, V, 29.
Жечев Тончо — „Българският Одисей" и истината на неговото завръщане, III, 65.
Акад. Зарев Пантелей — Светът на Елисавета Багряна, IV, 3.
Каролев Стоян — Димитър Димов, I, 3.
Конев Илия — Непознатият Светослав Миларов, I, 69; За националното и общочовешкото в българската възрожденска литература, IV, 42.
Мечев Константин — Безименен ли е старобългарският разказ за зографските мъченици?, III, 106.
Мутафов Енчо — За органичността на белетристичното мислене, V, 45.
Натев Атанас — Игра — формотворчество — изкуство, I, 32; Диалектическата идея за саморазвитието в литературната наука и изкуствознанието, III, 35.
Недялков Христо — В хумористичния свят на поета, I, 84.
Николова Видка — Гео Милев. Революция и естетически възгледи, II, 53; Пенчо Славейков, Поетически талант и фолклор, VI, 114.
Петров Здравко — Новото превъплъщение на Палечко, V, 19.
Попиванов Иван — Веселин Ханчев, VI, 81.
Поляков Марк (Москва) — „Вдъхновен труд". По проблемите на динамиката на критическите жанрове, II, 61.
Русев Пеньо — Участие и роля на различните компоненти на психиката в процеса на художественото възприемане, I, 54.
Унджиева Цвета — Фейлетоните на Христо Ботев, III, 91.

Народна съдба и литература

Каранфилов Ефрем — Проблемът за патриотизма и съвременната българска белетристика, VI, 3.

Литературата в училище

Цветков Александър — За системата на писмените работи по роден език и литература, IV, 96.

70 години от рождението на Христо Смирненски

Божков Стойко — Христо Смирненски и естетиката на модернизма, VI, 27.
Димитрова Елена — Някои черти от майсторството на Смирненски, VI, 62.

Дудевски Христо — Първи поетически отгласи на Октомври. Христо Смирненски и неговите предходници, VI,
Иванова Веска — Обществената и партийна дейност на Смирненски, VI, 68.
Колевски Васил — От критически към социалистически реализъм, VI, 38.

VI международен конгрес на славистите

Авджиев Желю — Отгласи на Септември 1923 и на септемврийската литература в славянските страни, IV, 113.
Вълчев Георги — „Неустановеният" жанр в белоруската литература, III, 114.
Георгиев Емил — Виктор Тепляков — първият певец на българския пейзаж, II, 103.
Цветков Лазар, Грашева Лиляна, Йорданов Христо — Научен форум на световната славистика, V, 74.
Якушин Н. (СССР) — Из историята на руско-българските културни връзки, IV, 134.

150 години от рождението на Карл Маркс

Славов Иван — Аспекти на Марксовия литературен стил, II, 3.

100 години от рождението на Максим Горки

Цветков Лазар — Горки пред съвременността, II, 18.

Акад. Михаил Арнаудов на 90 години

Димов Георги — Науката — призвание и съдба на един живот, V, 65.

Акад. Людмил Стоянов на 80 години

Акад. Динеков Петър — Пътят на Людмил Стоянов, III, 18.

20 години Институт за литература при БАН

Божков Стойко — Двадесетгодишната дейност на Института за литература, III, 3.

Ламар на 70 години

Шишкова Магдалена — Верността на поета, I, 104.

50 години от рождението на Васил Воденичарски

Й. Хр. — Светлината на един от строя на безсмъртните, I, 112.

Веселин Андреев на 50 години

Йорданов Христо — Младост, с красотата на подвига, I, 108.

Една година от смъртта на Минко Николов

К. Ст. — Минко Николов, I, 114.

Творческа анкета

Тихолов Петко — Срещи и разговори с Михаил Арнаудов, IV, 150.

Спомени

Дончев Николай — Спомени за Светослав Минков, I, 100.
Иванов Вичо — Спомени за Теодор Траянов, II, 93.
Константинов Георги — Спомени за Асен Разцветников, I, 93.
Цанев Георги — Кирил Христов без ретуш, IV, 140.

Научни съобщения, документи и материали

Авджиев Желю — Константин Величков и Франция, II, 118.
Анастасов Теодосий — Още за берковските герои на Вазов, VI, 128.
Ангелов Боньо Ст. — Нови вести за книжовното дело на Георги Скилица, II, 113. Неизвестен препис на „Азбучната молитва", IV, 164;
Бумбалов Любен — За Вазовия превод на „Лудият" от Шандор Петьофи, V, 112.
Гюрова Светла — Д-р К. Кръстев до Кирил Христов, VI, 130.
Данаилов Славчо — Неизвестен доклад на Димчо Дебелянов за Пенчо Славейков, I, 118.
Жечев Николай — Из кореспонденцията на Стоян Михайловски, II, 123.
Каназирска Маргарита — Ролята на Георги Бакалов за проникването на Максим Горки в България, V, 105.
Миннов Светослав — Бодливи мисли, I, 117.
Смоховска-Петрова Ванда — Чайковски за Македония, V, 104.

