ЛИТЕРАТУРНА

4

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

МИСЪЛ • 1973

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

4

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ • 1973

ГОДИНА СЕДЕМНАДЕСЕТА

СЪДЪРЖАНИЕ

50 години от Септемврийското въстание

* * * — Септемврийска литература 3
Желю Авджиев — „Дълбока кървава бразда“ в българската литература 7
Милена Цанева — Никола Фурнаджиев и Септември — 1923 30
Атанас Илиев — Първите и последните стъпки на Гео Милев 43
Христо В. Савов — Духовният облик на Сергей Румянцев 59

85 години от рождението на Дора Габе

Иван Сарандев — Биографично-творческа анкета с Дора Габе 70

* * *

Борис Делчев — Срещи и разговори с Константин Константинов 90
Сабина Беляева — Идейно-естетически аспекти в младата белетристика на селска тематика 106
Петър Динеков — Людмил Стоянов 126
Стефан Кожухаров — Д-р В. Сл. Киселков 129

Полемика

Здравко Петров — Пак за критиката 131

Преглед

Атанас Натев — „Смешното“ от Исак Паси 140
Христо Йорданов — „Да уловим виденията“ от Крум Григоров 144
Божидар Райков — „Паисий Хилендарски“ от Христо Христов 146

Хроника

Л. Г. — Международен форум на литературоведската мисъл 150

СОДЕРЖАНИЕ

50-летие Сентябрьского восстания

* * * — Сентябрьская литература 3
Желю Авджиев — „Глубокая кровавая борозда“ в болгарской литературе 7
Милена Цанева — Никола Фурнаджиев и Сентябрь — 1923 30
Атанас Илиев — Первые и последние шаги Гео Милева 43
Христо В. Савов — Духовный облик Сергея Румянцева 59

К 85-летию со дня рождения Доры Габе

Иван Сарандев — Творческая анкета с Дорой Габе 70

* * *

Борис Делчев — Встречи и разговоры с Константином Константиновым 90
Сабина Беляева — Идейно-эстетические аспекты в беллетристике молодых на крестнянскую тему 106
Петр Динеков — Людмил Стоянов 126
Стефан Кожухаров — Д-р В. Сл. Киселков 129

Полемика

Здравко Петров — Еще раз о критике 131

Рецензии и рефераты

Атанас Натев — Исак Паси: „Смешное“ 140
Христо Йорданов — Крум Григоров: „Да уловим видението“ 144
Божидар Райков — Христо Христов: „Паисий Хилендарский“ 146

Хроника

Л. Г. — Международный форум литературоведческой мысли 150

Редакционен комитет:
ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор
АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ХРИСТО ЙОРДАНОВ

СЕПТЕМВРИЙСКА ЛИТЕРАТУРА

Септемврийското въстание от 1923 г. даде могъщ тласък на развоя на българската литература. „Септемврийска поезия“ — така беше наречена от Георги Бакалов псезията, която беше създадена непосредствено след въстанието и отразяваше неговия патос и настроенията след неговото поражение.

„След поражението на труда през септември — пише той с възможния за онова време език — цялата трудова поезия у нас се превърна в септемврийска поезия.“ И тая поезия, чието начало „изхожда от септемврийските събития“, получи широк терен и продължителност в българската литература.

Веднага след Септемврийското въстание и въпреки фашисткия терор се появи нова вълна от революционна литература, главно поезия, в периодичните издания „Нов път“, „Пламък“, „Наши дни“, „Звънар“. Родена от въстанието и от емоционалната атмосфера след неговото потушаване, тя отразява ужаса на фашистките изстъпления. Но тя не само долавяше „ужаса, страданията, кланетата, зверствата“. Тяхното изобразяване тук им смисъл на изобличение. При това нейното съдържание е много по-богато. Тя е пропита със скръб по загиналите в боя. Но това не е плач над умрели, а обет над гроба на борци, паднали в борбата за „правда и за свобода“. Тая поезия прославя въстаналите работници и селяни и е пропита със социален хуманизъм. И още: тя изразява протест против фашисткия терор, възторг от революционния подвиг на народа и вяра в бъдещата победа. „Сватба“ на Фурнаджиев в същност е мечта за ново въстание, в което народът ще тържествува. „Септември“ на Гео Милев е предсказание, изречено с твърда увереност също така за ново въстание, което ще завърши с победа. По своята идейна насоченост септемврийската поезия е антибуржоазна. Макар да има по-особен характер — определен от конкретните обществено-политически обстоятелства на историческия момент — тя представя, общо взето, продължение на революционната линия на Смирненски. Тя е първата антифашистка литература у нас — израз на настроенията на работническите и селските маси. Най-ярки с цялото си тогавашно творчество нейни представители бяха Гео Милев, Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев.

Първият център на тая литература беше списание „Нов път“, редактирано от Георги Бакалов (1 дек. 1923 — средата на април 1925, спряно от фашистките власти). В него се сложи началото на антифашистката литература у нас. По-рано само Смирненски още в 1921 г. написа антифашистко стихотворение, в което съобщи за борбата на италианските антифашисти и призоваваше към бдителност против зараждащия се и в нашата страна фашизъм („Ардити“).

„Нов път“ беше легално списание на нелегалната вече комунистическа партия. То се бореше за марксическа идеология в литературознанието, за създаване на литература, която да е израз на стремежите на революционната

работническа класа и на борбата ѝ за нов свят. То воюваше с буржоазната естетика и литература и пропагандираше съветската литература — доколкото бе възможно при ония тежки условия. Художествените произведения в него бяха ново явление в нашия литературен живот — един особен, на високо естетическо равнище разцвет на поетичното слово.

В списанието сътрудничеха много поети и белетристи: Д. Осинин, Ник. Хрелков, К. Зидаров, Т. Харманджиев, Кр. Велков, Ем. Коралов. Всички те имат дял в изпълнение на ролята, която то беше поело. Но неговия авторитет утвърдиха постоянните негови сътрудници Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев. Като се прецени внимателно неговото съдържание и въздействието му в обществото, не може да не се признае, че лице на „Нов път" даваха те със своето творчество. Тяхната поезия беше най-блестящият израз на новото, тя възбуждаше остър интерес у читателите. Книги като „Пролетен вятър" на Фурнаджиев, „Ръж" на Каралийчев, „Жертвени клади" на Разцветников бяха в оня момент — края на 1924 г. (заедно със „Септември" на Гео Милев) — най-високите постижения в българската литература изобщо. В тях покрай актуалните им особености на революционна антифашистка литература бяха заложени в трайни черти от националната душевност на българския народ. В тях дишаше родното — онова родно, което е свързано с бунтовните стремежи и с жаждата за справедливост, присъщи на българския народ през всички векове на неговото съществуване. Бликащата жизнерадост у Каралийчев, дълбоката жизненост и воля за преодоляване на страданието у Фурнаджиев се сливат с оная психическа настроеност, която Пенчо Славейков посочваше като „кардинална черта" в националния характер на българина. Тримата млади автори живееха с амбицията да поставят своето художествено дело в приемственост с най-прогресивните традиции на националната ни литература. У тях е в пълна хармония националното с интернационалното.

Същия характер като „Нов път" имаше и неделното издание „Наши дни", в което сътрудничеха голяма част от новопътците. Като обединителен център на единния културен работническо-селски фронт служеше сп. „Звънар" (април 1924 — април 1925). Ръководеше се от комунистите. С карикатури (Бешков, Жендов, Кюлявков, Стоян Венев — тогава Пролетарче), с хумористични и сатирични стихотворения и фейлетони (Каралийчев, Разцветников, Кюлявков, Тома Измирлиев, В. Павурджиев, Н. Хрелков, Христо Радевски и др.) то изобличаваше остро фашисткия терор.

Протестът против фашизма беше изразен особено силно и открито в списанието на Гео Милев „Пламък". То издържа едва една година (1924), след първата книжка от 1925 г. беше забранено. „Пламък" се бори героично против диктатурата на фашистите, особено против ограниченията на печата от Закона за защита на държавата. В него сътрудничеха А. Страшимиров, Хр. Ясенов, Ник. Райнов, Ем. Попдимитров, Ник. Хрелков, Ламар и др. Сътрудничеството на Христо Ясенов обаче е повече акт на демонстрация за солидарност с антифашиста Гео Милев и за противофашистка позиция. Защото стихотворението „Еклезиаст", което печата в „Пламък", е старо по своята песимистична философия, реминисценция от идейно-емоционалния свят на символизма (вероятно останало от преди войните). Съвсем в програмата на списанието са стихотворенията от цикъла „Пропилеи" на Емануил Попдимитров — те означават възвръщане към земята и народа. Поетът се обръща към народа и заявява, че е готов да иде в негово име на кладата. Подобна декларация в онова време беше недвусмислен антифашистки жест.

В „Пламък" Антон Страшимиров дава само един разказ — в първата книжка: „Изповед". Една объркана изповед, мозайка от лирични излияния —

но едно, и то много важно, е ясно: в нея проникват стонове, сцени, кървави петна от страшните септемврийски дни: „Страшни, страшни септемврийски дни, в които вечерите бяха светкавични и утрините — поройни. . . Те убиваха — ден; убиваха — нощ. И после — дни и нощи: убиваха. Ловяха младенците, извеждаха ги по стъгдите и. . . давеха в кърви майките — беззащитните.“ Тия моменти звучеха и като протест, и като обвинение.

Ужасите на септемврийските дни и нощи са намерили отражение и в малкото сборниче от есета, спомени, психологически анализи и разсъждения на А. Страшимиров „Палач и злодей“ (1924). Интересува го психологията на палача, от когото „няма по-черно клеймо“, но от него е по-грозен злодеят, който убива беззащитни и невинни хора.

Когато Гео Милев започва да издава „Пламък“, Николай Райнов му дава статия на безобидна тема — „Фантастичен театър“. Това означаваше обаче публична манифестация на сътрудничество с един революционер антифашист. Но в четвъртата книжка вече Райнов печата „Музика“ — разказ с твърде нестройна структура, но с определени отражения на Септемврийското въстание. Без да се говори направо за него, дават се картини от живота, между които главно място заема бунтът на работниците от предградията на някакъв голям град, понесли „секири, сопи, пушки — кой що има“ — момент от въстание или по-точно прелюдия на въстание. Революцията Райнов схваща като романтик — вижда я като разрушение на старото, представя си я с очистителния огън на пожарите: „Всичко да изгори. . . Да се гради на чисто равнище, без спомени за вчерашния ден.“ Както е у Блок, както е у Ясенов, както е у всички символисти, преминали на революционни позиции.

Положителна промяна в развоя на Райнов се забелязва от по-рано. Мистик, теософ, индивидуалист, потънал изцяло в миналото, в апокрифните сказания и легенди, в източната екзотика и пр., той под влиянието на следвоенната атмосфера обърна поглед към съвременността. В 1921 г. в сп. „Зла-торог“ той обнародва разказ „Сиромах Лазар“, в който засяга направо социалния въпрос. „Мелницата — казва героят на разказа сиромахът Лазар — фърля сега на едни само брашно, на други — голи трици. . . Трябва да се смени тоя ред. . . Брашно — на всички!“ Но поставеният правилно въпрос в края се решава с примирение. Социалният въпрос като въпрос за справедливо разпределение на материалните блага се изоставя, изместен от проблемата за „вечното“, за духа, и от теософската идея за някаква „световна справедливост“, определяща човешката съдба. Това, което е нужно — е любов към всички. Всички сме братя. . .

Но след Септемврийското въстание и масовия фашистки терор Райнов, потресен от ужасите, идва до съзнание, че истинският хуманист не може да обича всички — и потиснати, и потисници. В 1925 г. той издава сборника си от разкази „Сиромах Лазар“, в който влиза и едноименният разказ, но вече преработен. Прибавя се реалистична картина из живота на онеправданите и експлоатираните. Лазар и тук се примирява и не иска нищо от никого. Но разказвачът, т. е. авторът, видял истинското зло, заявява категорично, че вече не го „тешат приказки за световна справедливост“ — за него е ясно, че в света има потиснати и потисници и че единият брат се нарича Каин. А известно е, че още Смирненски и след него септемврийските поети, особено Разцветников, бяха насочили изобличителното си перо срещу братоубиеца Каин.

Разбира се, най-силният израз на революционния антифашистки патос в „Пламък“ беше „Септември“ на Гео Милев — поема, която привлече вниманието на всички — и на прогресивните хора, и на реакцията. Едно произведение, изключително по своето трайно въздействие в нашето обществено и

културно развитие, вдъхновение за всички борци против фашизма и капитализма. В него се засяга събитие чисто българско, национално, свързано със съдбините на нашия народ, най-високият връх на класовата борба. В „Септември“ Гео Милев възпя героизма на народа и борбата му за социализъм, от една страна, а, от друга, хвърли гневен протест в очите на реакционните сили.

Въстанието на работниците и селяните през септември 1923 г. получи широк отзвук и остави трайни, дълбоки следи във всички области на нашия обществено-политически и културен живот и в нашето изкуство. Въпреки кървавите вакханалии народът не се признаваше за победен. Това „първо народно въстание против фашизма“ (Георги Димитров) показа огромната борческа енергия на българския народ, а с поуките, които донесе, послужи като „генерална репетиция“ за въстанието през 1944 г.

Първата, ранната вълна на септемврийската литература, за която говорихме дотук, изигра роля на плодотворно начало — началото на една нова тематика в българската литература. През 1926—1927 г. Антон Страшимиров издаде силно изобличителния си роман „Хоро“ и събра около вестника си „Ведрина“ голяма група млади писатели комунисти и антифашисти. По страниците на „Ведрина“ се разкриваха престъпленията на фашистките власти, воюваше се против ограниченията на мисълта и се защищаваше съветската култура. В новата тематична линия нататък са романите на Орлин Василев („Бялата пътека“) и Крум Велков („Село Борово“), септемврийските балади на Ник. Хрелков. Всички тия произведения и още други, които следват през 20-те и 30-те години, са добре известни. Излишно е да се изброяват. Нужно е само да се подчертае, че септемврийската тематика получи най-благоприятни условия за разработка след Девети септември 1944 г. След социалистическата революция у нас можеше свободно, открито да се изобразяват от всички страни правдиво както героизмът на въстаналия народ, така и изстъпленията на фашистите. Така в нашата литература темата „Септември 1923“ зае видно място. Редица от нашите съвременни поети и особено някои крупни белетристи (нека поменем само Емилиян Станев и Георги Караславов) чувствуваха нужда да осветлят, да осмислят изпълнения с борби път на българския народ от първото антифашистко въстание насам към нашия днешен социалистически строй. Да направят от подвига на септемврийските герои извор на вдъхновение за строителите на социализма.

«ДЪЛБОКА КЪРВАВА БРАЗДА» В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Желю Авджиев

Септемврийското въстание в България от 1923 г. бе първото антифашистко въстание, първият, ръководен от Комунистическата партия щурм на трудещите се маси за прегражданe варварския поход на настъпващия след Първата световна война фашизъм. Кървавите изстъпления, с които управляващата фашистка върхушка потуши преди 50 години въстанието, бяха почувствувани като истинска народна трагедия. Всички честномислещи хора в страната бяха възмутени от „омиротворяването", извършено с такова варварство. Временно победеният народ-титан продължи борбата, която в най-голяма степен определи бъдещото развитие на цялата нация.

I

Септемврийското въстание издълба „дълбока кървава бразда" — по думите на Георги Димитров — и в българската литература. Ако войните с техния катастрофален край и освежителният полъх на Октомврийската революция отрезвиха по-голямата част от интелигенцията и спомогнаха на мнозина писатели да отвърнат очи от житейските и литературните химери и да ги отправят към хората и конфликтите на живота, Септемврийската епопея и последвалите я кървави изстъпления скъсиха още повече пътя на сближение на творците с народа. За значителна част от тях Септември стана жизнена и творческа съдба — Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников и др. По-малко директно, а повече косвено въстанието и преди всичко неговото потушаване въздействува и върху редица художници и композитори — Иван Милев, Пенчо Георгиев, Любомир Пипков. . .

„Септемврийска поезия" — така Георги Бакалов най-напред, а след това Иван Мешеков и др. нарекоха стиховете и разказите на Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев и Ангел Каралийчев, появили се в „Нов път" като пръв поетичен отглас на величавите и страшни септемврийски дни. След време към „септемврийските" творци литературните критици започнаха да прибавят Гео Милев и другите поети от „Пламък", Крум Кюлявков и останалите сътрудници на „Звънар", Антон Страшимиров и начеващите поети и писатели от „Ведрина". . . Още по-късно — Николай Хрелков, Орлин Василев, Крум Велков и други. Вече пет десетилетия Септември е постоянна и нестареещa тема в нашата поезия и проза, разработвана след народната победа от Емил Коралов, Ст. Ц. Даскалов, Г. Караславов, Емилиян Станев и други, а септемврийската литература — като нов естетически обособен момент в литератур-

ното развитие — една от важните проблеми на литературната история и критика.

За най-ярък и характерен „септемврийски“ етап се счита периодът от 1923 г. непосредствено след въстанието до априлския атентат 1925 г. Като се вземат пред вид обаче самият конкретен исторически момент, приблизително еднаквото осветление на септемврийската тематика, сходните или еднакви естетически позиции и художествени задачи на септемврийските творци, би могло да се прибавят към този характерен етап още една-две години — след априлския атентат докъм края на 1927 г. — с дейността на Страшимиров във в. „Ведрина“.

Обстоятелството, че септемврийските творци и литературни организатори, редактори и критици са или непосредствени участници в кървавите битки, или са идейно приобщени към устрема и трагедията на народа, им помага да видят и да оценят истинското историческо значение на въстанието, а с това да стигнат и до убеждението и разбирането за създаването на една нова литература, за която „хляб и вода“ са народните борби и идеали. Затова и Септември става основна тема в техните произведения. Много показателно е и това, че от възмущението си от кървавите изстъпления върху народа те преминават и към съдбата на нацията, на отечеството.

В този път на сближение с народните маси и на откликване на техните борби и поражения септемврийската литература следва една здрава традиция в нашата литература, датираща още от годините на пълното ѝ оформяне през епохата на националноосвободителните борби. Тази традиция минава през Каравелов и Ботев, Вазов и Яворов, за да стигне чрез стиховете на Смирненски до най-близкия пример—образец на литература — пламенен и жив отклик на живота и борбите на работническата класа. Септемврийската литература продължи по-пряко линията на социалистическата поезия, наследи и разви революционно-поетичните завети на Смирненски. Тя идеше с обновителния дъх на Великия октомври и с тътена от революционния набег на българските работници и селяни в следвоенните години. Но тя бе обгорена преди всичко от покрусата и мъката след кървавия септемврийски ураган, преминал над села и градове. През мъката и сълзите обаче се изливаше ненавистта, напираха бодростта и вярата. . .

В идейно-естетическите търсения на септемврийските творци наред с революционния полет и динамичност на социалистическата поезия намираме и елементите на едно по-земно, виталистично светоусещане, на един по-предметно веществен рисунък, на една по-нова образност, на подчертани усилия в търсенето на нови художествени форми. А това са характерни особености за значителна част от новата европейска литература, създаваща се след Първата световна война. В онова чудно десетилетие на нашия век — 20-те години, което обогати неимоверно естетическата мисъл, което даде едни от най-оригиналните художествени завоевания на световната литература, от което идат корените и на най-добрите стилови направления в съвременната революционна социалистическа литература. . . и до нашата септемврийска литература, изграждаща се безспорно на здрави национални традиции и под влиянието на народната песен, достигат отзвуци от мъжествения футуристичен глас на Маяковски, от следреволюционното творчество на Блок. Върху нея могат да се видят следи и от имажинизма на Есенин, и от експресионизма на западноевропейските поети. . . Това несъмнено я сближава със следвоенната европейска литература. Някои от похватите на експресионизма и имажинизма, на психологическо-натуралистичното повествование се превръщат от писателите септемврийци — при един нов революционен мироглед и при едно ново светоусещане — в средство за изразяване на нови чувства и настрое-

ния. Естествено някои особености на септемврийската литература са обусловени и от цензурата, и от онези тежки обстоятелства, при които се създава. Но несъмнено тя има своеобразен новаторски характер на първа антифашистка литература. Затова и става до голяма степен отправна точка за по-нататъшното литературно развитие през десетилетията на фашизма.

Един най-общ поглед върху малкото обществено-литературни издания от първите години след въстанието показва,че значителна част от българската интелигенция отхвърля натрапената деветоюнска диктатура, че прогресивните български писатели приемат справедливата септемврийска и следсептемврийска борба на народа и я отразяват в произведенията си.

Непосредствено след въстанието, още от ноември 1923 г., комунистическата партия започва да издава като легален свой орган ежедневника „Звезда". По-късно — „Отзив", „Знаме на труда", „Бедняшка дума", „Труд", „Наши дни" (с литературно-научна притурка), „Нови дни" (тук Хр. Радевски и А. Тодоров печатат едни от първите си работи), младежкия вестник „Бъдеще" (с редовни сътрудници Тодор Харманджиев и Емил Коралов). . . След априлския атентат в края на 1925 г. започва да излиза и „Наковалня", по-късно „Ведрина" и др. Макар и да са преди всичко политически органи — оръжия на партията и на трудещите се в борбата им срещу септемврийските погромаджии, изданията отделят заслужено място на литературно-художествените материали. Отпечатват редица септемврийски литературни творби главно на млади творци. А с това, разбира се, увеличават значението и въздействието си.

В „Звезда" има най-много художествен материал (отделен е дори в специална „литературна страница"), и то публикуван за първи път. Затова, макар тези литературни творби да не са основното във вестника, той може да се вземе като своеобразно и първо огнище на септемврийската литература.

Извънредно много изобличителен материал, макар и невинаги на високо художествено равнище, публикува излизащото в Германия списание „Нарстуд" (1924—1927) — орган на прогресивните в повечето случаи марксисти, български студенти в Западна и Средна Европа. То не попада под ударите на ЗЗД и затова поставя Септември (1923) и Април (1925) в основата на съдържанието на отделните книжки.

Фейлетони и други материали, насочени срещу Цанковата власт, помества започналото да излиза от началото на 1924 г. „седмично списание за сатира и литература" „Смях и сълзи" под редакцията на Николай Тодоров—Фол. Най-редовни сътрудници са Асен Разцветников (Х. Фей), Ангел Каралийчев (Илия Чернев, Множко Гладнев), Н. Хрелков, К. Зидаров, М. Босяка. С по няколко работи излизат и П. Михайлов, Вл. Русалиев, Д. Симидов и др. От карикатуристите най-активен е Ал. Жендов, който участвува почти във всеки брой. Сътрудничат също К. Буюклийски и Пролетарче (Стоян Венев).

Интересна е септемврийската позиция и съдба на вестник „Лъч" и на неговия редактор Иван Ганчев. Започнал да излиза от 23 октомври 1923 г. с мото „винаги на страната на потиснатите и онеправданите", „Лъч" е между първите издания, които излизат в защита на „септемврийските жертви" и повеждат смела борба срещу фашистките погромаджии. Иван Ганчев, стар „искрист", наистина взема особена, по същество ликвидаторска позиция по отношение на Септемврийското въстание. Независимо от това в „Лъч" се издигат едни от първите гласове в защита на окървавения народ. Затова реакцията не прощава на редактора му. След априлския атентат той споделя съдбата на Гео Милев, Йосиф Хербст и други — „изчезва безследно". В бр. 16 (12. XI. 1928 г.) „Лъч" публикува за първи път известния позив на А. Страшимиров. Благодарение на тази първа публикация позивът на Страшимиров

става известен в цялата страна. Наред със смелия жест на Страшимиров във вестника се сочи съчувствието на Людмил Стоянов и Ана Карима.

Както по време на въстанието, така и след потушаването му докъм кървавите априлски и майски дни на 1925 г. Комунистическата партия не е сама. В съюз с нея работи и се бори най-лявото крило на Българския земеделски съюз. В единния антифашистки фронт дават своя героичен принос и увлечените в идеите на Прудон и Бакунин смели обществени и литературни борци, много безпартийни, но честни и независими журналисти, редактори. . .

От няколкото земеделски вестника „Народна защита“ и „Народно знаме“ стоят на най-определени антифашистки позиции. Освен изобличителните статии, информации и полемики на Д. Грънчаров (Дякон Игнатий), Н. Петрини и първите работи на Лазар Станев, известният по-късно смел антифашистки борец, в тези вестници са поместени актуалните и остро политическите „Народни песни“ на намиращия се в затвора Ц. Церковски (Хайдут Сидер), борческите антифашистки стихове на Сергей Румянцев и Васил Павурджиев, карикатурите на Илия Бешков. . .

Най-определено и ярко в тези героични и страшни месеци се изявява като смел антифашист-единофронтовец свързаният с Българския земеделски съюз поет на борческото село Сергей Румянцев (1895—1925). През 1924 г. той издава единствената си сбирка „Селски бодили“.

По свой път — с повече усилия за използуване мисловността и езика на селянина, с неприкрити публицистични елементи — Румянцев улавя и в приповдигнати и ударни стихове поетично изразява борческата устременост на нашия селянин, неговата вяра в по-добри дни. И с това напомня вдъхновената лирика на Смирненски. Разбира се, поради слабостите в идеологията и характера на поетичната дарба стиховете на Румянцев не успяват да догонят силата и размаха, точността на рисунъка и артистичността на „певеца на огнените гриви“. Те не са освободени от декларативност и шаблонност в езика. Като смел изобличител — с основен жанр в сатиричната си поезия пародията и епиграмата — по духовит и оригинален начин Румянцев е „обезсмъртил“ реакционните политически партии и техните лидери: народняци — византийци, демократи—царедворци, радикали — „дрипели“, широкански лицемери и земеделски отстъпници, банкери, търговци, спекуланти. . .

След деветоюнския преврат и разгрома на Септемврийското въстание Сергей Румянцев излиза в първите редици на борбата срещу фашистката тирания. Близък другар на Грънчаров и Петрини, като гражданин той върши най-отговорна нелегална дейност (включително и снабдяване с оръжие за бъдещата революция), а като поет продължава и още повече изостря своето сатирично оръжие, поставяйки го изцяло в услуга на единофронтовската антифашистка борба. Наистина успява да напише и публикува сравнително малко пародии и отделни стихотворения, но те прозвучават като куршуми, отправени към Цанковите палачи („Конспиративни песни“ и др.).

Най-висока точка възмущението на безпощадния изобличител на фашизма и неговите платени оръдия намира в стихотворението „Гърмиш и жигосваш“, посветено „на падналия народен трибун Петко Д. Петков, убит на 14 юни 1924 година“:

И още те виждам, превърнат в пламък,
ти ризи размахваш, червени от кръв,
проклиняш вразите, и твърд като камък,
гърмиш и жигосваш единствен и пръв!

Тук стегнатият и порив ист стих, с „водопадна стремителност“ (Н. Хрелков), ясният и точен език показват, че Румянцев щеше да развива и усъвър-

шенствува своето поетично кредо, ако заклеймените и „жигосани“ от него фашистки убийци не бяха го умъртвили през 1925 г. в обществената безопасност.

Между най-смелите и всестранно надарени „безвластници“ — прегърнали антифашистката следсептемврийска борба и изгорели в нея — е Георги Шейтанов (Василев, 1896—1925 г.). Стихията на Шейтанов е борбата — от терористичните акции до революцията. Той обаче е и творец — революционен поет и журналист. Неговите статии, появили се в ръкописния вестник „Бунт“, в „Ново общество“ и преди всичко в Гео Милевия „Пламък“, говорят за един роден, дори блестящ публицист, притежаващ огромна култура и живо чувство за съвременност, ясна и целенасочена мисъл, жив и конкретен език.

И Димо Петранов (Разковник), съидейник на Георги Шейтанов, също така загива в борбата срещу фашистките узурпатори, без да може да разгърне силите си на гражданин-борец и на творец, проявил определени литературни интереси и заложби.

Особено доволна ще да е била буржоазията и по-специално фашистката върхушка на Цанков, когато след многобройните конфискации на вестниците, които Йосиф Хербст (1875—1925) организира („Вик“, „АБВ“, „Ек“, „Днес“), успява да счупи острото перо и да „затвори устата“ на неподкупния и смел журналист, на честния и неустрашим редактор. Заедно с Гео Милев, Христо Ясенов и Сергей Румянцев и с хилядите други борци той е умъртвен по най-жесток начин.

Колко силно е било отражението на Септемврийското въстание, как то се е наложило и на писатели, и на литератори, които са далеч от революционните борби, показва фактът, че някои от стихотворенията на Емануил Попдимитров, написани под въздействието на въстанието, са печатани в органа на символистите у нас списание „Хиперион“. А в година II на „Хиперион“ е публикуван и забележителният разказ на Людмил Стоянов „Милосърдието на Марс“. Действително по своята теза „Милосърдието на Марс“ се отнася до зверствата на окупационните български войски през Първата световна война. Излязъл обаче след септемврийските погроми, той е възприет като изобличение на тези погроми, като протест срещу фашистките изстъпления.

2

В списание „Нов път“ (декември 1923 — април 1925 г.), започнало да излиза два месеца след въстанието, като смел протест в литературата срещу установяващата се кървава фашистка диктатура се появяват септемврийските творби на Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев. Списанието става първият орган на тръгналата по „нов път“ септемврийска литература.

„Нов път“ е организирано като определено комунистическо списание, като издание на партията с предимно литературен облик. Организатор и главен редактор, душата на списанието е Георги Бакалов.

Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев и Георги Цанев стават най-близки сътрудници и помощници на Бакалов при оформянето на първите книжки на списанието. Подписват се с най-различни псевдоними: Асен Разцветников — Денчо Етърски, Гаррик; Никола Фурнаджиев — К. Йорданов; Ангел Каралийчев — Илия Чернев, Шонерман; Г. Цанев — Младен Иванов, Б. Боринов.

Освен тези млади, изявили се много скоро като талантливи и плодовити, автори Бакалов привлича и Димитър Осинин, Николай Хрелков, Крум Велков (Кешиш Първан), Камен Зидаров, Емил Коралов, Тодор Харманджиев, Станимир Лилянов, Димитър Талев, К. Инсаров (К. Попов) и още някои други. За сътрудници по литературно-теоретични въпроси — критика и рецензии — са

привлечени и Иван Мешеков (Д. Ив.), Д. Б. Митов (В. Стефанов, Л. Захариев), Ст. Гендов, Цв. Минков. . . Като бойко марксическо списание „Нов път“ отстоява във всички сектори на идеологическата борба антифашистката линия на Комунистическата партия, нейните усилия да създаде в оня момент общонароден антифашистки фронт.

Автори на обществено-политическите и научните статии освен редактора са Тодор Павлов, Петър Георгиев (Кам. Г.), Светлов (?), Михаил Димитров и още някои други.

Борческите обществено-политически и идеологически позиции на „Нов път“ се отстояват в непрекъсната борба най-напред срещу фашистката власт и ЗЗД, срещу реакционните органи като „Свободна реч“, „Демократически сговор“, „Слово“, „Златорог“ и др., а след това и срещу ликвидаторите и общоделците, троцкистите и анархистите, толстоистите и т. н.

Разбира се, „Нов път“ не само критикува и отхвърля. Списанието не изпуща нито един подходящ случай, нито един факт, за да го използува така, че да подчертае силата на трудовия народ, неговата непоколебима вяра в бъдещата победа, да докаже, че временно повалените трудови хора и преследваната Комунистическа партия са наследници на революционните традиции в миналото.

Отношението към Съветския съюз, към примера на победилите руски работници и селяни е основата на оптимизма и упованието в неизбежната победа. В много статии се говори за новата съветска държава, за епохалното значение на Октомврийската революция, за историческото наследство на Ленин и др. „Нов път“ осведомява читателите си за културния и литературния живот в Съветския съюз, за най-характерните явления в театъра и музиката, в поезията и прозата. Информациите са свързани с актуалните задачи на революционния литературен фронт у нас.

Изобщо в различните сектори на политическата и идейната борба „Нов път“ воюва за септемврийската линия на Комунистическата партия и на трудещите се в трудните години след деветоюнския преврат и септемврийския погром. Разбира се, при един по-внимателен и детайлизиран анализ на политическите и естетическите позиции на списанието ще се открият и следи било от неизживени докрай социалдемократически илюзии и колебания между Плеханов и Ленин, било от сектантство по отношение на дребнобуржазните партии и слоеве, към някои интелигенти, към млади писатели и т. н.

Като първа и най-голяма критическа заслуга на „Нов път“ трябва да се постави привличането и насърчаването, своевременното оценяване и утвърждаване чрез статиите на Г. Бакалов, Г. Цанев, Ив. Мешеков и др. на септемврийските поети и белетристи начело с Разцветников, Фурнаджиев и Каралийчев. „Нов път“ води и упорита борба за защита на новопътската септемврийска литература — и от ударите на полицията и ЗЗД, и от клеветите, нападките и отричането ѝ от страна на буржоазните критици.

Между новопътските септемврийски творци Асен Разцветников е идейно и естетически най-тясно свързан с революционната борба и революционната социалистическа поезия от годините преди Септемврийското въстание. Преди да оплаче героите-септемврийци, той бе възпял борците за нов свят. Като оригинален септемврийски поет Разцветников се оформя в тежките дни след разгрома на въстанието. Неговото израстване, както и на другите септемврийци-„новопътци“, е изключително бързо, „ускорено“. По двуседмичните книжки на „Нов път“ може да се проследи узряването и разцъфтяването на техните таланти. От обществените позиции на комунист и пряк участник в борбите на своите „бедни братя“, с борческото съзнание и ново светоусещане на творец, кръвно свързан със съдбата на народа, Разцветников създава сво-

ите творби („Жертвени клади“, 1924), в които заедно с покрусените работници и селяни оплаква искрено и дълбоко падналите септемврийски герои, заклеймява средновековните ужаси на терора, изгражда красиви поетични образи на борците за нов свят, показва безсмъртието на комунистическия идеал. Всичко това той осъществява творчески и с такъв подстъп, с такова поетично виждане, с такава сигурна ръка и верен усет за музика и поезия, с такива похвати и средства, които са характерни само за него, които го отличават от другите поети-септемврийци.

Още в първата книжка на „Нов път“ е отпечатано стихотворението „Каин“ — една от най-силните и „представителни“ за „Жертвени клади“ творба. Темата за разстрелването на въстаниците не е нова за Разцветников. Героите-септемврийци имат свои „предтечи“ в лицето на разстреляните войници, обявили се срещу братоубийствената война („Предтечи“). Само че сега в атмосферата на терора е вмъкнат нов момент — проблемата за братоубийството, за съвестта на войниците-„каиновци“, убийци на своите братя. А с това стихотворението се зарежда с трагичност и драматизъм. Зловещата картина на убийството е изградена с ярки багри и силни звукови елементи, с напрежение на чувствата, с пълно персонифициране на природата. Драматизмът е осъществен с една своеобразна и зловеща антитеза: невинни хора и. . . „кръв от набучени живи сърца“, „вечерна позлата“, „летен сън“ и . . . „мрачни солдати“, „тъпа жестокост“, страх.. .

Макар и с малко по-други средства, но със същата дълбока скръб Разцветников пресъздава и атмосферата на кървавите изстъпления и в „Последният войн“, „Сред запустение“, „Полски стрели“, „Молитва“ и др. Той не би могъл и да не направи всичко това. Близките спомени, кървавите видения го тревожат. Ужасите са показани чрез синтетични, почти символични картини, с прочувствени емоционални обръщения на поета към жертвите, към майките „безутешни“, дори към „смирената вечер“. Така скръбното чувство получава непосредственост и интимност, зазвучава искрено и изповедно.

Разцветников е певец-романтик на септемврийската трагедия и вяра. Страданието и болката, надеждата и оптимизмът получават у него едно особено опоетизиране, тъй като обикновено съзерцава и конкретните жизнени факти, и преживяванията, и мечтите. Грубостта и жестокостта се преобразяват и стават естетически, поетични видения, но не за да ни откъснат и отдалечат от едно страшно време, а да го запечатат в съзнанието и въображението чрез едно дълбоко интимно вникване и задушевност, с нежност и топлота.

Изповедният и „оплаквателен“ характер на поезията на Разцветников, неговото умение да създаде от или около едно събитие и епичен факт пълноценни и завършени балади — със съответна баладична атмосфера и настроение, с убедително свързване на реалното с фантастичното, без да губи дълбокия си лиричен тон — достига най-високото си осъществяване в баладата „Удавници“. Независимо от това, че отразява едни от най-страшните и кървави епизоди от потушаването на въстанието — хвърлянето от шлеповете труповете на убитите въстаници в Дунава, — под вещата творческа ръка на поета-художник конкретният факт на ужасното събитие в баладата се превръща в поетичен спомен, в романтично видение. Елементите на реалното и грубото, на ужаса и на смъртта стават възвишени факти на красотата, на приказното и романтичното, облъхнати от дълбоко страдание и болка, модифицирани в различните части на баладата. Именно силните искрени чувства, чувства и изживявания на участник, позволяват на Разцветников да предизвика подобно на своя велик предшественик Ботев съчувствието и нежната ласка на природата. Обръща се прочувствено и към майките.

В края с плавни и мъжествени стихове приказно-баладичното и романтичното добива своя върховен смисъл и идейно-художествено оправдание, защото утвърждава на основата, разбира се, на величието на саможертвата на героите, идеята за безсмъртието на борбата за свобода. Те, заритите в „огромния ковчег“, говорят, като в своите спомени се връщат към отминалите битки „сред розови пламъци в стария Лом“, към „вълчите зъби на кървав страшен разгром“. Запазили са в сърцата си копнежите, „смразени в кристали и бисерни бели зърна“.

И някъде през пролетна вечер когато възлезе
над сини баири засмяна и чиста луна,
незнайни рибари ще найдат на своята трапеза
със глъчка и радост безценните странни зърна.

И мигом ще звъннат в душите им нашите песни
и нашите жажди за слънце, простор, свобода —
и ярко във техните смугли чела ще проблесне
през мрежа от бръчки червена и ясна звезда.

И в поемата „Затвор“ („Наши дни“, 14 дек. 1924 г.) вярата в тържеството на борбата за нов свят намира своеобразен израз в прекрасните обръщения на затворниците към Балкана. В духа на Ботевата и общонационалната традиция в нашата литература Балканът е наш „роден“, „начумерен хайдутин“, закрилник на народа. . . Тук също се осъществява една от характерните черти на септемврийската поезия — да преминава от революционно-политическото към общонационалното, от класовите позиции към народностните традиции и в историческата съдба на народа, и в литературата.

След напущането на „Нов път“ Разцветников преживява дълбока криза, една истинска идейна, душевна драма. Много скоро крехката му и романтична душа, подхранвана от светлите образи на падналите герои-мечтатели, при новите пристъпи на реакцията бива попарена и обезкрилена. Поезията му става повече психограма на раздвоението и страданието, на неверието и чувството на виновност на отдръпналия се от сраженията борец.

Разбира се, и по-късната поезия на Разцветников — сбирката „Планински вечери“ и други стихотворения — си остава висок художествен израз на трагичните и болезнени преживявания на една благородна и етична личност, загубила обществена опора и вяра. И в тази поезия личи майсторът на стиха, владеещ до виртуозност поетичното богатство на българския език.

И все пак своето място на високо талантлив поет, на един от създателите на септемврийската поезия той заема като сътрудник на „Нов път“, като автор на „Жертвени клади“.

Никола Фурнаджиев се ражда като оригинален и силен поет в „Нов път“. Макар да печата преди това немалко стихотворения в различни ученически списания, неговото появяване и бърза известност на „септемврийско“ явление става в дните непосредствено след кървавия погром. Само за няколко месеца чрез една непозната дотогава поетична разработка на септемврийската тема — с дръзка и неочаквана образност, с извънредно високо напрежение на чувството — Фурнаджиев застава на най-високия гребен на септемврийската вълна в българската поезия. По-голямата част от публикуваните в „Нов път“ (както и в „Наши дни“) стихотворения той събира и още в края на 1924 г. — при близката и пряка помощ на Георги Бакалов — издава в сбирката „Пролетен вятър“. Още първото, посветено на Ангел Каралийчев и поставено на уводно място в сбирката стихотворение („Конници“) говори за един нов поетичен поглед и изказ, при който ритъмът и движението са неочаквани, размахът на образите — своеобразен и трагичен, напрежението на чувството — високо, изгарящо. Картините на погрома, мъката и ужаса

от преживяното, пламенната любов на поета към народа и родната земя, както и силата и вярата на самия народ, който не се е примирил, а роптае и върви напред, получават едно своеобразно и необичайно персонифициране с на пръв поглед необясними образни съчетания и сравнения.

Потресните картини от опустошенията и окървавената земя, от обкичените с „черен креп“ селски къщи, както и породените от тях чувства са нарисувани и изразени експресивно и силно, с чертите на една селска психика и възприемане, с изобразителни средства, напомнящи твърде много фолклора („Гибел“, „Ужас“, „Мъка“, „Предпролет“ и др.). Малката поема „Сватба“ (отпечатана в литературната притурка № 4 на вестник „Наши дни“ от 7. XII. 1924 г.) — най-ярката и най-представителна творба на Фурнаджиев — синтезира характерните черти на септемврийското му поетично творчество. Лирическият герой, „лудият“ конник, който „язди“ през ниви и се прегръща с „лудия вятър“, се е преобразил в „тъмен жених“, който кани своите братя на сватба и весела смърт. Емоционалността и образността, персонифицирането и асоциациите са още по-крайни и полюсни, космически. На пръв поглед — несъвместими с обикновения житейски поглед и традиционните литературни представи. Поетът съзнателно търси стихийното и хаотичното пред логичността и разумността. Но все пак и като обобщен символ на трагичната революция, разнесла се над цялата страна, и като въплъщение на народната сила и на опиняващия бунт в „Сватба“ още по-здраво е вплетена историческата съдба — победното тържество и кървавата трагедия — на нацията: с разрушението и обновяването на родната земя-бунтовница, с представите и въображението, с мисленето и чувствата на човека от народа, с образи от поетиката на фолклора.

Аз издигам ръка и ви каня със пъстрата бъклица,
мои братя без път, мои братя със черни гърди,
във неделя е тя — мойта сватба, — елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.

Като ярка, открояваща се въпреки младостта си силна личност на поет и гражданин, стоящ на антифашистки революционни позиции, с поезията си от „Нов път“ и „Пролетен вятър“ Фурнаджиев заклейми фашизма и изрази мъката си от падналите жертви, възпя подвига на народа и утвърди вярата му в бъдещата победа.

В отличие на Разцветниковото романтично съзерцание и опоетизиране или Каралийчевата приказна импресия Фурнаджиев търси — като истински новатор — стихията и движението, първичното и суровото. Дори измеренията му надхвърлят родните угари и села и стигат до слънцето и космоса. . . Чужд на всякакъв естетизъм, отхвърлил изсушените и херметични образи на символизма, Фурнаджиев е изключително земен и витален, но не самоцелно предметен. Не го интересуват толкова вещите, колкото движението, общият смисъл, уедрените образи и черти. Винаги проецира актуалните проблеми на съвременността върху съответната природна обстановка, върху трагичната и драматична обществена атмосфера, върху съдбата на нацията. Затова, макар да говори най-често в първо лице, неговото „аз“ е дълбоко свързано с другите, с народа. Неговата образност е силна и драстична, неочаквана и причудлива. Понякога поради неизясненост във виждането стихийността надделява, образите и персонификациите, аналогиите и далечните асоциации стават необясними, дори в отделни случаи алогични. Някои от стихотворенията не са художествено завършени.