Из литературния живот в чужбина

Димов Георги — Международен форум по проблемите на сравнителното литературознание, III, 131.
Дончев Николай — Френските литературни награди за 1967 г. I, 127; Нови френски публикации, V, 98.

ПРЕГЛЕД

Ангелов Боньо Ст. — Издадени старобългарски книжовни паметници, III, 137; Григорий Цамблак не е автор на „Разказа за зографските мъченици", V, 119.
Биолчев Боян — „От чистата форма до литературата на фактите", VI, 151.
Вандов Иван — Ценен и актуален изследователски труд, II, 149.
Вълчев Георги — „Проблеми на литературната компаративистика", II, 159.
Грашева Лиляна — Ново изследване за Черноризец Храбър, I, 138.
Григоров Георги М. — Книга за характера на българина, IV, 173.
Григорова Людмила — Философските и литературни етюди на Исак Паси, VI, 147.
Гюрова Светла — Акад. Михаил Арнаудов за Кирил Христов, IV, 170.
Димов Георги — Принос към проучването на националното ни възраждане, I, 133.
Добрев Чавдар — Критикът и неговите проблеми, V, 123.
Дудевски Христо — Оригинално изследване за Луначарски, I, 142; „Полвека советской литературы", III, 142.
Йорданов Христо — Поетиката на Вазов, Елин Пелин и Йовков, II, 141.
Калоянов Асен — По-голямо внимание при издаването съчиненията на нашите класици, V, 122.
Конев Илия — Оригинален труд за живота и ранното творчество на Петко Славейков, VI, 140.
Попиванов Иван — Към задълбочен изследователски подход, III, 139.
Цветков Лазар — При изворите на наследството, IV, 175.
Цонев Светозар — Йовков — неповторимият, VI, 143.

Хроника

Бъклова Катя, Янева Катя — Библиография на трудовете на сътрудниците при Института за литература, III, 144.
* * * — Из Отчетния доклад на Института за литература за научната му работа през 1967 година, I, 145.
* * * — Приет за печат сборник „Фолклор и литература", I, 152.
* * * — Тържествено събрание за 90-годишнината на акад. М. Арнаудов, VI, 160.

SOMMAIRE

Destin national et littérature

Ephrème Karanfilov — Le problème du patriotisme et les belles-lettres bulgares contemporaines 3

Le 70-ème anniversaire de la naissance de Christo Smirnensky

Stoïco Bojcov — Christo Smirnensky et l'esthétique du modernisme 27
Vassil Kolevsky — Du réalisme critique au réalisme socialiste 38
Eléna Dimitrova — Certains traits de la maîtrise poétique de Smirnensky 62
Vesca Ivanova — L'activité de Smirnensky socialman et adhérent du PCB 68
Christo Doudevsky — Les premières résonances poétiques de la Révolution d'Octobre. Christo Smirnensky et ses prédécesseurs 75

Ivan Popivanov — Vesselin Hantchev 81
Olga Déïcova — Remarques sur le vers de Dimtcho Débelianov 98
VidcaNicolova — Pentcho Slavéïcov. Talent poétique et folklore 114

Informations scientifiques et documents 128

Théodossi Anastassov — Encore des héros de Bercovitza de Vazov 130
Svetla Gurova — Dr Krestiu Krestev à Kiril Christov 140

REVUE

Ilia Konev — Une oeuvre originale sur la vie et les premières oeuvres de Petco Slavéïcov 143
Svétozar Tzonev — Iovcov — l'inimitable 147
Liudmila Grigorova — Les études philosophiques et littéraires d'Isac Passy 151
Boïan Bioltchev — „De la forme pure à la littérature des faits" 152
Tzanko Mladénov — Les problèmes théoriques dans une importante étude d'histoire littéraire bulgare 160

Chronique

* * * — Assemblée solennelle, à l'occasion du 90-ème anniversaire de l'académicien Mikhaïl Arnaoudov 162

Адреси — на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. Витоша 39, София Ц., тел. 88-42-89
на администрацията: Издателство на БАН, София 13, кв. Гео Милев, ул. 36, бл. VI тел. 72-44-11. Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с|ка №96Т|115 БНБ — Софийски градски клон

Технически редактор Ив. Димитрова

Дадена за набор на 12. XII. 1968 г. Подписана за печат на 4. II. 1969 г.
Печатни коли 10,38 Издателски коли 12,35
Формат 71×100/16 Тираж 2400 Поръчка № 608
Отделна книжка 0,75 лв. Изд. индекс 3425 Годишен абонамент 4 лв.

Набрана и отпечатана в печатницата на Издателството на БАН