„Пролетен вятър“, както и останалата септемврийска поезия, е идейно-творческо отрицание на символизма. Отхвърля се не само неговата идеали-

стично-песимистична философия, но и неговите творчески принципи, неговата поетика. Като поезия на земното и конкретното, на септемврийския революционен патос тя нахлува наистина като „пролетен вятър“ в българската литература, очертава ярката поетична физиономия на Фурнаджиев и дава мощен старт за по-нататъшното му развитие.

След преминаването в официалното списание „Златорог“, в една нова обществена и литературна среда, пътят на Фурнаджиев обаче става сложен и противоречив. Най-напред силно се понижава социално-бунтовният тон на неговата поезия. Поетът, който с висок революционен повик огласяваше небето и земята, сега създава повече поетичен дневник на своята лична драма: с кривулиците на ударената съвест и съзнание за виновност, кървавата болка на спомените и неугасващия копнеж и вяра в светлото бъдеще. Сбирката „Дъга“ (1928) — с поемите „Дъга“, „Дете“ и „Земя“ — е поетичен документ-изповед за новото състояние на поета.

И Фурнаджиев, ако и да не продължава и да не издига на по-висока степен пролетния септемврийски вятър на своята поезия от „Нов път“, си остава поет, който не се примирява с фашизма, който вътрешно се бунтува срещу душната атмосфера и запазва скритата вяра и надежда в бъдещето. Това пък свидетелствува, че въпреки всичко „пролетният вятър“ не е затихнал. . . Затова след деветосептемврийската победа, особено през 60-те години, той преживя ново поетично възраждане. Действително без неудържимия ритъм и безразсъдната увереност на младостта. Но и с тежестта на мъдростта Фурнаджиев достигна до дълбоки поетични обобщения и размисли за нашата социалистическа съвременност.

В статиите още по времето на „Нов път“ към септемврийските поети-„новопътци“ е прибавен и белетристът Ангел Каралийчев. Тази „грешка“ в жанровете не е случайна. Разказите-импресии на Каралийчев в „Нов път“ по ритъм и емоционална атмосфера, по свежата образност и необуздано въображение са високо поетични стихотворения в проза. В тях се вижда оня поетичен свят и онези оригинални похвати и средства, на които той като един от големите майстори на лирическото повествование, общо взето, остана верен до края на живота си. Въпреки действителните си поетични грехове — печата стихотворения в „Червен смях“, „Младеж“, отначало и в „Нов път“, публикува и поемата „Мауна Лоа“ — истинската пълна изява на таланта на Каралийчев като оригинален творец-повествовател става след Септемврийското въстание и в „Нов път“. Като Разцветников и Фурнаджиев той изживява краткото въодушевление от революционния подвиг на народа. Но много повече и много по-дълбоко засядат в съзнанието и душата му обаче разгромът на въстанието, терорът, на който са подложени неговите „черни братя“ и от Стражица и Търново, и от цялата страна. Като подбира десетина от най-характерните си белетристични работи от „Нов път“ и някои други издания — единни и по стил, и по настроения разкази, — Каралийчев ги издава в малкия сборник „Ръж“ (1925). Книжката се открива с посвещение, в което младият белетрист пожелава „кураж“, хвърля „едно надеждно пламъче“ в душите на своите „черни братя“. . . С тази вяра в доброто е пропита цялата книжка. В отделните разкази тя получава съответно емоционално-образна модификация — в зависимост от съдържанието, от художествените цели на разказите. Оптимизмът извира без съмнение от ясното съзнание на младия автор, че отминалата септемврийска борба е била за събаряне на един несправедлив строй, че тази борба въпреки временното поражение и падналите свидни жертви—орли и соколи, борци за светлото утро, не може да не завърши с победа. . .

Мъката и покрусата след кървавия погром обаче са на първо място в Каралийчевите безсюжетни и лирически импресии. Твърде рядко скръбта по убитите във въстанието герои е изразена направо. Тя прозира през тъжните очи и спомените на майки и бащи, братя и сестри, невести и годеници, в изповедите на „оживелите“, излезлите от гроба борци или на самия автор; загатната е и с някой по-далечен и своеобразен „подтекст“, чрез одухотворяването и сливането с природата, със средствата на приказката и легендата. Скръбното чувство получава и едно по-особено естетическо осмисляне, тъй като се обагря от едно жизнерадостно, виталистично светоусещане.

В разказа „Окрелчето“ например като че ли моментът на въстанието се изгубва в подробните, но поетично предадени спомени и впечатления от детството. В тези чудно хубаво разказани спомени, с оригинално описание на природата обаче е вмъкнат и разказът за двубоя между черния и белия овен, за червени реки и запалени села — явен намек за септемврийския двубой, а също така и за новите гробища, където са заровени падналите борци. . . Присъствието на автора и отношението му към тези моменти, неговата любов и съчувствие към изтерзания народ са показани в края на раз каза, макар и също така по особен начин:

Моя черна земя!
Моя родна ръж!

С подобни намеци и подтекст се говори и в „През прозореца“, „Вятър от юг“, „Пролет“, „Ръж“. Но в „Гробът го вика“, „Няма го моя син“, „Гергьовски огньове“ (посветен на Георги Цанев) и някои други разкази идеята за септемврийската борба е маркирана малко по-ясно.

„Героизацията“ на обикновените участници в септемврийската борба става или чрез техните непресъхващи пориви и мечти, романтични отлитания и мили спомени, или чрез изплаканите жалби на близките. С особен унес разказват търсещите гробовете на синовете си майки и бащи. Възпоминанията им приемат и баладичен характер. Но тези, които са били устремени към щастието, които са проповядвали красотата и младостта, са избити. Навсякъде се виждат черни забрадки, сълзи и. . . мечти, които обаче остават илюзии. В разказите на Каралийчев има едно незабележимо преминаване от действителността към легендата, от конкретното събитие към приказката. . .

Цялото повествование на Каралийчев е изградено върху неговото „селско“ светоусещане; с първично чувство за природата и утвърждаване морала и добродетелите на „загрубелите“ ръце, с преклонение пред животворящата сила на природата и легендарния хайдушки копнеж на селянина. Каралийчевото богато и универсално, динамично и правдоподобно одухотворяване на природата не се среща у никой български писател преди и след него. Той действително притежава, както се изразява още преди да излезе сборникът „Ръж“, тогава младият критик Георги Цанев, „някаква магическа сила — да оживява всичко, до което се докосне“. . . Би могло да се прибави: при одухотворяването елементите на природата придобиват освен по-близкия, но и по-далечния си, символичен смисъл. Пролетта например се превръща от обикновена лудетина, която тича навсякъде, в образ на надежда и вяра в тържеството на свободата. . .

С много малко средства Каралийчев успява да предаде правдиво и най-често експресивно преживяванията и изобщо душевното състояние на героите. Това той постига чрез дълбоко вживяване в общонародната психика, с употребата на думи, фрази, образи и сравнения, които отговарят на езиковия и мисловния строй на селянина.

В една автобиографична бележка към съветско издание на своите разкази Каралийчев *признава: „След вартоломеевските кланета и вакханалиите на българския фашизъм някои от представителите на нашата прогресивна литература се стъписаха. Аз бях в техните редове. . .“ В това лаконично, искрено и самокритично признание Каралийчев не се спира на по-дълбоките причини за „стъписването“, на дълбоките последствия от това „отстъпничество“. И ние ще се задоволим да отбележим само, че без да познава драматизма и остротата на болката и на чувството за виновност, както при Разцветников и Фурнаджиев, творчеството му след напущането на „Нов път“ става неравно и противоречиво. Наистина и по-късно — до освобождението на „черните братя“ на 9. IX. 1944 г. — той продължава да пише, като запазва, общо взето, поетичния си натюрел и свят, художествените си похвати. Поради промените в идейните и гражданските позиции и неговият поетичен поглед обаче еволюира все повече към едно изображение, което се откъсва от парливите въпроси на съвременността и потъва във фолклора и историята, към едно повествование, в което не липсват религиозни заблуди и неоправдани възхвали на царе и князе. . . Разбира се, и от тези основни източници на своето творчество той намира поетични бисери, които възсъздава в художествено преразказаните народни приказки, на които той си остана ненадминат майстор. Нов тласък получи неговият талант след социалистическата революция— с първите разкази за новия живот и за Георги Димитров.

Но снижил след 1925 г. социално-идейния патос на своето творчество, и до края на живота си Каралийчев не успява да се издигне до гражданския и поетичния полет на „Ръж“ — неговия неоценим влог в септемврийската литература.

3

Ако „Нов път“ чрез своите поети септемврийци показа трагиката и в определена степен героиката на Септември, появилото се няколко месеца по-късно списание „Звънар“ заклейми с хумора и сатирата установената след юни и септември кървава диктатура. Въпреки преследванията и ограниченията „Звънар“ непрестанно „звъни“ — за да не остави без отговор и удар пристъпите и клеветите на сговористката реакция във всички области на живота и борбата, за да държи нащрек революционното съзнание и готовност на временно победения народ. И тук авторите — писатели и поети, хумористи и сатирици — са „септемврийци“, защото воюват в защита на делото на Септември, само че с хумористично-сатирични средства. „Звънар“ също така е обвеян от оптимистичния дух, обхванал народа няколко месеца след септемврийските погроми.

Като хумористичен седмичник с редактори Крум Кюлявков и Тома Измирлиев — поддържан и поощряван от вече нелегалната комунистическа партия — „Звънар“ продължава борческите традиции на „Червен смях“. Много от „звънарчиците“ — комунисти, комсомолци и съмишленици — са минали през партийния хумористичен печат: Асен Разцветников (Пчела, Хенри Фей, Кент), Ангел Каралийчев (Каралейката), Николай Хрелков (Роландсен), Матвей Вълев (Босяка), младите карикатуристи Александър Жендов и Стоян Венев (Пролетарче, Реда Лампиро). Други, като Емил Коралов (Корал, Запушалка), Христо Радевски (Скито) и т. н., правят първите си стъпки в „Звънар“. Същевременно „Звънар“ наследява, а и разширява единофронтовските усилия на „Маскарад“ за привличане на по-широк кръг сътрудници. Така в „Звънар“ печатат, и то твърде често, поетът Васил Павурджиев (Васка П.) и карикатуристът Илия Бешков — членове на Земеделския съюз, но отстояващи с комунистите обща антифашистка политическа линия. Сътрудничат

и други прогресивно настроени млади поети и писатели (макар някои останали с тези първи свои опити), като Калина-Малина (Рюрик Победител), К. Панчев (Пан К.), Б. Бранков, Тр. Симеонов, Л. Велев, Ив. Хаджимарчев, Н. Иванов (Свирчо Зеленгоров) и др.

Литературният материал в „Звънар": разкази, фейлетони, писма, стихотворения, злободневки, басни, пародии, вицове и т. н., както и карикатурите и рисунките носят ярко антифашистки характер. И по тематика, и по общата си идейна насоченост те са септемврийски. Актуални и ударни, те са наситени със злобата на деня. Смело и остро списанието повежда борбата срещу фашистките узурпатори, излиза непрекъснато в защита на народа, в подкрепа на неговата справедлива борба. Обектите и героите на смеха и сатирата са взети направо от политическото всекидневие. Политическите дейци са назовани със собствените имена, събитията — с конкретните факти на тяхната проява.

Непрекъснато се протестира срещу ЗЗД и политическите произволи, побоищата и убийствата, срещу кървавите изстъпления при потушаването на въстанието, срещу антисъветските клевети и измислици, срещу външнополитическите „крахове" на Цанковото правителство и т. н. С особена политическа прозорливост се говори и за съдбата на смелите единофронтовски борци — комунисти и земеделци — убитите Димо Хаджидимов и Петко Д. Петков. Предрича се гибелта на Димитър Грънчаров и други.

Истинска изобретателност проявяват редакторите в търсене на подходящи случаи и поводи за нанасяне на лаконични, но поразяващи удари върху омразните на народа идеолози и крепители на терора. Особено сполучливо се използуват различните годишнини и празници — 24 май, 9 юни, 23 септември и т. н.

На постоянен прицел почти във всеки брой на „Звънар" са изменниците на работничеството и селячеството: широките социалисти и десните земеделци. Впрочем в отрицателното си отношение към общоделците „Звънар" следва опита и заветите на социалистическия печат още от началото на века.

В „Звънар" специално внимание е отделено за разобличаване опитите на фашистките управници да проникнат в идеологията и морала, в литературата и журналистиката. . . Списанието защищава високата нравственост и принципност на революционната естетика, на литературата, посветена на живота и борбата, на печата, бранещ интересите на народа и показващ смело фалша, угодничеството и безчестието. Разобличавайки лицемерието и лакейството, безгръбначието и изобщо целия морал на противочовешката система и антинародния политически и социален строй, „Звънар" утвърждава, макар и повече по негативен път, високите нравствени добродетели и защитниците на народната правда, на чистите в помислите и творчеството си революционни писатели и журналисти. Само в редки случаи (по понятни причини) заговорва открито за борците комунисти, за революционните писатели и журналисти — и то ярко, силно, затрогващо.

Наред със словото другото силно оръжие на „Звънар" е четката — карикатурата, плакатът, рисунката. Крум Кюлявков, Александър Жендов и Стоян Венев идват от „Червен смях", а Илия Бешков от „Див дядо". С борческа антифашистка страст, остроумно и находчиво те с не по-малък успех поразяват враговете на народа и от страниците на „Звънар". За почти всички сътрудничеството в „Звънар" е един от началните етапи в развитието им като художници-карикатуристи.

Преди да се е изявил като темпераментен редактор и автор на значителна част от литературния материал в „Звънар", Крум Кюлявков вече си е създал име на организатор на хумористично-сатиричния печат („Червен смях" и др.),

на поет-хуморист и карикатурист-борец, свързан здраво с възходящото комунистическо движение у нас след Първата световна война.

В стиховете си, отпечатани в „Звънар“ (ограничени по брой), Кюлявков прибавя „септемврийски“ обекти, дава на изобличението по-особен септемврийски и антифашистки дух. Баладата на Кюлявков „Никодим“ — едно от най-оригиналните произведения на септемврийската литература след разгрома на въстанието, макар и писана три-четири години по-късно — 1928 г. — е наситена със септемврийски и „звънарски“ настроения. Безсмъртието на септемврийската борба — основната идея на баладата — е внушена оригинално: с романтичен герой — септемврием — и с широко използуване образността, стилните похвати, тоналността и мелодиката на народната песен.

Белетристичните работи на Крум Кюлявков, предимно хумористични, на септемврийска тематика (сборник „Хумористични разкази“, 1925 г.) са наситени с атмосферата и героите от месеците след разгрома на въстанието. Някои от разказите, както и от стихотворенията обаче остават еднодневки, тъй като не са достатъчно художествено завършени.

Като съредактор на „Звънар“ Тома Измирлиев дели с Крум Кюлявков всички трудности и тревоги по организирането и оформянето на списанието. А като творец — проявявайки извънредно голяма политическа и социална отзивчивост, остро чувство за съвременност — той е автор (с многобройни псевдоними) на значителна част от поместените злободневни хумористично-сатирични материали. И още нещо — сравнително най-заразителни със смеха и звучността, с политическата актуалност и остроумие в „Звънар“ са работите на Тома Измирлиев.

Застанал непоколебимо и твърдо на фронта на революционната литература, Тома Измирлиев смело и язвително, находчиво и изобретателно осмива и изобличава фашистките управници и техните крепители.

Подобно на своя брат Христо Смирненски и при най-острите и политически актуални сатири Тома Измирлиев не забравя да се пошегува и с „малкия“ човек‘ онеправдания и страдащ работник и дребен служител. Особено близки до сърцето му са македонските бежанци. Но сега тонът е меко подигравателен, съчувствен. Ще се смее над теглилата и наивната философия или на неосъществените мечти на тези страдалци, обаче с измирлиевска — характерна и за Христо, и за Тома — топлота, болка и. . . артистичност.

Неуморим сатирик изобличител на стария свят — света на експлоатацията и фашисткото безправие, — Тома Измирлиев никога не изпуща революционния идеал, вярата в бъдещето, в неизбежната победа на народа. И най-мрачните картини получават едно вътрешно, макар и незабележимо осветление, излъчват оптимистичност, защото авторът знае добре народната сила и вярва в тържеството на социалистическите идеи.

Вярно е, че след 1925 г., след „Звънар“ политическата острота и борческият патос в творчеството на Тома Измирлиев спадат. Надделява по-добродушният смях, по-леките иронични закачки, които очевидно са по-безопасни и затова намират място в някои официални издания. Но при едно по-внимателно вглеждане в тези външно нагледа безобидни насмешки ще се види, че политическото антифашистко съзнание на поета е живо, че придобитото във и чрез „Звънар“ не е изчезнало.

4

Един от най-ярките и „пламенни“ органи на септемврийската литература е списание „Пламък“ с редактор и организатор Гео Милев.

„Пламък“ се изгражда на широка единофронтовска основа. В него сътрудничат: комунисти (Хр. Ясенов, Николай Хрелков), анархисти или гравитиращи към безвластничеството (Георги Шейтанов, Ламар, Славчо Васев), възмутеният и добил широка известност заради смелото си изобличение на фашизма Антон Страшимиров, модернисти или по-точно увлечени в модернизма поети от списание „Везни“ (Николай Райнов, Емануил Попдимитров), съвсем начеващите Димитър Хаджилиев, Марко Марчевски (той е „издател“ на списанието), Марко Бунин, Панчо Михайлов и др. Революционният облик на списанието, непримиримостта към фашистката диктатура и интелигентите-приспособленци, към безсъдържателната и остаряла поезия, към безхарактерността и посредствеността и т. н., изразени в статии или художествени творби, се дължи преди всичко на Гео Милев. В същност с неговите статии „Пламък“ се налага като забележително средище и огнище на септемврийската литература. Още в първа книжка с известната статия „И свет во тме светится“, без ни най-малък опит за прикриване или за „подтекст“ Гео Милев казва истината за България след септемврийските погроми: и декларира от свое име, от името на редакцията, от името на прогресивната българска интелигенция: „Ний ще останем там, където е Народът: при Народа, сред Народа.“

Започва кървава схватка на „Пламък“ и на Гео Милев с Цанковия диктаторски режим, с „крепостта на властта и на привилегиите“. Тя преминава през остри сблъсквания, през конфискации и арести, при които смелият изобличител не трепва. След конфискуването на кн. 6 той отговаря в следващата 7—8 кн. със статия, която назовава направо „Полицейска критика“, за да заяви още по-откровено и безумно-дръзко, че „в България е забранено —

да се мисли
да се говори
да се пише
да се чете,

а най-сетне и

да се живее“

Това е такова безстрашно предизвикателство, което дава друга насока, слага друг край на борбата с „родолюбците“. След нова конфискация следва дело и присъда за поемата „Септември“, спиране на „Пламък“, а накрая — в „мрака на нощта“ смелият изобличител споделя участта на хилядите избити. . .

Отрекъл прогнилия експлоататорски строй, застанал твърдо на страната на бунтуващия се трудов народ, Гео Милев заживява с вярата в освободителната мисия на работническата класа, в правотата на социалистическия идеал, който ще се осъществи след победата на революцията и към който неминуемо води цялото историческо развитие. И това става дълбоко убеждение на поета и публициста, защото новото безкласово социалистическо общество не е абстрактна и далечна мечта. То започва да се изгражда от руските работници и селяни след историческата победа на Октомврийската революция. Затова Гео Милев пише кратко съобщение-некролог с цветен портрет за Ленин — гениалния теоретик и първи строител на новото безкласово общество, за Дим. Благоев, който цял живот се бори, за да подготви почвата за победата на социалистическата революция у нас, за Първи май. . .

Разбира се, не е много трудно да се открият в темпераментните статии на Гео Милев в „Пламък“ и недоизяснени, и не съвсем правилно изяснени въпроси, неточни или неверни оценки. Това се обяснява с извънредно ускорената гражданска и идейна еволюция на поета, при която няма възможност за теоретическо задълбочаване, с началото на усвояване на марксическия мироглед. Но по най-важното — революцията, съдбата на народа, историческите „за-

дачи на века“— той е на прав път и е в предните редици на самоотвержените борци.

Тясно свързана с възприетата революционна позиция на „Пламък“ към обществено-политическия живот е и общата му естетическа линия и литературна политика. И тук основни и най-важни са статиите и отзивите на Гео Милев. Те определят естетическата насока на списанието.

Освободил се в значителна степен от индивидуалистично-естетските принципи на модернизма още във „Везни“, в „Пламък“ Гео Милев вече отстоява схващанията си за едно ново революционно изкуство. Отхвърля традиционното и остарялото, търси и подкрепя новаторските тенденции, утвърждава новите пътища. . . Интересува се вече главно от социалната функция на изкуството, утвърждава по същество реалистичното, идейно-съдържателното, революционното изкуство. Не приема съвременната поезия като безсъдържателна и формалистична. Произнася безапелационни присъди над онези школи и течения, които няколко години преди това смяташе за последно и съвършено развитие на поетичното изкуство.

Предложенията за съживяване и за бъдещото развитие на българската поезия са дадени в края на статията „Поезията на младите“: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот — за да ѝ дадат живот, да влеят живот на „мъртвата поезия“.

Но уморени от толкова много господа в изгладени и изчеткани официално-черни дрехи, толкова поети с бледи чела, миньорни погледи и устни с печална усмивка, ние желаем да видим днес варвари хулигани, печенеги — с пламък в очите и с железни зъби. Варвари, нова раса — която да влее нова кръв на българската поезия.“

Независимо от остротата и драстичността, с която са хвърлени тези — в стила на експресионизма — изисквания, давали понякога основание за неправилно тълкуване, дълбока, изключително съдържателна е мисълта за „оварваряване“ на българската поезия. Това е повик за възвръщане към живия живот и свежестта на всекидневието, на улицата, към народа, с неговите идеали и борби изобщо, към една нова естетика, в която „изчетканите“ костюми и „бледите чела“ ще се заместят с автори — близки до ежедневните трудности и грижи на народа, от поети-борци, а старите, банални и безжизнени мотиви — с виталност и конкретност на образи и чувства, за да се влее наистина „нова кръв“ в съвременната поезия.

И там, където вижда „варварския“ вик и тревога, вик срещу традицията и шаблона, Гео Милев се изказва възторжено. Така например поезията на Уитман му допада и защото е отрицание на „сантиментални фикции и поетически самозаслепения“, защото „Уитман е — варварин. . .“ За него Маяковски — „поетът на руската революция, поетът на милионноразвълнуваната улица“ — е велик, защото е открил и внесъл не само в руската, но и във „всемирната лирика“ нови тонове, които преди него литературата не е познавала. . . Запознаването със съветската литература, с марксическата естетика и критика, с изказванията на Плеханов и на Ленин по въпросите на литературата довежда Гео Милев до оценки, които са най-високата точка на прогресивната и революционната критическа мисъл в онези години. Би могло да се допусне, че когато в известното си „Отворено писмо до г-н Борис Вазов“ оценява творчеството на Иван Вазов и го провъзгласява за народен поет, Гео Милев ще да е имал пред вид принципното отношение на Ленин към великия руски писател Толстой.

Независимо от трудно проникващата „информация“ за живота в Съветския съюз „Пламък“ намира начин да съобщи все пак за най-значителните явле-

ния в съветската култура и литература. И което е по-важното — ориентира се, общо взето, правилно в сложните процеси на литературния живот. Чрез статиите и преводите преди всичко на Гео Милев в „Пламък“ се заговорва с възторжен тон не само за „поета на руската революция“ — Маяковски, но и за Блок и Брюсов. Особено чувствително е списанието към измислиците и клеветите за съветската култура и литература и специално за онези писатели, които са възприели революцията и възпяват новия живот.

Отпечатаният в „Пламък“ литературно-художествен материал е, общо взето, в съгласие с антифашистката линия на списанието. Укрепва революционният му дух, отговаря на естетическите изисквания за създаване на едно революционно изкуство. Макар в „Пламък“ да са отпечатани по една-две работи на А. Страшимиров и Хр. Ясенов, Н. Хрелков и М. Марчевски, Ламар и Ем. Попдимитров, Д. Хаджилиев и Н. Тодоров, М. Босяка и Н. Райнов и др., творбите на Гео Милев преди всичко —„Грозни прози“, „Ад“, „Септември“ — определят литературното значение на списанието.

Но, както е известно, до „Пламък“, до смелата си антифашистка гражданска и естетическа позиция Гео Милев не идва изведнъж. След стихосбирките от периода на сп. „Везни“ („Жестокият пръстен“, „Иконите спят“, „Панихида на поета Яворов“), носещи, общо взето, белезите на модернизма, макар с някои интересни опити за по-сложни асоциации, експресивни образи и изобщо по-модерно светоусещане — в „Грозни прози“ (предполага се, че са писани през 1918—1919 г. в Берлин) и „Експресионистично календарче“ (1921) личи вече определено социално осмислено виждане и дори революционен заряд. И незавършените поеми „Ад“ и „Ден на гнева“, въпреки че не са свързани непосредствено със септемврийските творби, с литературното дело на Гео Милев в „Пламък“ (писани вероятно през 1922 г.) осветляват неговото пълно преминаване към революционната поезия, подготвят появяването на „Септември“. В тях поетът се интересува главно от проблемите за противоречията в обществено-политическата действителност, от борбата между отделните класи, от революцията. . .

Най-високата точка в развитието на Гео Милев като революционен септемврийски поет бележи поемата „Септември“ — този неповторим химн на Септемврийското въстание. Поемата е и „лебедовата песен на един поет“ (Г. Бакалов), защото след нея секват творческите му търсения, тъй като по най-варварски начин е прекъснат неговият живот. И този край на поета придава един особен трагичен и изповеден, жертвен характер на неговата поема.

Появяването на поемата е подготвено от цялата му толкова интензивна революционна и литературна дейност. И като забележителен борец-антифашист, и като изключително смел и войнствен публицист в „Пламък“, и като неспокоен и търсещ поет-новатор, от „Грозни прози“ и „Експресионистично календарче“ през „Ад“ и „Ден на гнева“ той стига до темата за революцията и за съдбата на народа, която тема в „Септември“ получава най-високата си художествена реализация, за да превърне творбата в най-ярката поема на септемврийската литература. При всичката си близост с по-раншните творби на Гео Милев поемата е качествено нова стъпка в неговото творческо развитие. Затова защото е качествено нова идейно-естетическа позиция на поета, защото в поемата е вплетена една личност, сляла се с народа, отдала се изцяло на борбата срещу тъмните сили на реакцията, защото е осъществена една съкровена мечта за ново революционно изкуство. . . За поета въстанието е осъществило кървавото единение между земята и народа, между личността и колектива, между индивидуалния жест и патриотичния дълг.

Въстанието е централна тема на „Септември, а въстаналият народ — главен герой. В поемата липсва истински сюжет, пълно и стройно разгръщане

на събития, въпреки че засяга такова важно историческо събитие, въпреки че въвлича, така да се каже, цялата история. Между отделните глави и части невинаги съществува външно видима връзка. Вътрешното обединяване идва от страстната авторова позиция, от високия градус и полярността на чувствата — възторг и омраза. По структура и тон „Септември“ не е толкова епическа, колкото лирическо-призивна поема. Или още по-точно — лиричното, експресията стоят над типичното. Те са основният организиращ и композиционен елемент на творбата. В нея е осъществено едно новаторско съчетаване между обобщенията в едър план и характерните детайли, между синтетичността и конкретния пейзаж, между емоционалните обръщения и полемичните реплики, между историческите аналогии и повелителните призиви. . .

Докато в началото чрез силни и синтетични метафори е подчертана философията на историята и революцията, по-нататък „повествованието“ върви през динамични и експресивни картини на революционния устрем на въстаналите маси, през ужасяващите сцени и описания на фашисткото варварство, за да стигне до възмездието и вярата в неизбежното тържество на идеите на Септември, на свободата. А рисунъкът и патосът, ритмично-интонационните и изразителните средства се менят в зависимост от характера на чувствата и идеите, които поетът открито и директно изразява и иска да внуши, като полемизира със себе си и другите, като задава въпроси, отхвърля, утвърждава. . .

С началните стихове Гео Милев утвърждава идеята за неизбежността на революцията, представя бунта на експлоатираните като едно закономерно явление в общество на класово неравенство и потисничество. И след това той не пропуща да повтори тази обосновка и мотивировка на народната борба. Особено когато представя революционния устрем. Но вече не толкова с образно-метафорични, колкото с динамични, съзнателно огрубели и хиперболични, антитезни и ударни стихове. И не просто утвърждава, а възхвалява революционната стихия „свещеното дело“ на грубите „черни ръце“ . . .

На отделни места и случаи на огрубяването и „натуралистичните“ елементи („хулигани“, „глигани“) трудно може да се намери художествено оправдание. Наистина поетът е позасилил боите, когато иска да подчертае тъмните наслоения у народа, резултат на вековното потисничество. Но той съвсем е прекалил с „оварваряването“, защото. . . експресионистичните норми изискват силни, сгъстени багри. . . Всичко това обаче не засяга отношението на поета към народа. За него е ясно, че за това „скотско“ състояние на народа е виновно буржоазното общество. Той се прекланя пред добродетелите на трудовите хора и пред тяхната стихийна сила и воля за борба, пред техния революционен подвиг. И още нещо много важно — поетът вижда, че тези груби „безименни“ хора, обединени около една обща цел, са станали революционен колектив — „неудържими, страхотни, велики / НАРОД“. . .

В подчертан и приповдигнат героично-романтичен патос, който не изключва конкретни реалистични или дори натуралистични детайли, с преобладаващи обобщени картини и сборни образи на народа, общо взето, по-експресионистичния „канон“, Гео Милев успява да внуши в първите няколко песни силата на въстаналия народ, неговия неудържим и стихиен устрем, идейната правота на неговото „свещено дело“. Почувствувал се частица от този народ, повярвал в социалистическия идеал, в името на който народът се е вдигнал, поетът свободно си служи с лирическите отклонения за по-преки емоционални изблици в подкрепа на „великото дело“ на „грубите черни ръце“, за възхвала на смелостта „в нашите гърмящи сърца“. . . И с това поемата се издига високо над всичко, което се създава в онова време в септемврийската литература. Утвърждава се казаното от Бакалов още при отпечатването ѝ

в „Пламък“ — че в нея възпламва искрата „на вярата и оптимизма“ и че поетът е показал „непадналия, а изправения народ“.

Разбира се, Гео Милев не забравя и „падналия народ“. Но когато рисува (песни VI—XI) с ужасяващи сцени и образи погрома и трагедията, „падането“ на народа, той, ако и да снижава, не стига до изгубване на революционния патос, тъй като за поета това е временен удар, от който народът ще се вдигне и ще продължи борбата, тъй като и животинските изстъпления са свързани с героиката. . . За разлика от първите глави преобладават по-конкретните, по-епическо-драматични, реалистични изображения, с характерните и показателни детайли от ужасите и „геройствата“ на хората-зверове.

„Започва трагедията!“ — гласи седма песен. И с тази лаконичност и недоизказаност сякаш се приготвя възприемането на зловещата истина за чудовищността на зверствата, които извършват „черните редици“ с „лаещите“ картечници. . .

Рядка находчивост проявява Гео Милев и с онова страшно съвпадение-аналогия между десетте трупа, „пльоснали“ в окървавените и мътни води на Марица, и. . . военната музика, която свири по обезлюдените улици тогавашния национален химн „Шуми Марица окървавена“. . . Едно съчетание, от което крещи ужасът на гнева, изобличението и обвинението. А стиховете в края след разгрома „мир /и тишина/ настана по цялата страна“— зазвучават като убийствена ирония на Цанковата власт, която тръби, че е настъпило спокойствие. . .

При потушаването и кървавите ексцеси се проявява моралната сила на народа. Страданието е свързано с твърдостта, терорът— с героизма. И най-яркият изразител и символ на септемврийската героика е поп Андрей. Освободил се от „фикцията“ и „вековната лъжа“ — бог, поп Андрей се възправя като истински герой на въстанието, на епохата. Величавата и героична смърт на този, превърнал се от „божи“ в народен служител, във воин на революцията, е възсъздадена с неповторима сила. Поп Андрей се нарежда между най-добрите образи на герои в нашата литература. С него Гео Милев продължава една богата национална традиция: от Ботевите хайдути, през Вазовите „забравени“ национални герои, до пролетариите-титани на Смирненски, до. . . „неизвестните хора“ на Вапцаров.

И от вярата на герои като поп Андрей Гео Милев преминава към героизма и вярата на целия сражавал се окървавен, но непобеден народ. Въпреки кървавите изстъпления и страшния погром, след като е отхвърлил „химерата бог“ в предълъг спор още от Ахил и Зевс, народът твърдо вярва в неизбежното тържество на освободителните идеи на Септември. Тази вяра получава забележителен и внушителен, непознат дотогава, недостигнат и до днес поетичен израз —

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

Отразила по своеобразен и внушителен начин едно събитие, което по своя размах и последици добива значение на национална епопея и трагедия, поемата „Септември“ независимо от модерната ѝ „интернационална“ и експре-

сионистична форма е най-националната и най-революционната септемврийска творба.

По своята форма и строеж, похвати и средства поемата наистина напомня една експресионистична творба. Колкото и да ни е трудно да приемем това, все пак трябва да се признае, че в „Септември“ поетът наистина си служи със средствата на революционния експресионизъм и футуризъм. Но, както вече в последните години бе разяснявано, касае се не цялостно до експресионизма като метод — с теорията, философията, светоусещането, — а главно до техниката, до средствата и похватите. А тъй като теорията, философията, светоусещането на Гео Милев и идейно-емоционалното съдържание на поемата са други — революционно-социалистически, експресионистичните похвати, служейки на новото съдържание, придобиват по-друг смисъл и функция. Кой знае дали, ако „Септември“ беше написана в класическата форма на стихосложението, щеше да въздейства така силно върху няколко поколения младежи от антифашистката борба... Като че ли наситеното с бунт и революционен пламък съдържание диктува и изисква експресивни емоционални избухвания и образи. Разбира се, това не е задължителен еталон. Революционните идеи и чувства са се изразявали преди „Септември“ и след нея и по друг начин, и с други средства. Но при Гео Милев напълно естествено се получава това малко своеобразно и новаторско единство.

Най-очевидно в „Септември“ е влиянието на Верхарен и на Маяковски.

Ако и да не е била напълно разбрана от някои литератори и при излизането, и по-късно, „Септември“ получава много по-важната оценка — признанието на народа, на прогресивната младеж, на много млади революционни поети и писатели, за да се превърне в пример и за гражданско поведение, и за новаторски художествени търсения...

5

Вестник „Ведрина“ — излиза от 15. X. 1926 до 16. XI. 1927 г. — е своеобразно продължение на септемврийската линия в обществено-политическия и литературния живот. Главният редактор и „директор“ на вестника Антон Страшимиров тук манифестира по най-определен и категоричен начин борческата си и антифашистка септемврийска позиция.

Септемврийското въстание и по-специално страшният терор, на който фашистките банди подложиха народните маси, разтърсиха дълбоко гражданското съзнание на Страшимиров. И той, проявявайки рядка смелост, се вдигна в защита на окървавения народ. Още докато се носи димът от опожарените села и отеква зловещото ехо на картечниците, той отправя своя знаменит „Призив“, с който апелира за оказване помощ на семействата на убитите работници и селяни, които не можели да очакват подкрепа от тези „... които клаха народа си, както и турчин не го е клал“. Тази крилата фраза на писателя-гражданин и публицист прелетява над цялата страна, намира горещ отзвук сред всички честномислещи хора. Смелите думи на писателя смущават и объркват народните убийци с омърсените с кръв ръце и съвести, вдъхват вяра в изстрадалите народни сърца. Забележителните и ярки думи започват да се цитират от всички прогресивни вестници и списания. Извънредно смелата и твърда „обвинителна позиция“ на Страшимиров (той участвува в организирането на „Бюлетин за подпомагане на септемврийските жертви“ с отговорен редактор Христо Ясенов, продължава да изнася своите сказки, като вмъква вече и въпросите за преживените ужаси) го прави скоро най-популярния писател в България, адмириран от всички прогресивни слоеве. Приет е за съ-

трудник на успелите да се промъкнат през цензурата легални органи на партията и в други антифашистки издания.

В извънредно големия брой статии, публикувани във „Ведрина", антифашистката страст на публициста достига най-високата си точка. Обединяващата тема на публицистичните му работи е изобличението на фашизма. С неизтощима страст и ненавист той шиба политическите демагози и клейми „хората-зверове". Пише и срещу ЗЗД, срещу политическите произволи, против инквизициите и убийствата. Настоява за амнистия на борците — жертви на „свирепствата" и „средновековния ужас" на фашистката полиция. На първо място това са политическите затворници-комунисти, героичното държане на които Страшимиров не един път изтъква. В начините, в похватите, с които осъществява изобличението, Страшимиров проявява истинско изобретателство: прякото изобличение се заменя с иронията, пронизващите стрели и язвителни бележки — с остроумни подмятания и находчиви аналогии и намеци. . . Много от статиите му имат за заглавие обръщения и призиви: „Къде?", „Докога?", „Стига жертви!", „Няма ли опомняне!" и т. н.

От публицистичните работи на Страшимиров във „Ведрина" се вижда, че той заживява с вярата на комунистите и на всички трудещи се, с убеждението и високите идеали, в името на които те водят героичната и справедлива борба. Това убеждение на писателя е внушено особено силно в кратката му статия по случай годишнината от смъртта на Ботев:

„Вие можете да ни съдите, да ни биете колите, и бесите.
Всичко можете!
Но не можете угаси борческия пламък у нас."
И по-нататък:
„Защото нима с картечници ще победите идеите?"

Със същия патос говори Страшимиров и в статиите си за Първи май, в защита на Октомврийската революция и т. н.

Изобщо, застанал на страната на окървавения и борещ се народ, той приема за най-близки сътрудници почти всички млади писатели-комунисти и други прогресивно настроени автори: Г. Караславов, Христо Радевски, Младен Исаев и Орлин Василев, Ангел Тодоров и Илия Волен, Тодор Генов (Мерруда Хоррели) и Д. Осинин (Антропка), К. Зидаров и Кр. Пенев, Лъч. Станчев (Л. Жаднев) и Спас Кралевски, Славчо Васев и Кр. Белев (още като ученик) и др.

По тематика и идейна насоченост, по похвати и средства стиховете и разказите на тези млади поети във „Ведрина" са в духа на септемврийската литература от „Нов път", с много силно и непреодоляно влияние на Фурнаджиев и Каралийчев. При някои млади белетристи и поети личи обаче определен стремеж за освобождаване от образците, за изживяване на сантиментализма (Караславов, Илия Волен и др.) и набелязване елементи на собствено светоусещане и на свой почерк.

С „приютяването" на начеващите млади революционни творци „Ведрина" става един от мостовете, през които минава революционната антифашистка литературна вълна, която в края на 20-те и началото на 30-те години — в условията на новия подем на борбата срещу реакцията и фашизма — дава едни от най-добрите завоевания на нашата социалистическа литература.

Вестникът води твърде остра борба с официалната литература, с нейните представители — писатели и поети, редактори и критици, като с това подпомага развитието на революционното изкуство и литература, за чиито представители в миналото и настоящето се говори с възторг. Ботев е една от любимите теми на Страшимиров — главно „прозренията" на неговия поетичен „гений". Смирненски за него е „слънчево дете", след поезията на когото било

срамно работническото движение да се „подхранва“ с дидактически стихове; Ясенов — „най-големият български лирик след поколението на Яворов“, смъртта на който е „български позор за вечни времена“. . .

В много случаи Страшимиров издига най-важните борчески лозунги на партията в онова време. Въпреки това той съвсем не е станал някакъв последователен марксист.

Остава с ненапълно установените си схващания по редица основни проблеми, със своеобразния си стихиен индивидуализъм и самолюбие, с желание за самоизтъкване, остава си изобщо със своята анархистична натура и „чепат“ характер. Той непрекъснато роптае срещу „ограничаване“ на свободата му от страна на „доктринерите“, срещу тяхната дисциплина и идейна последователност. Продължава да живее със самозаблуждението, че се е издигнал като арбитър над идеолозите отляво и дясно. Затова бележките, които му правят неговите сътрудници-комунисти, той възприема като ограничение на творческата му свобода.

И много скоро той скъсва с тях и изобщо с марксизма, а вестникът спира. Изглежда и някои партийни ръководители не са проявили достатъчна тактичност и гъвкавост в отношенията си към Страшимиров, като са предявявали към него изисквания за идейна последователност като на комунист. За съжаление до края на живота си Страшимиров вече не стига до разбирателство и единение с революционните поети и писатели. Но той продължава да пише статии и по обществено-политически и културни въпроси, и по любимите си народоведски и психологически проблеми. Но не успява да се издигне до оня връх, до който стига в периода на „Ведрина“, когато неговият глас се слива с гласа на нашите най-смели революционни публицисти и писатели, когато той оставя своя диря в нашата революционна и антифашистка публицистика.

Романът „Хоро“ е най-значителното произведение на Страшимиров от този период. В него писателят утвърждава по художествен път своето възмущение от фашисткия терор и своя дълбок протест на гражданин и творец срещу издевателствата на фашистките убийци. „Хоро“ е роман-сатира с изключителна сила, един своеобразен памфлет, в който гневният патос и възмущението, описанията и диалозите, сцените и характерите, трескавото авторско въображение, задъханата експресивност на разказа въпреки фрагментарността и разкъсаността на сюжетното развитие са така осмислени и емоционално организирани, че превръщат „Хоро“ в една новаторска творба, в една модерна, в съвременния смисъл на думата проза.

Предпочитанията и особеностите на повествователя Страшимиров — преди всичко търсенето и изобразяването на „злополучната съдба на народа си“, „орисните“ мигове в човешкия живот и т. н. — тук в „Хоро“ имат възможност да се изявят в пълна мяра. Отразяващ кървавия епилог на Септемврийското въстание, романът обхваща събития, протичащи в едно денонощие. Сгъстено и задъхано авторът маркира отделните епизоди: от „сватбеното шествие“на околийския началник Сотир Иванов с Мичето — изнасилената от него сестра на революционера Сашко Карабельов — по безлюдните (само с крачещи патрули) улици на градеца, до последните страници с кървавото хоро около труповете на убитите — това е такова динамично, кинематографично повествование, в което изчезват фабулирането, изчерпателността, а остават асоциативността и лиричността, които емоционално свързват зловещите моменти и разтърсват читателя.

В романа няма всестранно, детайлно изградени характери. Страшимиров избира някои изключителни състояния и показва героите във върховни моменти на човешко напрежение, „издебва ги в изключително състояние, когато човек разбулва скритата си същност докрай“ (Минко Николов). Проявите са около

една доминираща черта, обикновено израз на някоя излязла извън нормалното страст. По-големи са сполуките при обрисовката на палачите на народа.

Достатъчни са на писателя например сцените на подписване протокола за смъртните присъди или на „хорото“, за да разкрие животинския образ на различните прослойки на фашизиращата се буржоазия: околийския началник, пристава, полковник Гнойнишки, кмета и т. н. Ако все пак тези моменти му помагат да нахвърли контурите на нечовешките физиономии на народните палачи, той не успява да подбере такива сцени или сблъсквания, за да очертае образите на ръководителите и организаторите на въстанието — комунистите-революционери. Те, доколкото съществуват в романа, не притежават характерните черти на борци и по социален произход и действия, и по идеология и психика; или не действуват (Сашко), или пък действуват съвсем романтично (Иско); представени са като някакви доктринери (студентката) или пък идейно съвсем неизяснени, с анархистични прояви (Васил Дългокосия).

Не е влизало в задачата на Страшимиров да изобразява и сражаващия се народ. Макар да е представен повече като понасящ фашистките издевателства, народът съществува, а отделни негови представители проявяват чудни качества, включително и борческите си възможности. При убийството на Събчо старият Капанов не се сдържа и макар вързан и само няколко минути преди смъртта, ритва убиеца на сина си. А Капанката се възправя като някакъв символ на твърдостта и съпротивителната мощ на обикновените хора от народа. Хвърля изобличителните си думи право в лицето на фашисткия изрод, не позволява на никоя от жените да плюе върху мъртвите и накрая в изблик на рядка морална сила изръмжава като тигрица, впива се в ръката на полковника и го повежда на кървавото хоро. . .

„Хоро“ е творба с изключително въздействие. Нестройността и фрагментарността в повествованието, непълното изображение на характерите, нервният и начупен рисунък, неестествено разкъсаната реч и т. н. се обясняват или „компенсират“ с оная извънредно напрегната и емоционално заредена атмосфера, в онези лирическо-експресивни моменти, които като мотиви се повтарят, свързват отделните части и епизоди, поразяват читателското съзнание и въображение. Не може да не се почувствува — както и от съвременниците на септемврийските ужаси, така и от днешните читатели — силата на вълнуващото повторение на „белите“, но и предателски „септемврийски нощи“, свидетелствуващи за кървавите погроми, или онзи несравним по силата и внушението си контраст (подобно на Гео Милев в „Септември“) между изстрелите и патриотичната песен „Мила родино“. . .

Свързан с кървавия двубой между народа и буржоазията през Септември 1923 г., романът „Хоро“ е достойно художествено въплъщение на смелата гражданска позиция на честния писател. Своеобразното, експресивно и реалистично изображение е пронизано от изобличителна антифашистка страст, от бунтовния патос дори на нашата революционна антифашистка литература.

*

С идейно-естетическите си търсения и художествени завоевания септемврийската литература от периода 1923—1927 г. маркира един нов и важен момент в развитието не само на социалистическата, но и изобщо на националната ни литература. Прогресивната българска литература след 1928 г. се развива озарена от сиянието на Септември. . .

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ И СЕПТЕМВРИ 1923

Милена Цанева

По щастлива случайност седемдесетгодишнината от рождението на Никола Фурнаджиев съвпада с петдесетгодишнината от онова историческо въстание на българските работници и селяни, което го създава като поет. И ако не всеки любител на литературата помни, че поетът Фурнаджиев е роден през май 1903 г., то втората му рождена дата едва ли някой може да сбърка. Септември 1923 стана за Фурнаджиев това, което бе Октомврийската революция за Смирненски, Априлското въстание за Вазов — оня решаващ „ден първи", оная първозданна глътка въздух, които завинаги определят съдбата на един поет. Стихове той пише от съвсем млада възраст, но поезия те стават, когато в тях заговорва младостта на епохата. Свои творби печата още като гимназист, но на голямата национална сцена литературният му дебют е оня декември 1923 г., когато по страниците на „Нов път" започват да се появяват неговите потресни септемврийски видения. Поетичното му творчество обема повече от четири десетилетия, но мястото му в литературната ни история остава завинаги свързано с трагичните вдъхновения на оная литературна вълна, която нарекохме септемврийска.

Кратък, но бляскав бе литературният живот на тази ранна септемврийска вълна, която даде на литературното ни развитие сп. „Пламък" с Гео Милев, от една страна, и сп. „Нов път" с Асен Разцветников, Никола Фурнаджиев и Ангел Каралийчев, от друга. Ако за Гео Милев тя бе увенчаващият творческото му дело край, за останалите трима бе едно вдъхновено начало. Спадна революционният подем и различни продължения получи това начало: трагичният прелом от 1925 г. показа докрай колко различни са в същност тримата неразлъчни сътрудници на „Нов път". Но независимо от всички тогавашни или по-късни различия върховното социално напрежение на един преломен исторически момент издигна тези автори на гребена на националната ни литература и освети завинаги тяхното поетическо братство. Ненапразно Георги Бакалов ги нарече „септемврийци". По различен начин и с различни творчески резултати — за всички тях Септември 1923 стана съдба.

„Септемврийското въстание беше нещо велико — такива моменти в историята не се случват често. Въпреки големите жертви, то бе време на подем и даваше възможност, ако си талантлив, да създадеш голяма творба. Спокойствието е необходимо за света, но често пъти не е благоприятно за поетите" — ще въздъхне години по-късно 60-годишният Фурнаджиев.[1]

Разбира се, както самото Септемврийско въстание бе звено от едно по-широко историческо движение със световен обхват, така и обособената около

---

[1] В. Народна младеж, бр. 243, 15 окт. 1966.

сп. „Нов път“ млада литература не може да се откъсне от ония по-широки идейно-естетически процеси, които ознаменуваха литературното обновлении след Първата световна война. Обновление, чийто дълбок идеен смисъл не се изчерпваше с преките обществено-политически призиви и което имаше и своите чисто естетически аспекти. Никола Фурнаджиев и неговите поетически съратници бяха таланти от голям, национален мащаб и техните връзки с общонационалното ни литературно развитие бяха богати и сложни, както богат и сложен е и целият им творчески облик.

Септемврийските поети поеха червеното знаме на революцията непосредно от ръцете на Христо Смирненски. Като продължители на неговото вдъхновено дело ги бяха възприели и съвременниците на онези патетични дни. Но още тогава бе ясно, че при Фурнаджиев тази приемственост има само общ идейно-исторически смисъл. Като конкретна художествена реалност неговият образен свят е антипод не само на предшествуващата го символистична традиция, но в известен смисъл — що се отнася до поетиката — и на покорилите сърцата ни поетични видения на Смирненски. В неговата сурова и дори драстична за времето си образност звучи по-скоро повикът на Гео Милев: „Българската поезия има нужда от оварваряване. От сурови сокове, в които има първобитен живот.“

По литературна съдба, по основни идеи и съдбовна тема при своята поява Фурнаджиев, както вече казахме, е кръвно свързан с един поет като Асен Разцветников и същевременно като поетичен свят той е много по-близко до една Багряна, чиято млада и дръзка поезия в оня момент се развива встрани от големите социални колизии. Същата земна виталност, същото родство със стихиите и почти езическа „природност“. У Фурнаджиев — впрегнати в революционните устреми на времето, у Багряна — пречупени в личната драма на сблъсъка със старозаветните предразсъдъци.

„Очите ни търсят конкретното, яркото, ръцете ни искат да пипат, краката ни търсят да стъпят на земята“ — пише през 1924 г. авторът на „Пролетен вятър“, обосновавайки естетическите търсения на цяла група следвоенни поети.[1]

От различни страни връхлитаха върху старото изкуство новите литературни вълни, за да подрият не само устоите на стария свят, но и една година господствувалата, достигнала до съвършенство и изчерпала вече своите възможности естетика. В ярката и самобитна поезия на младия Фурнаджиев сякаш се сплитаха всички линии на пролетното обновление на българската литература от този период.

Затова и появата му бе така властна и категорична. Без неувереността на търсенето, без плахостта на начинаещия. „Бяха дни, бяха нощи немирни“, революционни бури разтърсваха света, пролетни ветрове будеха жизнените сили на човечеството. В смутните български нощи един двадесетгодишен поет бе усетил в себе си да звучи времето.

Може би въпросът е само в тревожната свръхчувствителност на големия талант. А може би и всеки поет има в живота си една такава нощ, в която чува гласа на своето време, но не всеки намира сили да тръгне подир неговия зов. А може би и не всеки голям талант има щастието да се роди във време, чиито повели са така безкомпромисно категорични. И Яворов бе имал своята фатална нощ, но тя го бе разкъсала в трагични противоречия. По творчески темперамент Фурнаджиев бе духовен син на автора на „Нощ“ и „Хайдушки копнения“, но той има щастието да чуе оная призивна тръба, за която напразно копнееше неспокойният дух на Яворов.

---

[1] Сп. Нов път, год. I, кн. 8.

И той не проспа своята съдбовна нощ:

Сякаш мòра бе спряла в душата ми,
сякаш тъмна, безумна любов,
по-голяма от мен, от земята ни —
толкоз властен бе нейния зов.

И аз тръгнах — небето ми светеше,
пълно с едри, червени звезди.
Чувах смътния вик на сърцето си:
— В тая нощ ти върви и бъди!
(„Дъга“)

И той тръгна и се осъществи като поет под властния зов на една метежна действителност. Нейния образ пречупи в стихията на своя „Пролетен вятър“ и в една нечувана страшна и весела „Сватба“ сроди своя стих с окъръзвения бунтовен Септември.

Той беше страшно млад тогава. И това се чувствуваше във всичко — в лудия бяг, с който тичаше заедно с полудялата огнена пролет, в дързостта, с която разбъркваше привичния ред, в поетичното опиянение, с което призоваваше своите братя „на сватба и весела смърт“. . . Но в неговата младост нямаше лекомислие и наивитет. Тя бе един дълбок и страстен порив на жизнените му сили. Странното деформиране на всекидневния образ на нещата не означаваше младежка недозрелост на рисунъка. Самобитен и ярък, още със самата си поява Фурнаджиев властно наложи на българската поезия своя дързък облик на поетически новатор.

Наложи — не в смисъл, че всички го разбраха и приеха. (Напротив, него някои толкова дълго го отричаха, че накрая дори и сам той се смути и се опита със стилистични поправки да подчини на обикновената житейска логика вдъхновените си младежки видения.) Наложи — в смисъл, че вече никой не можеше да не забележи или да отмине равнодушно неговото присъствие.

Днес нашето естетическо съзнание вече свикна да следи смелите поетически асоциации, да попълва празнините на загатнатото, прие свещеното право на поетите да претворяват по свои закони привичната реалност. Но трябва да се върнем към полюсните оценки, които получи Фурнаджиев при своята първа поява, за да разберем какви заключени още врати разбиваше той за българската поезия през първата половина на 20-те години. И тогава ще намери истинското си литературноисторическо място и възторгът на неговите първи ценители, и раздразнението на неговите първи отрицатели.

Своите художествени постройки авторът на „Пролетен вятър“ гради с размаха на първосъздател, смело разбърква привичните елементи на съществуващото, художественото му виждане ни потопява в творческия хаос на стихиите. Поетичните му образи пресъздават по-скоро психологическата атмосфера, отколкото реалния ход на събитията. Ярката експресивност на рисунъка невинаги може да се подчини на някакъв житейски конкретен план.

Спомням си, в една студентска аудитория веднъж се разгоря спор — кои са в същност, от коя страна на барикадата са знаменитите Фурнаджиеви конници — тези, с които „сякаш че плаче и пее, и иде смъртта“, чийто ритъм влезе в музиката на Л. Пипков и П. Стайнов и които въобще станаха един от най-популярните символи на Септември 1923. Разказах това на Фурнаджиев, а той с шеговита самоирония вдигна рамене — на подобен въпрос и сам не можеше да отговори. Или по-точно — подобен, несъобразèн със спецификата на неговото художествено виждане въпрос нямаше смисъл да се поставя. Стихотворението „Конници“ е една поетична импресия с огромна синтезираща

сила. Смъртната печал на огромното равно поле и апокалиптичният ужас на пламналото небе, трагичният галоп на кървавите конници и страшната и весела възбуда на очакването — това е психологическа картина на цялата септемврийска драма. В лаконичната обобщеност на рисунъка се преплитат настроения от въстанието и от погрома. В тежкия галопиращ ритъм отеква трагизъм от широк националноисторически мащаб. Всеки опит да се вкара това почти апокалиптично художествено видение в рамките на обикновени жизнени представи унищожава неговата необикновена художествена сила.

Родена от вдъхновеното обричане на един поет на властния зов на историята, септемврийската поезия на Фурнаджиев е един свят, който може да бъде съден само по неговите собствени закони. Както впрочем всяко голямо изкуство. За любителите на литературната теория неговата странна раздвижена образност може да даде интересен материал за разсъждения върху възможностите и границите на реализма. Трудно е с едно определение да изчерпиш своеобразието на този художествен метод, в който широките възможности на реализма се преплитат с ярки черти на романтизъм и експресионизъм, с неосъзнати навеи от руския имажинизъм. Но по-важно в случая, струва ми се, е това, че в сложната сплав на този художествен метод се оглежда по своему метежният облик на един исторически момент, революционната стихия на една епоха на рушение и съзидание, едно раздвижено и преломно време, което разкъсва привичните връзки, деформира старите ценности и понася разпадналите се първични елементи в стихията на революционния хаос, от който ще се роди новият свят. „Като че ли преломните моменти са най-добрите условия за голяма поезия“ — ще обобщи Фурнаджиев десетилетия по-късно собствения си творчески опит.[1]

Тъкмо в това съзнание за преломния характер на епохата, която търси свой художествен израз, е и обяснението на онова благотворно творческо самочувствие, с което излиза на литературната сцена 21-годишният автор на „Пролетен вятър“. „. . . Защото времето иска своето. Защото железните уста на това време друго искат и друго повеляват. Творчеството на младите — това е последната и тежка дума на родната ни литература и слепци или безчестници са ония, които си затварят очите пред подема на това творчество. . . Над главите ни се гънат светкавиците на бурно и глухо време. Бие се зараждащото и умиращото — сред него е нашата литература. Тя носи печата на това славно време“ — четем в една негова статия от 1925 г.[2]

Революционният патос на една преломна епоха, метежният дух на белите септемврийски нощи — това става за поезията на Фурнаджиев оная жива вода, без която никой не може да създаде нови светове. Но суровите жизнени сокове, които ѝ вдъхват такава художествена внушителност, тя черпи от още един дълбок извор, без който недълговечно и безплодно би останало новосътвореното — традициите на националната душевност.

Към този дълбок извор търсеха път най-добрите съвременници на младия Фурнаджиев в областта на литературата, избразителните изкуства и музиката. „Едно завръщане към първичните сили на земята и народа ни“, „един общ устрем към родното и човешкото, надхвърлил границите на литературни кръгове и списания, налагащ се, за да задоволи една дълбока духовна нужда сред народа и интелигенцията ни“ — в това виждаше най-широката обединителна черта на новата поезия споменатата статия на автора от 1925 г.

И това беше повече от една реакция срещу символистичната откъснатост от родното. Верният инстинкт на творци подсказваше на синовете на това

---

[1] В. Литературен фронт, бр. 6, 2 февр. 1967.
[2] В. Днес, бр. 25.

преломно време, че за да устоиш на историческите бури, са нужни здрави корени дълбоко в родната земя. Кървавият меч на гражданската война бе разсекъл жестоко течението на общонационалния живот и завещаните от преди Освобождението патриархални представи отстъпваха в ужас пред оголената истина за безпощадната непримиримост на класите. И всичко това особено дълбоко рани творците на изкуството — тези най-чувствителни струни на народната душа, призвани да пазят устоите на националното ни самочувствие.

Засегната в най-съкровеното, нашата демократична художествена култура се обърна към традициите на родното, за да опре върху тях своя протест срещу безогледното варварство на фашизма. „Клаха народа, както турчин не го е клал“ — събуждаше стари исторически асоциации знаменитата фраза на Антон Страшимиров. „Нашите майки все в черно ходят“ — оживяваше фолклорни образи лирическата живопис на Иван Милев. В диханието на бунтовната българска земя се вслушà и авторът на поемата „Сватба“ и образи Септемврийското антифашистко въстание не толкова в неговите преки обществено-политически прояви, колкото в неговото по-широко национално-историческо звучене, като звено от историята на народния бунтовен дух.

Септемврийската поезия на Фурнаджиев е в дълбока вътрешна връзка с националната душевност. Нейният лирически герой носи и здравата природна жизненост, и непокорния богомилски дух на поколения орачи и жетвари, в кръвта му плува споменът за селски въстания и юнаци по бесилките.

Но и този широк националноисторически план не изчерпва нейните богати поетични внушения. Социално-историческата и национална драма тук се играе на фона на един грандиозен природен декор с участието на почти космически образи, и всичко това извежда нейните проблеми до глъбините на човешкото и природно битие. Социално и национално, историческо, психологическо и природно тук се сливат в сложно художествено единство. Затова и така естествено съжителствуват в поетичната атмосфера на „Пролетен вятър“ и „Дъга“ стихотворения като „Сватба“ и „Конници“, от една страна, и „Дъжд“, „Любов“, „Пролетен вятър“, от друга. Стихиите на природата, поривите на човешкото сърце и бурите на обществото тук се обединяват по дълбоко вътрешно сродство. Едно органично чувство на единение със света подсказва на поета предвечното единство на живота:

Едно е всичко на земята,
и ти, о пролетна любов,
и ти, зелен и влажен вятър.
(„Пролет“)

Както в поетичното виждане на древните митове, в поезията на Фурнаджиев разчлененият и пъстър свят на заобикалящото ни е обобщен до няколко изконни първични сили, до няколко титанични образа: ж и в о т а, изразен в движението и бунта, любовта и плодното начало, и с м ъ р т т а, вплетена в тях в неразкъсваемо единство; з е м я т а — бунтовница и родилка; н е б е с н и я т с в о д, от който гледат очите на разгневените божества; оплодителят-д ъ ж д; волният в я т ъ р. . . Поетическата образност е подчертано обобщена и многозначна, предметна и същевременно символична, носи суровия дъх на дйствителността, но не се изчерпва с нейното конкретно битие.

Земята тук е и естествената обстановка на българските угари и ниви, и пръст — „назряла плът“, женствена носителка на безсмъртното плодно начало, с която чувствува предвечна връзка лирическият герой, и синоним на родната страна, и въобще — символ на всичко онова „човешко и родно“, устремът към което според Фурнаджиев бе най-характерната черта на следвоенната млада поезия. С цялото богатство на своите внушения тя е негов

основен образ, неизменен участник в драматичния му поетичен живот. Към нея постоянно се обръща той като към някаква почти митологична и същевременно родствена сила („моя родна майко, кървава земя“, „моя едра жена, моя топла и родна земя“, дори —„на земята днес зетя съм аз“). Тя ж и в е е в стиховете му, задъхва се от летния зной, зове дъжда като жена в пламналите си прегръдки, гърми и звъни — одухотворена и раздвижена в поетическото светоусещане на лирическия герой.

Не просто декор, а участници в разширената до космически размери септемврийска драма са и небесата, откъдето гърмят тъмните тъпани на революцията и гледат „очите на божия алена стръв“; слънцето, което шиба земята запалена, звездите и луната, които по поетичната логика на този раздвижен свят „плуват“ в кръвта на лирическия герой. Със своите символични значения този постоянно присъствуващ в поезията на Фурнаджиев небесен свод сякаш уравновесява земната гравитация на неговата образност като проекция на идейните му и духовни кръгозори. Затова и така чувствителен е неговият облик към промените в идейно-емоционалния свят на автора.

Идва кризата след 1925 г. и огромното, пламнало в непокорна и зла светлина септемврийско небе на поета помръква и се свива:

Дните бяха сиви и сломени,
сводът — нисък, мръсен и зелен.
(„Дъга“)

Но достатъчно е да се възроди в друг миг вярата му в неотменното обновление на света, за да възвърнат и небесата пак стария си образ:

Светкавица и гръм ще раздере
утробата огромна на небето.
Ще се роди в света едно дете
и то ще тръгне босо из полето.
(„Дете“)

Ще се впият пак в някой момент в сърцето на автора ноктите на отчаянието и небесният свод отново ще издребнее и потъмнее:

В небето черно рано беше спрял
един лимонен малък кръг — луната.
(„Нокти“)

Ще усети той приближаването на нова историческа буря и пак ще му се видят огромни небесата заедно с надеждата:

Аз чувствувам небето ще свали
тук своя черен и бунтовен огън.
(„Нощем“)

Ще дойде със стихосбирката „По пътищата ти вървях“ плодоносната мъдра есен на Фурнаджиев и на фона на обновения роден пейзаж той ще види небето по старому бездънно и по новому омиротворено:

И после къс небе сред облачни грамади,
небе като копнеж сияещ и дълбок.
(„Есен“)

Реален и същевременно многозначен в художествените си внушения е и знаменитият фурнаджиевски вятър — този волен, ту черен, ту пролетен вятър, който е може би най-яркият спомен на поета от града на неговата ранна младост Сливен, който пронизва цялата му поезия и дава оптимистичното заглавие на първата му стихосбирка. В зависимост от настроенията на поета този вятър е ту пролетно топъл и влажен, ту мартенски хладен и зъл, ту загадъчно черен и тъжен. Той може да бъде и съвсем конкретен южняк, който

шета из родната Тракия, и израз на обновителните сили на живота. Но той е и класическият символ на историческите и социални сътресения, обобщени в образа на бурята още в бунтовната поезия на Ботев. От нея, от ботевската буря, която кърши клоните на българската история, иде и това ясно бунтовно внушение на кървавия вятър в септемврийската поезия на Фурнаджиев: „вятъра иде, и страшно е, майко, и весело. . .“ Преобразени в тежък спомен, в бъдеще тези септемврийски дни ще се връщат към поета в образа на трагично обагрен вятър:

Това е моят спомен от земята.
Като вина той моя дух гнети.
Това е оня гъст и черен вятър,
зад който често ме загубваш ти.
(„Оттатък“)

Сложните и богати на подтекст поетически образи на Фурнаджиев съвсем не се свеждат до преки алегории. Невинаги бихме могли да определим ясно и преносните значения, които носи неговият вятър. В поетичното му виждане той става един широк символ на вечното движение на живота, на диалектичната динамика на природата и обществото. Във великолепния многопланов завършек на стихотворението „Орач“ образите на земята и вятъра сякаш разширяват своя смисъл до голямата философска истина за двете основни същности на света — материята и движението:

Оставаш ти, земя, през вековете
и тъжен вятър, който вечно вей.

Земята, небето и вятърът — това са трите основни стълба, върху които се крепи поетическият свят на Фурнаджиев. Тяхното реално битие е основа на художествената му образност. Техните символични внушения очертават идейно-емоционалния му хоризонт. Върху тях — родната пръст, пламналото небе и вятърът на бурите — е изграден и най-прекият поетически автопортрет, който ни е завещал авторът:

И ако падна, знай, че бурята
вилня във моето сърце,
че аз бях пламък от лазурите
и пръст от родното поле.
(„Вяра“)

Това извеждане на конкретните обществено-политически събития и индивидуални човешки преживявания до глъбини, където социалното и природното се сливат в основни закони на битието, придава на лириката на Фурнаджиев своеобразно философски характер. И това се отнася не само и дори не толкова до оня умъдрен от годините поет, който след деветосептемврийската народна победа тръгна по пътищата на родината и чийто зрял и спокоен стих тежеше от подтекста на събраната житейска и историческа мъдрост. В не по-малка, ако не и в по-голяма степен, това важи и за неговата някогашна емоционално развихрена и експресивна поезия. Някаква предвечна земна мъдрост звучи в неговото опиянение от живота, някаква стихийна диалектика ликува в неговата страшна и весела среща със смъртта, някакво органично вникване в законите на битието го води до дълбоки философски прозрения. И неточно би било да обявим всичко това само за поетическа интуиция. В този вулкан от страсти, както някои наричат младия Фурнаджиев, в същност имаше не по-малко мисъл, отколкото срещаме понякога в рационалната суха на т. нар. интелектуална поезия.

Космически извисените образи от природния живот органически се преплитат с другия характерен образен пласт в септемврийската поезия на Фурнаджиев, синтезиращ в своите символи бит, фолклор и история и проектиращ антифашисткото въстание от 1923 г. върху широк националноисторически фон. Но и в тази традиционна за българската поезия битова образност авторът остава ярко самобитен и верен на законите на своя творчески свят. С изключение може би само на повтарящите се словосъчетания „пуста чума“, „пусти думи“, той почти заобикаля основния за литературата ни източник на битова образност — народната песен. Или по-точно, игнорирайки затвърдените в нейната поетика словесни трафарети, той загребва направо във фолклорното съзнание и извежда от там древни, влезли сякаш в кръвта ни образи:

Небесата ме гледат без милост,
и със бяла и огнена брадва
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.
(„Ужас“)

Или този дошъл от мрака на народните суеверия и все още смущаващ градските ни сънища черен бивол, в който намира такъв внушителен символ безнадеждният ужас на погрома („Гибел“). И най-вече — тази незабравима, трагична и весела фурнаджиевска „сватба“, извлякла целия съдбовен смисъл, с който живее в народното съзнание сватбеният обред, обединила смътното ехо от езически вакханалии с близкия спомен за кървавата „сватба“ от април — 1876.

Този тъмен жених, тръгнал да кани с бъклица и своите умрели бащи, тези гайди и свирки, и тъпани, тези бесни червени петли, тази тъмна радост, запалена в земята и в костите на умрелите буйни деди — всичко това иде от недрата на вековете, за да слее минало, настояще и бъдеще в една почти апокалиптична проекция на бунтовната народна стихия. Сякаш направо от далечни ивайловски времена идват и тези повтарящи се като символ на борбата копия и мечове („Тъмното копие, литнало там във просторите. . .“, „Кой в мъглите мечът им пречупи?“). Както в загадъчното виждане на някакъв древен пророк поетичното вдъхновение на Фурнаджиев сякаш слива вековете в един поетически миг:

Аз издигам ръка и ви каня със пъстрата бъклица,
мои братя без път, мои братя със черни гърди,
във неделя е тя — мойта сватба — елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.
(„Сватба“)

В неизменно изповедната лирика на Фурнаджиев стиховете от „Пролетен вятър“ се отличават с подчертаната обобщеност на своя лирически герой. Това обяснява и изключително селския характер на битовата образност, който не отговаря нито на жизнения опит, нито на социалната ориентация на младия новопътски поет.[1] Усетът на художник подсказва на автора, че общонационалният аспект и историческата проекция, в които рисува образа на разбунтувания народ, изискват опора в най-стародавното, най-традиционното в неговия бит — земеделското селско начало. Оттук и тия кладенци, и тия черди от крави, които оживяват в поетическото виждане на лирическия му герой.

---

[1] Верен на тази ориентация в първото си стихотворение, печатано в „Нов път“, Фурнаджиев се бе опитал да погледне на събитията през погледа на миньора. И началото на това стихотворение се отличава със сурова художествена сила, която по-нататък за съжаление спада:

Дилемата „аз или ние“, която вълнуваше по това време пролетарските творци, авторът на „Пролетен вятър“ разрешава в характерния за времето колективистичен дух и същевременно без да изменя на изповедния характер на своята лирика. Той се разтваря идейно-психологически в колективния образ на народа, запазвайки художествено присъствието на едно ярко лирическо „аз“.

Това „аз“ може да бъде и титанично разширеният природен човек — весел „зет“ на земята, и кръвно свързаният с родната пръст български земеделец, и обобщеният бунтовен дух на народа. Но то може да се детайлизира и до ония различни роли, в които участвуваше в септемврийската драма „големия черен народ“. В тая поредица са близките на загиналите герои, другарите, в чиито измъчени гърди назрява новият революционен взрив („Омръзнаха ми твойте пусти думи, омръзнал си ми много, дядо попе. . .“), мирният орач, потресен от изровения в нивата труп. . . Тук са най-после и онния облечени във войнишка куртка народни синове, върху чиято съвест легна смъртният грях на братоубийството. Зловещият образ на библейския Каин от романтичната поезия на Разцветников тук намира художествен израз в мрачните изповеди от цикъла „Съвест“.

И всички тези разнородни трагедии и образи се обединяват от едно социално еднородно „аз“. Това бе един изпълнен с дълбока народност и големи художествени възможности поетичен път, който по-късно — върху нова историческа и естетическа плоскост — блестящо доразви Никола Вапцаров. (Да си спомним, че в известното си стихотворение „Двубой“ той включи в своето широко пролетарско „аз“ дори и мерзкото оръдие на врага.)

Никъде в лирическия герой на „Пролетен вятър“ не е загатнато самосъзнанието на поет. Но в неговата широка обобщителност безспорно се чувствува и образът на самия автор. Не съзерцател, а активен емоционален участник в изобразявания живот, той е винаги вътре в събитията, все едно дали това са природните стихии или историческите взривове, пролетният вятър или тропотът на кървавите конници.

Показателно е как спадането на вълната на революционния подем и откъсването на поета от революционното движение веднага променя образния свят на неговата поезия, в това число и облика на лирическия герой.

Изчезва от лирическото „аз“ обобщеният черен народ и гол и зъзнещ остава сякаш поетът:

Аз лежах безсилен и изстинал,
бях изгубил чудната си мощ. . .
(„Дъга“)

Духовната криза ще бъде преодоляна. Но художествената промяна ще си остане. Оттук нататък лирически герой на Фурнаджиев е самият поет. И социалните проблеми на новия напрегнат исторически период се пречупват през зигзагите на собствения му идейно-творчески път — с неговите бунтовни пориви и трагични мигове, с неговия изстрадан в отчаянието оптимизъм. И това променя много неща в неговата поезия. Остават в миналото титаничните опиянения на обобщения лирически герой и в резултат все повече започва

И тая вечер бях пиян
аз пия сȳрова ракия,
а свода беше обкован
с златȏ, каквото ровим ние.

Но авторът не помества стихотворението в първата си стихосбирка. Навярно не само поради удивително бързо порасналия си художествен критерий, но и поради вярното си чувство за единство на образната атмосфера.

да изчезва и старата грандиозна и хаотично раздвижена образност. Без да губят своята внушителност, драматичните изживявания на поета сега се изливат в релефната отчетливост на строгите и ясни форми. По-многообразни стават багрите, по-определени и конкретни звуците. Изчезват и подчертано селските битови елементи. Не кладенец, а рудник е вече тъмното нощно небе, а под него сияят само златните кубета на Александър Невски. Дори споменът за бунтовните септемврийски дни сега се явява в чертите на един чисто урбанистичен пейзаж:

Аз излязох сред тесен и мрачен площад,
аз поднасях тук своя живот.
Залюлян беше душния каменен град
от настръхнал и черен народ.
(„Дъга“)

Елементите на градския бит, които навлизат в поезията на Фурнаджиев от поемата „Дъга“ нататък, идват като едно естествено за жизнения опит на автора виждане. Но интересно — те се свързват обикновено с падналите ниско небеса, с тъжната потиснатост на кризисни настроения. Достатъчно е ясният поглед на едно дете да запали отново вярата в сърцето на поета и — по някакъв атавистичен спомен на кръвта — той започва да сънува „весели полета, широки нощи, мирис на сено“:

Тогава мойта сила пак се връща
и в буйни, ослепели светлини
изчезва тоя град и тая къща
и греят нова младост, нови дни.
(„На улицата“)

Стихосбирката „Дъга“ е художествена арена на борбата на един ранен, но силен поетичен дух с отчаянието и самотата, поетична проекция на отчаяните му усилия да намери отново път към живота. Неговата несломена жизненост търси ония изначални жизнени корени, върху които се крепи духовното равновесие на човека, и ги намира в чистия поглед на една жена и простите радости на съществуването. Стихосбирката е пронизана от вяра в светлото оптимистично начало на света, от надежда в неговото обновление. Както подсказва и символичното ѝ название „Дъга“. Но драматичните зигзаги в идейно-емоционалния ѝ тон и особено заключителният мрачен цикъл „Черни дни“ показват, че нито любовта, нито светлият утринен час са успели да успокоят докрай душевната рана на поета. Защото Септември 1923 за него беше много повече от един угнетяващ духа кървав спомен — той бе влязъл вече в кръвта му като изискване и присъда, като критерий и мярка за живот и поезия.

И в най-тежките години на фашистката диктатура Фурнаджиев съумя да запази своя облик на антифашистки и дълбоко социален писател. Но роден като поет в единение с развихрената народна стихия, той изживя като трагична криза и своето отделяне от естествената си идейна среда и зловещата тишина, която настава в обществения живот, след като силите на революционното движение потъват в дълбока нелегалност. Стихотворението му „Черни дни“ е убийствена присъда над мрачните времена на фашизма, рядко по художественото си внушение изображение на убийствената за поетите атмосфера на обществена задуха:

И спят отдавна всички знамена,
а вместо слънце — нощна лампа свети,
и в нощната, позорна светлина
строят си къщи всичките поети.

Това не е в истинския смисъл на думата идейна криза. И светлите образи от символичната поема „Дете“, и волният вятър, към който продължава да се обръща поетът („Вей, о ветре волен, аз вярвам в тебе“), са достатъчно ясен израз на незагубената му идейна ориентация и исторически оптимизъм. Неговата идейно-творческа драма от тия години е не в някакво несъществуващо идейно пречупване, а в откъсването от една жизнено необходима за поезията му атмосфера. Не изчезването на социалноисторическата му вяра, а липсата на непосреден досег с продължаващото се в нови форми революционно движение ражда отчаяния му въпрос:

Какъв възторг ще ни кърми сега?

За метежната поезия на Фурнаджиев тъжната тишина на усмирените села е по-страшна от ужаса на погрома. Тясно литературната роля на „прославен, но лйшен поет“ — по-неприемлива от доброволната литературна смърт:

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

Стихотворението „Поет“ е една от най-съкровените поетически изповеди на Фурнаджиев. И, струва ми се, то би могло да се роди само в страна, чиято най-благородна национална традиция е свързването на поезията и подвига. То ни връща към тъжната драма на Яворов и ни напомня, че във всяко време България е имала поети, които се задушават, затворени върху терена на чисто литературния живот.

И Фурнаджиев наистина зъмлъква. За цели осем години. Тъкмо в момента, когато достига творческата си зрелост и стихът му придобива релефната отчетливост на поетическа формула. Но тъкмо това мълчание слага един от най-изразителните щрихи в творческия портрет на поета, когото бунтовният Септември 1923 завинаги свърза с патоса на историята. Встрани от широките народни движения, далеч от родната страна (през този период близо четири години Фурнаджиев живее в Цариград), неговият поетичен дух просто губи своите жизнени стимули.

Но както в паузата след един напрегнат и тревожен стих, както в антракта между две драматически действия, в безмълвието на тези осем години сякаш продължава вътрешното течение на един напрегнат поетичен живот. И когато приближаващата нова световна война започна да събира буреносни облаци над човечеството, поетът, чийто неспокоен дух намираше душевно равновесие тъкмо в историческите бури, излезе от своето драматично мълчание, за да слее отново в творчеството си „история, и мъка, и поезия“, да посочи лъчите на вярата, скрити в наведените погледи и да провъзгласи с пророческо прозрение:

Светът отдавна в черни бездни слиза,
за да излезе нов и възроден.
(„Пред неизвестността“)

Новият Септември 1944 вля нови жизнени сокове в стиха на несломения септемврийски поет. След известен период на поетичеко адаптиране към новия социалноисторически климат (отразен в парадната декларативност на стихосбирката „Велики дни“), неговата поезия по новому намери оня интимен допир до големия народен живот, който бе необходимо условие за нейното съществуване. И това внесе последната промяна в нейната идейно-емоционална и образна атмосфера.

Нямаше го вече буйният младеж, който препускаше лудо през нивите, планинският поток, който се бе блъскал дръзко в канари и стволи, сега потече спокойно в равнината, понесъл в глъбините си спомена за своята непокорна младост („Поток“) — по пътищата на България тръгна един умъдрял от годините, но все така чувствителен към проблемите на своето време поет. Неговата стихийна жизненост сега се преобрази в едно светло жизнеутвърдително чувство, с което той обгърна обновения пейзаж на своята социалистическа родина.

Сега певецът на романтичния образ на „големия черен народ“ търсеше прекия досег с конкретните трудови хора от родните полета, научи се да извлича красотата и смисъла на обикновените всекидневни детайли на новото — глухия пукот на тракторите, камионите със завръщащите се в дома миньори, новите къщички под селския рид. Романтичната грандиозност на образите се замени от едно проникновено вглеждане в трудовото ежедневие на съвременниците. Сега за поета утрото идваше заедно със звъна на будилника, пролетта — с подарената от селските жени млада коприва. Все така продължи да го привлича необятният свят на природата, но на мястото на космически обобщените символи дойде предметната пъстрота на нейните реални форми. С това поетичният свят на Фурнаджиев безспорно загуби много от своята внушителност, но спечели нова човешка топлота и уют:

И може да съм друг, и може да съм стар,
но сещам се и тук на якия си корен,
поражда се сама у мене песента,
и пак светът стои чудесен и просторен,
и прости стават пак най-сложните неща.

(„В природата“)

Като изключим случая с „Велики дни“, тези неколкократни промени в идейно-емоционалната и образна атмосфера не накърняват внушителната монолитност на Фурнаджиев като поетическа личност. Напротив — и те са нейн художествен израз. Фурнаджиев живееше своя поетичен живот искрено, дълбоко и страстно. Той съумя да намери себе си и в различните сезони на човешкия живот. Неговата творческа пролет бе огнена и метежна, неговата творческа есен бе топла и мъдра. Настъпил бе периодът на жизнените равносметки. И той ги правеше с безпощадна взискателност. В „По пътищата ти вървях“, „Слънце над планините“ и „Най-трудното“ неговият непресекващ разговор с времето и родната страна се успокои в тихи и равни тонове. И същевременно остана вътрешно все така драматичен, изпълнен със свещеното недоволство на твореца от себе си: „Живота ти дали разкрих. /Фалшиво е, студено е!“. Същия жизнен и човешки патос довеждаха до нас новите стилни похвати, същият развълнуван размисъл течеше зад външно успокоените форми на стиха. „Септември, ти си тук! Аз чувам твоя глас“ — отново потвърждаваше поетът своята неизменна вярност към оня граждански и творчески критерий, който заложиха в него незабравимите септемврийски дни.

Много — и невинаги достъпно за логическо формулиране — е това, което поетът Фурнаджиев дължи на своята съдбовна връзка с историческия Септември 1923. Показателно е признанието на 63-годишният вече широко утвърден автор, че най-добро самочувствие като поет той е имал по времето, когато създава септемврийските си стихове.

Много — и, струва ми се, не от всички оценено докрай — е онова, което дължи на този „етапен“ поет нашата съвременна поезия. Неговата новаторска

дързост и поетическа мощ разкриха за нея на времето си нови идейно-естетически простори.

Но ако зад промените в поетическото самочувствие и образност потърсим основното, което бунтовният Септември 1923 вложи в поетичния облик на Фурнаджиев това е безспорно неспокойството на една дълбока поетична съвест.

И ако през законите на литературното развитие и зигзагите на литературните моди — потърсим най-дълговечното и ценното, което Фурнаджиев завеща на своите поетически наследници — това ще бъде пак тази тревожночувствителна социална съвест.

ПЪРВИТЕ И ПОСЛЕДНИТЕ СТЪПКИ НА ГЕО МИЛЕВ

Атанас Илиев

За Гео Милев са писани и публикувани много спомени и много писма от кореспонденцията му с баща му и с близки нему лица, но тези спомени и писма разказват какво е преживял той преди и след училищната си възраст. Училищната възраст на Гео се отминава като не тъй важна за неговото творчество. Преди известно време повдигнах завесата, която скрива преживяванията на Гео в тази възраст. Бях изтъкнал, че той в първите класове на гимназията до петнадесетгодишна възраст проявяваше необикновена дарба да рисува, но след това се отклони от рисуването и се отдаде на литературата, като не поверяваше никому причините, които са го заставили да стори това. В публикуваните ми спомени[1] аз се запитвах останали ли са в литературната дейност на Гео някакви следи от заниманията му с рисуване и подканвах нашите литератори да разрешат този въпрос. До този момент обаче не са се явили изследвания на тази тема. За нея не става дума и в предговора към двата тома от избрани трудове на поета. Това ме подбуди сам да се заема с разрешаването на този въпрос. За тази цел обаче се налага да допълня публикуваните си спомени за училищната възраст на Гео, за да открия в тях онова ядро, от което възникна бъдещата му литературна дейност.

Аз бях съученик и близък приятел на Гео, който по онова време се казваше по фамилията на баща си Георги Касабов. Приятелството ни бе продължение на приятелството между бащите ни, които имаха общи културни интереси. Бащата на Георги Милю Касабов имаше книжарница в центъра на града срещу тогавашната поща. В нея се доставяха всички новоизлезли книги от художествена и научна литература. Георги, който помагаше на баща си в работата му и прекарваше там почти цялото си свободно от училищни занятия време, успяваше да прочита изцяло или отчасти почти всички новоизлезли книги и да разказва на посетителите в общи черти съдържанието на книгите, които ги интересуват.

По онова време Стара Загора бе окръжен град с отдавна открита девическа гимназия, в която завършваха средното си образование и девойки от съседните на Стара Загора градове, където нямаше такива гимназии, но мъжкото училище, в което постъпваха ученици след завършване на първоначалното училище, бе четвъртокласно (след това и петокласно), така че те можеха да завършват средното си образование само ако продължат образованието си в други градове, което бе свързано с неудобства и значителни разходи. При тези условия девойките имаха възможност да получават по-високо образование от братята си и от бъдещите си съпрузи. По-високото образование на же-

[1] Г. Милев, Хр. Ясенов, С. Румянцев в спомените на съвременниците си, изд. Български писател, 1965, стр. 83.

ните в града не бе особено приятно за съпрузите им, поради което бе създадено негласно правило да се изисква от жените да стоят в къщи и да се занимават само с домакинска работа, освен ако са принудени да учителстват, за да подпомагат материалната издръжка на семейството. Това създаваше известен застой в обществения и културния живот на града. „Тук има турски дух“ — казваха някои наши учители, които са учителствували в други провинциални градове. Стара Загора бе отдалечена и от културното влияние на столицата, защото пътуването дотам бе затруднено от липсата на преки железопътни съобщения към Пловдив. За да се отиде в София, трябваше отначало да се пътува до Нова Загора, там да се чака влакът от Бургас за Търново-сеймен (днес Марица), който обикновено пристигаше със закъснение, след това с този влак се отиваше до Търново-сеймен, където се чакаше конвенционалният влак от Цариград за западните страни. При тези затруднения пътуването за София се предприемаше само в крайна нужда.

В Стара Загора нямаше център, в който да се срещат по-будните граждани. За такъв център служеше само книжарницата на Милю Касабов, в която се обсъждаха всички по-важни събития из културния живот на страната. Георги като помощник на баща си имаше възможност не само да чете новоизлезлите книги, но и да слуша изказванията и обсъжданията върху тях. Въпреки широките си литературни и общокултурни интереси Георги в училището не минаваше в реда на най-силните ученици. Той не само не парадираше с широката си култура и със знанията си по литература, но и криеше тези свои знания, защото знаеше не без основание, че такива обширни знания у учениците не са желателни за учителите. Учителите по литература бяха между най-слабо подготвените. В четвърти тогавашен клас, отговарящ на днешния осми клас, по литература ни преподаваше учителят Манолов, който постоянно повтаряше, че не трябва да му задаваме въпроси из областта на литературата, защото е по специалност филолог. След изтичането на учебната година той замина за Македония. Замести го учителят Секулов, който в противоположност на Манолов искаше да мине за литератор, но знанията му по литература не минаваха отвъд застъпената в учебника на Божан Ангелов материя. За да покаже, че използува дидактични средства на обучение, той ни прочиташе на невъзможен руски език части от превод на Шекспирови драми; за да илюстрира размерите и ритъма на изучаваните стихотворения, подскачаше наляво и надясно, като удряше по чиновете с изпънати китки на ръцете си, за да разчлени отделните срички на стихотворението, а това разсмиваше учениците, защото наподобяваше начина, по който халваджиите разсичат тахан халва. Любим наш учител в долните класове бе учителят по история Пондев, бащата на днешния литературен критик Петър Пондев, а в горните класове — Минчо Нейчев, след 9 септември министър на правосъдието, който бе временно прекъснал следването си по право в Швейцария и учителствуваше в нашето училище. Нейчев веднага ни заинтересува с преподаваната от него наука — психология. По молба на Георги той обеща да отдели един час за разглеждане на изкуството от научно гледище, но за жалост не успя да стори това, защото му бе отнето преподаването поради материалистическия му светоглед. Директорът на училището влезе в класната стая заедно с него, като заяви, че той вече не ще ни преподава психология, и ни замоли „да го извиним“ за неумелото му преподаване, понеже той бил още студент и му липсвал опит. Така завърши курсът ни по психология от най-подготвения и най-способен наш учител.

При тези условия на училищните занятия книжарницата на Георги за нас бе нещо като университет, който бе много по-важен от училищните занятия по литература и изобщо по хуманитарните науки. Художествените ре-

продукции и статии в сп. „Художник“ ни даваха богат материал за обсъждане на изкуството и художествената литература, които ни увличаха повече от всичко. Там видяхме художествени репродукции на класически и нови живописни платна, четяхме стихотворения с ново стихосложение. Такива бяха стихотворенията на Сирак Скитник, към когото Георги изрази жив интерес и в по-нататъшните си занятия с литература. Силно впечатление му правеше например началото на едно негово стихотворение:

Летим
на вихрени крила към теб, о блян неуловим.

Силно впечатление му правеше и статията на Симеон Радев, в която той отричаше литературната критика на д-р К. Кръстев. „Чете ли тази статия“ — ме запитваше Георги и прибавяше: „Това се казва перо!“ Струва ми се, че от тази статия, която после излезе и в отделна брошура, Георги усвои привичката да употребява изречения с една единствена дума, каквито изобилствуват например в началото на книгата му върху театралното изкуство. Като пример за свобода в поетичното творчество Георги ми показваше една поема от Пушкин, в която цяла глава се състои от възгласа: „Москва, Москва!“ Съвременната българска поезия ни бе известна главно от Антологията“, която бяха съставили Димитър Подвързачов и Димчо Дебелянов, а славянската — от антологията, която бе излязла по времето на славянския събор в София. Поемите на Вазов и епическите поеми на Пенчо Славейков ни бяха винаги под ръка, от които Георги знаеше дълги пасажи наизуст и често ги рецитираше. Но до предпоследния клас на гимназията той не се бе опитал да пише стихове с изключение на едно детско стихотворение, написано по съвета на бащи му. Той се изживяваше творчески, като рисуваше. Към рисуването имаше истинска дарба. В класа ни той минаваше за бъдещ художник. Учителят ни по рисуване Овчаров, който провеждаше модното по онова време течение на импресионизма и постоянно ни подсещаше да рисуваме „на петна“, бе възхитен от рисунките на Георги и му възлагаше на ученическите забави т. нар. „концертно рисуване“, т .е. рисуване под ритъма на мелодия, изсвирена зад кулисите, на пейзажи или човешки фигури. Георги винаги успяваше да нарисува за няколко минути онова, което искаха от него. В долните класове той идваше почти всеки празничен ден у нас и рисуваше сцени от руско-японската война, която бе в своя разгар. Това той правеше с лекотата почти на школувал художник. Овчаров го съветваше да постъпи в някой художествен институт на Запад или поне в Софийското рисувално училище, като смяташе, че той ще стане голям художник. Реномето на Георги като художник го улесняваше да прикрива голямата си ерудиция по литературните въпроси и да минава незабелязано пред учителя ни по литература, който мразеше даровитите ученици.

В горните класове на гимназията, които вече бяха открити, започнахме да се срещаме всеки празничен ден в дома на Георги и да беседваме върху прочетените книги. В скоро време към нас се присъедини и братовчедката на Георги Таня Кожухарова, която току-що бе завършила образованието си по литература в швейцарски университет. Тя ни осведомяваше по най-новите течения във френската литература. А познанията ни по история на литературата бяха черпени от Кохановите „Очерци по западноевропейската литература“. От застъпените в тези „Очерци“ течения на световната литература нашите симпатии бяха към романтизма, понеже неговите представители отричаха догмите на своите предшественици, а ние бяхме по начало против всякакви догми, особено против онези, които приемаше учителят ни по литература. По подражание на Кохан наричахме френската литература от XVII в.

„лъжекласична“ и отхвърляхме значението, което ѝ се отдаваше в официално въведения за гимназиите учебник по литература. От разговорите ни по въпросите на литературата обаче остана неизяснен въпросът за тенденциозността и възпитателното значение на изкуството. Ние отхвърляхме тенденциозността в изкуството, като имахме пред вид главно патриотарската тенденциозност, която по онова време се използуваше като подготовка на очакваната Балканска война с Турция, но се възмущавахме и от Вазов, който написал поощрителен предговор към сбирка поучителни стихове от бездарен автор (някой си Стоян Ватралски), който сам признава, че стиховете му са „ковани с чук“. Ние не се досещахме, че тенденцията в едно произведение на изкуството, както изтъква Енгелс, може да е скрита в самата му художествена тъкан и колкото по-добре е скрита в стихотворението, толкова по-висока е неговата художествена стойност.

Мнението на Георги бе, че задачата на изкуството е да отрази човека като член на целокупното човечество. Следователно художникът не трябва да предпочита каквито и да били обществени класи или групи. До целокупното човечество според него художникът може да стигне, като разширява кръга, който го заобикаля. Това схващане бе изразено и в сп. „Везни“. Във „Възвание към българския писател“ срещаме следните пояснения: „. . . има нещо по-голямо от твоето писателско общество — обществото отвън; има нещо по-голямо от обществото — народът; има нещо по-голямо от народа — обществото на народите; има нещо по-голямо от обществото на народите — човечеството.“[1] В това схващане на човечеството липсва диалектически и класов подход към понятието човечество. Хората са представени като еднородни единици, а между групите им има само количествена разлика. За да стигне до най-високото гледище, което е възможно, авторът според това схващане трябва да застане на такава височина, откъдето изчезват представите за границите между отделните класи и групи в човешките общежития. Като не взема страната нито на една от тези класи или групи, художникът би запазил обективност в преценките си на едни или други черти от човешката психика, следователно би отразил правдиво човека като член на целокупното човечество. Не трябва да се учудваме, че Георги бе стигнал до такова схващане. До него са стигали мнозина, които не познават диалектиката като изследователски метод. През подобно схващане на младини бе минал и Горки, който в едно писмо до Чехов му поверил, че за да запази писателската си свобода, не се включил в никоя партия. От това схващане Георги се отказа в сп. „Пламък“, където бяха поместени редица статии с класов подход към понятието човечество и към въпроса за развитието на човешките общества, схващане, което завърши с поемата „Септември“.

Бащата на Георги бе с пуритански убеждения и нрави. Той не можеше да търпи младежи, които пеят любовни песни. Спомням си, че веднъж той заедно със свой приятел демонстративно напусна залата, в която ученически хор под диригентството на учител пееше на ученическа забава народната песен „Очи ѝ черни череши, дали ще ме вземе Тодорка“, като заяви, че такива песни не са за ученици. При тази демонстрация диригентът трябваше да спре изпълнението и да влезе в пререкание с демонстрантите. Бащата на Георги бе и заклет враг на алкохола. В „родителската дружба“ той изнесе беседа против алкохолизма. Тези негови идеи бяха придружени с религиозни убеждения, които той се стараеше да внуши и на Георги. Това старание на баща му бе безрезултатно, но Георги бе наследил нещо от пуританските възгледи на баща си. Той не можеше да търпи цинизми, каквито изобилствуваха в разговорите

---

[1] Гео Милев. Избрани произведения, т. II, 1965, стр. 64.

между някои ученици, а не участвуваше и в груповите серенади пред прозорците на ученички, каквито устройваха по-възрастните ученици.

Георги по природа бе склонен към платонични отношения към девойките. Той си представяше бъдещата другарка в живота като подобна на себе си. Във връзка с този въпрос той цитираше охотно следното двустишие от едно стихотворение на Яворов: „Заклел се бих, видях те, ала на сън ли беше, на яве ли, не зная.“ Харесваше му и едно стихотворение на неизвестния по онова време поет Булев, което завършваше със следните стихове: „Аз вечно ще диря нетленната прелест на нейния смях и вечно да гледам напред и надире за тази, която сам в себе съзрях.“ Георги охотно рецитираше едно стихотворение на Надсон, което започваше с куплета: „Когда в минуте вдохновенья твой светлый образ предо мной встает как чудное виденье, как сон, навеянный мечтой“. Георги даваше право и на баща си, че в репертоара на младежки хорове не трябва да се включват любовни песни, но смекчаваше това мнение, като изтъкваше, че баща му не бил по начало против тези песни, но намирал, че те преждевременно отправят вниманието на младежта към чувства, за които ще дойде ред по-късно. Той винаги се отнасяше с голямо уважение и обич към баща си. Дори и по-късно, когато бе писал на баща си, че не споделя религиозните му убеждения (баща му бе евангелист и тълкувател на християнството), той се подписал „твоят верен ученик-син Георги (стр. 357 от т. II на избраните произведения).

При встъпването ни в четвърти клас в класа ни се явиха по-възрастни ученици, които, след като са практикували един или друг занаят, намерили средства да продължат образованието си. Като такъв постъпи в нашата паралелка Ботю Куцаров, бивш шивач с буден ум и любител на художествената литература. Той бе чел преведените на български повести и разкази от Максим Горки и сега усърдно четеше Леонид Андреев, когото наричаше „най-големият художник в съвременната литература“. По онова време Леонид Андреев минаваше за прогресивен писател. Известен бе като близък приятел на Горки. Имаше илюстровани карти, в една от които Горки бе фотографиран със съпругата на Андреев, а в друга Андреев със съпругата на Горки. Приятелството между Горки и Андреев сега вече бе прекъснато, защото Андреев бе минал на реакционни позиции, но това не бе известно на Ботю и той с увлечение рецитираше части от произведенията на Андреев от първия период на неговото творчество. Рецитираше „Цар глад“, в което се разказваше как „Цар глад“, застанал нощем на издигнатото място, откъдето се бие клепалото на църквата, съзерцавал подведомствените му квартали на бедняците и води „разговор със смъртта“ за съдбата на безимотните, които се разбунтували. Бунтът бил потушен, полето било покрито с трупове, но в момента, когато тържествували техните врагове, убитите оживявали и се вдигали на нова борба. Твърде популярна по онова време бе и пиесата на Андреев „Към звездите“, която се играеше в театралните салони при клубовете на тесните социалисти. Но Ботю рецитираше и части от символичната пиеса на Андреев „Животът на човека“, в която се представяше песимистично борбата на човека със „сивотата“ на живота. „Някой в сиво“ стои в ъгъла, а талантлив архитект му обявява дуел: „Хей ти там, как се казваш — съдба, дявол или живот, аз ти хвърлям ръкавицата си, аз те викам на бой“. Този загадъчен „някой в сиво“ обаче остава спокоен и невъзмутим, защото знае, че е непобедим. Тази пиеса била играна и от Московския художествен театър. Интересно как са могли да се справят с нея, когато образите ѝ са тъй мъгляви. Георги слушаше с внимание рецитациите на Ботю, но не споделяше възторга му от Андреев. Той намираше, че символите в пиесите на Андреев са твърде елементарни. При това намираше, че песимизмът, който вее от тях, е немотивиран. Мнението му за

Андреев бе, че той не ще се прояви като голям автор, предсказание, което се сбъдна.

Ботю подобно на Андреевия герой се бореше със сивотата на живота. Той носеше горкиевска рубашка с шнур, но не синя, а черна, за да изразява песимистичното му настроение, недоволството му от съвременното общество. По онова време песимизмът се смяташе от някои неориентирани идеологически младежи като антипод на охолството, в което тъне буржоазната класа. Ботю можеше да изрази това с рубашката си, защото ученическата ни форма се състоеше само от фуражка с преплетени вензели над козирката. Моден философ беше Шопенхауер, който приемаше, че волята — съзната или несъзната — лежи в основата на всеки живот и поражда страдание, защото винаги е насочена към нещо, което липсва в живота на индивида, винаги е свързана с известно недоволство. За тази философия на отрицанието споменаваше и Горки, като характеризираше някои свои герои, че те познавали живота „дори" и по-добре от самия Шопенхауер.

Аз се заинтересувах от живота и светогледа на Ботю и се опитах да заинтересувам с него и Георги, но той не пожела да се сдружи с Ботю, защото отричаше по начало настроението и философията на песимизма: „Ако животът е непрестанна борба за постигане на известна цел, казваше той — от това не следва, че е изтъкан от страдания, защото и борбата може да е приятна, стига да е насочена към цел, която стои по-високо от съвременния живот." Оказа се, че Георги е настроен по-борчески от Ботю, макар че Ботю принадлежеше към класата, която бе по начало борческа.

Друг интересен за мене ученик от новодошлите бе Марко Фридман. Той дойде от София, там работил в хотел „България", чийто притежател бил негов далечен сродник. Марко смяташе, че бил експлоатиран от сродника си. Сега се завърнал в родния си град Стара Загора при баща си, военен шивач, по произход евреин. Марко негодуваше против капиталистическия обществен строй и в скоро време стана активист в партията на тесните социалисти. Той се стремеше да се бори за идеологическото и културното издигане на масите. Това не му попречи обаче да се влюби в дъщерята на капелмайстора на военната музика, по народност чех с католическо вероизповедание. Марко пишеше стихове, предназначени да бъдат занесени на ученичката, в която бе влюбен. Някои от тези стихове той ми даде да прочета и аз ги показах на Георги, като смятах да го заинтересувам, но бедата бе, че те бяха съвсем посредствени, а Георги не можеше да търпи посредствеността и не пожела да се сближи с Марко.

Веднъж, като се разхождах с Марко в градината пред железопътната станция, Марко извади от джоба си писмо от Антон Страшимиров в отговор на неговото писмо с критични бележки за старозагорци, които не посетили пътуващата театрална трупа на Матей Икономов, а предпочели да посетят представление на „Ибиш ага", чиято трупа даваше фарсови забави на турски език в новопостроена барака. Страшимиров завършваше писмото си с учудване, че Марко владеел тъй добре литературния ни език и имал хубав стил, какъвто той не очаквал от младеж с такова миролюбиво немско име (Фридман — човек на мира). Георги не се заинтересува и от това писмо, защото Страшимиров бе известен с хвалбата си, че открил и групирал около себе си „тридесет таланта" за сътрудници в редактираните от него списания „Наблюдател" и по-късно „Наш живот", хвалба, която Георги намираше за несериозна.

Георги отреагираше неизразеното в училището недоволство от преподаването на любимите му учебни предмети, като правеше в къщи карикатури на лица и сцени, донасяше ги в училище и ги показваше на тези от съучениците си, които смяташе за съчувствено настроени към неговите преценки.

Аз следвах неговия пример, но понеже нямах дарба да рисувам, пишех хумористични куплети по повод на осмените от Георги факти. Георги одобряваше тези куплети. „Отде намираш тези оригинални рими“, казваше той, като искаше да каже, че той не тъй лесно би ги намерил. Това ме насърчи и аз се опитах да преведа някои стихотворения от Лермонтов, които свободно четях, макар че по онова време руски език изучавахме само в два класа с по два часа седмично. Очаквах да чуя преценката на Георги за моите преводи, но той ме осведоми, че някои от тези стихотворения са вече преведени, при това по-добре от Людмил Стоянов, и аз не продължих тези занятия, толкова повече, че главният ми интерес бе към теоретичните въпроси на литературата. Георги не се отзова и на поканата от Марко да посетим в клуба на тесните социалисти представянето на пиесата „Към звездите“ от Леонид Андреев, в която и той щял да вземе участие. Марко и преди това ме бе водил на представления в същия клуб, като ме превеждаше през една задна врата на театралната зала, защото знаехме, че ако бъдем забелязани от някой учител, резултатът ще бъде изключване от гимназията. Сега през същата врата Марко доведе и други свои другари, за да чуе мнение за играта си в тази сериозна пиеса. На това представление обаче Марко се показа като слаб артист, както предвиждаше и Георги въз основа на впечатленията си от стиховете му. Марко в тази пиеса играеше роля на евреин, който от любов към астрономията се отделил от сънародниците си в обсерватория и по този начин останал запазен от погромите, които са били извършени върху сънародниците му, а това отделяне го измъчва. Марко се стремеше да се вживее в ролята си, но щом срещнеше поглед на другарите си, го надуваше на смях и за да запази сериозен израз на лицето си, се мръщеше, което разсмиваше другарите му. Добре, че не дойде и Георги, си казвах аз, — неговото предвиждане и тук се сбъдна. Но аз не преценявах тъй строго като него проявите на Марко в областта на изкуството. Макар и слаб поет и още по-слаб актьор, той все пак бе културен представител на работническата класа и даваше пример за начетеност и любов към художествената литература. Но бях съгласен и с Георги, че на масите трябва да се поднася високохудожествена литература.

Различието в схващанията на Георги и Марко за методите на въздействие върху масите обаче не създаваше противоречие в представата ми за онази дълбока връзка между тях, която се корени в любовта им към целокупното човечество, любов, която определи тяхната еднаква съдба и еднакъв край. Марко бе публично обесен в 1925 г., а няколко месеца по-късно и Георги бе отвлечен и убит дори и без присъда.

Когато бяхме в горните класове на гимназията, една вечер пътуваща театрална трупа представи в салона на военния клуб пиесата „Дайте път на жените“, която се оказа много актуална за Стара Загора, защото там още не бе даден път за проява на жените. В тази пиеса особено темпераментно игра Мила Каранова. Споделяйки на другия ден впечатленията си от пиесата, често споменавахме името ѝ. Изглежда, че възторгът ни от играта ѝ е заинтересувал Георги, защото той след завършването на гимназията е проявил интерес към нея и я избрал за съпруга. Но по-късно научих от самата нея, че Георги не посетил въпросното представление. Георги изобщо не проявяваше интерес към театъра. Аз, който не изпущах ни едно представление от пътуващите театрални трупи, не си спомням някога да съм бил заедно с него в театралната зала.

В предпоследния клас на гимназията се случи нещо, което създаде смут у тези, които ценеха Георги като художник и очакваха, че той ще стане такъв. Този смут, който облада и мене, произтече от заявяването на Георги, че не желае да стане художник. По всичко се виждаше, че този момент е почувству-

ван от самия него като криза в творческата му дейност, но той избягваше да обяснява причините, които са го заставили да вземе това решение. От баща му научих, че той временно се отказал да рисува, за да изживее по-лесно промяната в плановете си за бъдещото си творчество. По-късно се научих, че той пишел стихове, които показа само на мене и на братовчедката си, на която ги бе посветил. В избраните му произведения те са включени под наслов „Ранни стихотворения“ с посвещение „На Таня К.“. Тези „ранни стихотворения“ бяха първи опити да се прояви в областта на поезията, на които той не е отдавал значение. Но те са го убедили, че ако пожелае, може да се прояви и в тази област.

И все пак неговата истинска дарба според мене, както и според учителя ни по рисуване, бе в областта на живописта. Кое е подбудило Георги да промени плановете си за бъдещата си творческа дейност? По този въпрос майката на Георги много по-късно — след 9 септември (две години преди смъртта си) ми разказа, че тя изиграла известна роля за отказа на Георги от желанието му да стане художник. По онова време на занятията с живопис са гледали като на несериозни занятия. Дори в училището рисуването се наричало „технически учебен предмет“, който бил поставян по-долу от другите предмети. Майката на Георги желаела той да стане лекар, понеже лекарската професия се смятала за най-солидна. Георги обаче бил толкова привързан към изкуството, че не искал и да чуе за този съвет. И за да задоволи отчасти майка си, решил само да замени едно изкуство с друго — живописта с поезията, която вече добила признание. Допущам, че този съвет е повлиял на Георги да замени живописта с поезия, но не по съображенията, които е имала майка му, а по съвсем други съображения: този съвет му е дал повод да съпостави живописта с поезията и да прецени кое от тези две изкуства би могло да се използува, за да се постигне по-пълно и по-многостранно онова, което той смяташе като цел на изкуството — издигане на човека до по-високо ниво на културен и нравствен живот. Познавайки изтънко поезията, той е решил, че може да стане и поет. Опитът му с т. нар. „ранни“ стихотворения“ е показал, че той може да стане поет, като използува дарбата си за живописта, за да придаде оригиналност на литературното си творчество. Като ученик той не отдаваше голямо значение на формалната страна в поетичното творчество. Спомням си, че веднъж, като четехме Вазовата стихосбирка „Италия“, той рецитираше стихотворението „Налей моя белла“ и направи бележка, че последните два стиха „Налей Джованионо, пей неаполитанко!“ би трябвало да се променят, като се замени „пей неаполитанко“ с възгласа „пей италианко“, за да бъде образът по-обобщен. Аз му възразих, че в такъв случай би се загубило благозвучието, което произтича от повторението на звука „п“, а при това би възникнал зев поради близостта на два гласни звука, но Георги не държеше за тази загуба. Той не държеше и за богатството на римите, макар че в скоро време успя да овладее и римовото стихосложение. Като имах пред вид колко той е точен в анализа си на литературното творчество, като смяташе, че Пенчо Славейков не е роден поет, а естет, който с усилие на волята си станал поет, аз се опасявах, че той може и себе си да прецени по същия начин. Това опасение обаче не се оправда, защото той до такава степен се бе сродил с поезията, която му откриваше по-широко от живописта поле да осъществи художествената задача, която си бе поставил, че в скоро време успя не само да подчини живописното си виждане към изискванията на новото си творчество, но дори и да използува този начин на виждане, за да го обогати с нови за онова време средства за художествено отразяване. Отначало той изобщо подценяваше музикалното звучене в поетичната реч. Той смяташе, че възгласът на Верлен „преди всичко музика“ трябва да се разбира в преносен смисъл, в смисъл, че

поезията не трябва да копира действителността, а да създава от нея образи, които действуват подобно на музиката непосредно — без конкретни очертания. Аз от своя страна тълкувах израза на Верлен, че той, без да отрича промените на действителността в художественото ѝ отразяване, изисква от поезията и музикалност в самото звуково съчетание на словесния израз. По този повод цитирах Верлен. Георги обаче остана на своето мнение и по-късно го включи в статията си „Музиката и другите изкуства“.[1] Но той преведе стихотворението на Верлен и в превода му имаше значителна музикалност:

Цигулките есенни,
болно унесени,
в бавен тон,
раняват сърцето ми
с болки неведоми
болка и стон.[2]

Музикалността на стихотворната реч бе постигната от Георги по-късно, и то в съвършенство, каквото мъчно се постига в преводи. Това се вижда най-ясно в превода му на „Сантиментален разговор“:

През стария парк, заледен и самотен,
две сенки преминаха с шепот сирòтен.
Очите им — мъртви, от устните сухи
едвам се дочуват словата им глухи.
. . .
— Ти помниш ли нашите радости прежни?
— Защо да си спомням неща безнадеждни?
— Сърце ти за мене тупти ли поне?
и мене ли всявга сънуваш ти? — Не.

И все пак Георги предпочиташе ритъма пред римите.

Сега, като си спомням с какви знания разполагаше той по въпросите на литературата и как мотивираше възгледите си по тези въпроси, струва ми се, че по това време той би могъл да се прояви творчески и в областта на есеизма. Но ние още не знаехме, че съществува този род литературно творчество. Спомням си, че веднъж баща ми получи от Димитър Страшимиров (брат на Антон Страшимиров) един екземпляр от есеистично написан негов труд върху поезията на Ботев. В подзаглавието на този труд стоеше указание: „опит“ като превод от френската дума „есе“. Този екземпляр аз донесох в класа ни и Ботю започна да го чете гласно със свойствената си темпераментност, учуден от начина на изложението, в което части от Ботевите стихотворения бяха непосредно включени в текста на автора като негово продължение. Георги, който слушаше четенето, огледа кориците на екземпляра и като прочете „опит“, каза: „Какъв ти опит, той — авторът — научил наизуст стихотворенията на Ботев и ги сплита в текста си така, като че и той е написан в стихове.“ Думата „опит“ тук според Георги не означаваше нов литературен жанр, заемащ средно място между проза и поезия, а просто израз на неувереност на автора в онова, което съдържа предлаганото произведение. Предполагам, че и преподавателят ни по литература нищо не бе чувал за есеизма.

След като завършихме гимназията, дълго време не бях виждал Георги, защото студентствувахме в различни страни. При това аз се занимавах предимно с теоретичните въпроси на литературата, а не с литературна критика.

Школата за запасни офицери минахме на различни места, а през време на общоевропейската война бяхме на различни фронтове. След войната аз учи-

[1] Гео Милев. Избрани произведения, т. II, стр. 88.
[2] Пак там, т. I, стр. 253.

телствувах в родния ни град, а той се занимаваше с писателска дейност в София и редактираше сп. „Везни“. Като преподавател в старозагорския учителски институт бях изненадан от новата насока на поетичното му творчество— насоката на крайния модернизъм, която усвоил главно през време на пребиваването си в Германия. Един ден баща ми донесе екземпляр от сбирката „Жестокият пръстен“, изпратен от неговия баща за мнение, понеже сам той не можел да се ориентира и прецени този род поезия. Аз също се отказах да направя преценка, защото през студентските си години бях изучавал реалистичната руска живопис и класическата поезия, което ме отдалечаваше от модернизма. В началото на една страница например бе написано „бог говори“: и след това цялата страница остава празна. Какво е искал да каже Георги с това? Че думите на бога са неизразими на човешки език ли? Или че всеки читател трябва да допълни по своему липсващия текст? Но защо е минал Георги към модернизма, когато през ученическите ни години сам го отричаше? Ако в поемата на Пушкин имаше цяла глава, запълнена само с възгласа „Москва, Москва“, там очевидно има какво да се предостави на читателите: да допълнят чувствата, които възбужда Москва, но тук думите на бога остават съвсем неизвестни. След като преценявах различните възможности за изтълкуване на тази загадка, най-после се спрях на обяснението, че празната страница показва само това, че бог няма какво да каже. Това вече бе отрицание на религиозната атмосфера, която бащата на Георги искаше да създаде около него. Така се разкри и смисълът на самото заглавие на сбирката стихотворения „Жестокият пръстен“. Жесток пръстен за Георги бяха възгледите му от ученическите години за човечеството и културното му и нравствено издигане. Георги не споделяше религиозните идеи на баща си, а пуританските му възгледи приемаше само отчасти. И все пак той бе под въздействието и на едните, и на другите. От религиозните идеи на баща си той приемаше само онова, което се отнася до нравствените отношения на хората, отношения, при които всички се подвеждат под еднакъв знаменател. Баща му е смятал, че пред бога всички са равни, а Георги приемаше, че такова равенство трябва да се смята не пред бога, а пред цялото човечество. Художникът според Георги трябва да отразява не човека като член от една или друга обществена група, а като член от това „единосъщно“ човечество. Както вече видяхме, до това схващане на човечеството Георги бе стигнал в статията си „Възвание към българския писател“, в която изтъква, че художникът трябва да отразява „човека преди всичко“[1]. Така схванатото човечество (като аритметически сбор от всички хора) според Георги заслужава онази любов и преданост, каквато християнството отправя към бога.

Но наблюденията му след завършване на гимназията върху живота у нас и в чужбина му подсказваха, че етиката на християнството дори и откъсната от връзките ѝ с религията, не може да послужи за основа на културното и нравственото въздействие върху човечеството, което издигане според него е главната задача на изкуството, защото обезличава личността и личните инициативи за културно и художествено творчество. В писмо до баща си Георги изтъква, че тази етика неминуемо води към песимизъм. Християнството — пише той — винаги остава на криво гледище пред факта, че на човека е дадена с о б с т в е н а в о л я, която да му бъде кормило. Е — според Исуса това кормило трябва да бъде в негови, не в мои ръце. Защо съм тогава аз (Ето песимизъм!). . . А аз съм за оптимизма! Оня писател в „Зорница“ (вестника на евангелистите) казва: презрете света. Защото той е в ръцете на дявола! Не, приятелю! Няма да го презрем! А ако е в ръцете на дявола, ела

---

[1] Гео Милев, Избрани произв., т. II, стр. 64.

да го изтръгнем! Защо да го презрем! Тъй хубав е светът: и природата, и онова, което е в природата, всичко, което е пред очите ни.“[1] „Онова, което казвам аз, то е: дали трябва да бъдем песимисти, т. е. аскети?, т. е. да бягаме от света? Ако трябва да бягаме, защо идеме тогава?“[2] Тези разсъждения на Георги, които звучат като продължение на някогашните му спорове с Ботю Куцаров, обаче изпущат въпроса „по какъв начин отделният индивид заедно с един или двама негови съчувственици биха могли да изтръгнат човечеството „от ръцете на дявола“. За да се избави от унищожаването на личността и личната воля, Георги тук очевидно минава към хиперболично схващане на самата личност, което води към индивидуализъм. За да се освободи от едната крайност, той минава в другата. Но това му е било необходимо, защото първата от тези две крайности, при която индивидът е превърнат в безлична единица, е била свързана с интензивни емоционални преживявания. „Клин с клин се избива“, както гласи известната поговорка. По-късно Гео започва да разбира, че личността може да участвува активно в живота на обществото само ако се присъедини към едната от антагонистичните класи, които водят борба помежду си. Бунтът в Германия след Първата световна война вече бе го подготвил да симпатизира на прогресивната, работническата класа. Убеден, че тя ще победи рано или късно, той застана в нейните редове и започна да сътрудничи на социалистически списания. Той се отказа и от мисълта, че виртуозността в художественото творчество сама по себе си не допринася нищо за културното и художественото издигане на масите.

Във всички периоди от творчеството на Гео се чувствува някакъв отглас от живописта, която бе първото му увлечение през ранната му младост. Този отглас се изразяваше главно в използване на визуални впечатления за изходна точка на поетичното му творчество. Тази особеност на поезията му е изтънко проследена от акад. Пантелей Зарев в монографията му „Преображенията на Гео Милев“, която излезе в сп. Септември в 1970 г., кн. 5 и 6: „Гео Милев, пише Зарев, показва склонност към особена стилизация: най-напред пластично живописното, а след това мисловно емоционалното“[3] (стр. 104). „Повечето стихотворения на Гео Милев, пише същият автор, започват с визуални представи, от зрителна картина, която обикновено дава рамка на онзи именно психически хинтерланд на сложни душевни състояния, който е понякога трудно изразим и за самия поет.“[4] Изходната пластическа картина е обяснима с факта, че заглушената склонност към живописта у Гео не е и не може да бъде напълно изкоренена: тя тлее и дава изпарения във вулканите на неговото творчество, а понякога дори изригва. Що се отнася до „хинтерланда“ около визуалните картини, за който става дума в монографията на Зарев, то в него трябва да дирим не само художествени елементи, но и чисто психологически — стремеж да се откъсне от някогашната си личност. Тук той бе в онова психическо състояние на любимия му поет Ал. Блок през втория период от поетичното му творчество, когато той осмивал първоначалната си вяра в идеалното. „Една странна черта характеризира поезията на Блока в този период — пише Чуковски — особеността на Блока се състои именно в това, че при всичкия му стремеж да се окаля, житейското не прилепваше към него.“ Подобно разединение между поезията си и личния си живот преживяваше и Гео. В поезията си през този период той бе индивидуалист, а в личния си живот добър приятел, съчувствуващ на угнетените, а

---

[1] Гео Милев. Избр. произведения, 1965, стр. 366.
[2] Пак там, стр. 367.
[3] Пантелей Зарев. Преображенията на Гео Милев, сп. Септември, 1970, кн. 5, ст р. 104.
[4] Пак там, стр. 102.

по-късно добър съпруг и добър баща. Той приличаше на онези немски поети, за които се разказва, че в поезията си възпявали виното, а в личния си живот пиели само бистра рейнска вода. Така се обяснява изтъкнатото в цитираната монография, че в този период Гео създаде някаква усложнена, а понякога и безкръвна поезия. През време на една по-продължителна среща с него в София разговорът ни бе отправен към съвременните за онова време теории за художественото творчество и художественото възприемане на поетичните произведения. Като го запитах коя от тези теории признава, той отговори без колебание: „теорията на Десоар".

По онова време най-широко бе разпространена теорията на Карл Гроос, според която естетическото въздействие на изкуството произтича от т. нар. вътрешно подражание, т. е. от своеобразните физиологически процеси, които възникват в организма, отговарящи на емоционалното съдържание, вложено в самото произведение. Гроос смята, че при художественото възприемане възприемащият вътрешно мимира преживяното от героите и от това вътрешно мимиране възниква самото естетическо преживяване. Десоар се противопоставяше на това схващане, като изтъкваше, че естетическото преживяване не изисква такъв физиологически резонанс, а възниква направо в момента на самото възприемане. Това предпочитание на Десоаровата теория според мене произтичаше от факта, че Гео не преживява вътрешен резонанс, като отразява индивидуализма на героите си от този период на своето творчество, защото те в същност му са чужди. Онова, което е възбуждало естетическо преживяване в тези случаи, е било задоволство от умелото свързване на наблюдения от различни области на действителността. Такова преживяване, както се изразява Виготски, не е съпреживяване на преживяното от героите, а преживяване по повод на това преживяване. Истинско съпреживяване е възникнало едва когато Гео е отразявал в поезията си прогресивни чувства и идеи, които съвпадат със собствените му възгледи. Разбира се, и в първия случай е налице известно резониране на отразеното преживяване, но то е пречупено през онзи „хинтерланд", за който става дума в монографията на Зарев.

В спомените на Никола Мавродинов за Гео се среща един интересен разговор. След като изложил комунистическите си убеждения в предидущата им среща, Гео минал към въпроса за интуицията и цитирал името на Бергсон. „— Гео, ти, изглежда, си бергсонист? — го запитал Мавродинов. — Да, аз съм бергсонист, отговорил Гео. — Но от това, което говори миналия път, се вижда, че си комунист. — Да, аз съм комунист, потвърдил Гео. — Е,как съчетаваш тези две работи, продължил да го разпитва Мавродинов. — Факт! — извикал Гео и ударил по масата. Мавродинов останал в недоумение как се съчетават „тези две противоположни философии"[1]! Отговорът на този въпрос се състои в следното. Мавродинов неправилно смятал, че признаването на интуицията като внезапно познание, което има своя специфика, отличаваща го от обикновените прояви на разсъдъка, е достатъчно, за да се приеме бергсонизмът. Интуицията за Бергсон е не само внезапно познание, но и абсолютно познание, познание от последна инстанция. В изказванията си за интуицията обаче Гео я приема не в Бергсонов смисъл, а тъй, както се признава и сега (и дори в този си вид е застъпена в Голямата съветска енциклопедия). В този вид Гео приемаше интуицията като момент при създаването на художествените образи. По онова време интуицията бе изобщо отречена от съветската психология и приемането ѝ в какъвто и да било вид се смяташе за бергсонианство. В разговора си с Мавродинов обаче Гео се е подчинил на това схващане

[1] Гео Милев, Хр. Ясенов и С. Румянцев в спомените на съвременниците им, 1965, стр. 330.

и не е искал да спори. В това няма нищо чудно, защото дори и до днес у нас има психолози, които смятат, че ако се признае интуицията с присъщата ѝ специфика, тя се отчуждава от разсъдъка, превръща се в бергсонианска интуиция и ако се приеме, че тя сътрудничи на разсъдъка в разгърнатия му вид, това значи да се изпадне в еклектизъм.

В предговора към последното издание на „Избраните произведения“ става дума и за известен еклектизъм в творчеството на Гео, който се изразява в това, че той, от една страна, приема, че художникът не трябва да отразява заобикалящата го действителност, а, от друга страна, сам той се заангажира с идеологията на прогресивната класа.[1] Този привиден еклектизъм в същност е отражение на двете схващания на Гео за човечеството, второто от които не тъй лесно е могло да измести първото. Според първото схващане художникът, за да бъде изразител на цялото човечество, трябва да изхожда не от една или друга група индивиди, а от собственото си въображение за предстоящите етапи на общественото развитие. При второто схващане на човечеството обаче художникът, разбирайки, че общественото развитие се дължи на борбата между антагонистическите класи, той, като отразява борбата на прогресивната класа, в същност отразява заедно с това и развитието на цялото общество, а чрез него и на цялото човечество. Мъчно можем да определем точно в кой момент второто от тези две схващания е удържало победа над първото, но не е изключена и възможността понякога първото схващане, след като е било изместено, да се е възвръщало при едни или други случаи във връзка с едни или други обстоятелства, което създава впечатление за споменатия „еклектизъм“.

Гео изпадаше в противоречие и като отричаше реализма, а заедно с това даваше положителна преценка на Пушкин, Вазов, Пенчо Славейков и преди всичко на Московския художествен театър, който според Гео е представител на някакъв „висш реализъм“. От този израз можем да заключим, че той е правил разлика между представителите на самия реализъм. Той сближаваше представителите на „висшия реализъм“ с експресионизма, като изтъкваше, че „Експресията, изразът отвътре, прави изкуството творчество... творчество на нови форми, а не копиране на готови — дадени вън в действителността — форми.“[2]

Реализмът обаче не само не изисква такова копиране на готови форми, но и налага да се обобщават наблюдаваните в действителността форми и да се отразяват в процеса на тяхното развитие. Тук Гео очевидно смесва реализма с натурализма, които бяха смесвани и в гимназиалното ни обучение по литература. Натурализмът там се определяше като реализъм, при който се подбират отрицателни явления от действителността. За различие между самите методи за художественото отразяване дори и не ставаше дума. Противоречието, за което тук става дума, следователно произтича само от неизяснената терминология. По разглеждания тук въпрос тя не бе изяснена и в университетското обучение по литература.

В творчеството на Гео Милев остана още една нерешена до днес проблема. Защо той, след като избра поезията пред живописта и реши да се отдаде на поетично творчество, се е увлякъл и от театралното изкуство, и то до такава степен, че посещава курсове по режисура в Германия и става за кратко време дори и режисьор в Народния театър? Тази проблема се задълбочава, като вземем под внимание, че той по признанието на съпругата му, която също бе театрален деец, отделял две четвърти от творческите си сили за театралното дело, а само по една четвърт за поезия и литературна критика. „Предразпо-

---

[1] Гео Милев. Избрани произведения, 1965, т. I, стр. 35.
[2] Пак там, 1965, т. II, стр. 91.

ложението му към сценичното изкуство — пише Мила Гео Милева в предговора към „Театрално изкуство“ от 1942 г. — надхвърляше обикновеното отношение към театъра на всеки писател с по-широка култура. У него той бе едва ли не половината от неговата голяма творческа индивидуалност, ако оставим другата половина за поезия и критика.“[1] Увлечението на Гео Милев от театралното дело стигнало дотам, че той дори се проявил и като актьор при поставянето на режисираната от него пиеса „Едип цар“ в градския театър на Стара Загора (на която за жалост не можах да присъствувам, защото по онова време бях на специализация във Виена). На режисурата Гео Милев е отдавал много по-голямо значение, отколкото обикновено ѝ се отдава. За него тя не е била само сценичен превод на създадения от автора текст, но и творческо отнасяне към него. Той е виждал не само това, което авторът е видял, но допълнял живописно героите и развиващото се действие и поради това намира, че нито френската дума regisseur, нито немската Spielleiter, с които се означава режисьорът, не изразяват неговата творческа задача.[2]

Близостта на театъра до живописта неведнъж е подчертавана от артисти и режисьори. Известно е признанието на Шаляпин, че живописните произведения в Московските художествени галерии, в които го е развеждал приятелят му Мамонтов, изиграли огромна роля за създаване сценичните образи на ролите, които му били възлагани. Режисьорът наистина не вижда всички подробности на образите, които ще бъдат създадени от актьорите, но дори и приблизителното очертание на тези образи в съзнанието му наподобяват първоначалните скици, с които художникът очертава своя замисъл при създаването на сложна композиция. В непосредното участие на Гео като актьор са били налице дори и подробностите от образа на героя, който е трябвало да изнесе, следователно „вулканът“, за който бе дума, тук е дал нещо повече от обикновени „изпарения“.

Модернизмът, както казах, не бе отхвърлен от Гео, макар че той признаваше стойността и на реалистите, защото можеше да му послужи като трамплин, за да се мине към реализма, като се създаде нов и оригинален поетичен стил. Споменах, че новотата на този жанр се състоеше преди всичко в изтъкване на отделни думи и изрази в самостоятелни стихове, понеже изразяват визуални представи, върху които трябва да се спре вниманието на читателя и рецитатора. Този похват е приложен в поемата „Септември“ напълно в кулминационните пасажи на поемата, при описанието на борбата, погрома и надеждите, че борбата ще продължи по-късно и ще стигне до крайната победа. Възходът на септемврийската борба е описан по следния начин:

Хиляди диви сърца,
— и огън във всяко сърце,
хиляди черни ръце
— в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени знамена
развени
високо
широко
над цялата в трепет и смут разлюляна страна.[3]

А ето и описанието на погрома:

Мъртви тела
— окървавени трупове —

---

[1] Гео Милев. Театралното изкуство, 1942, стр. IV.
[2] Гео Милев. Избрани произведения, 1965, т. II, стр. 130.
[3] Пак там, т. I, стр. 65.

застлаха
склонове
валози,
пътища. . .
Бесилки разпериха черни ръце
(привидения в мъртва мъгла)
. . .
Горящи села
озаряват далеч кръгозора.
Потекоха кървави вади.

Авторът на предговора към избраните трудове на Гео Милев Г. Марков се е изразил неточно за поемата „Септември“, като изтъква, че в нея е постигнато мащабно-синтетично отразяване на действителността върху основата на експресивно-изразителния, а не на пластично-изобразителния елемент. От тази характеристика би могло да се заключи, че експресивно-изразителният и пластично-изобразителният елемент тук са два елемента, които трябва да се приемат като разделени един от друг. Такова заключение обаче е неправилно, защото мащабно-изразителният и пластично-изобразителният елемент могат да се слеят, какъвто именно е случаят в поемата „Септември“. Изобразителните изкуства, каквото изкуство е живописта, както подчертава Гео Милев в статията си „Музиката и другите изкуства“, днес се отказва да рисува готови форми на действителността (които са нови и когато са съчетани от елементи, взети от действителноста) — за да разкрие известно прозрение.. . (т. II, стр. 91). При такова схващане на отношението между експресия и изобразяване, което е осъществено в поемата, вече става ясно, че склонността на Гео към живописта дава своеобразен отглас и в изразителните средства на поетичното отразяване. Не отчитайки склонността на Гео към живописно виждане на действителността, Марков не обяснява и увлечението на Гео от театралното изкуство, увлечение, което той поставя на заден план в споменатия предговор.

В поемата си Гео не следваше примера на мнозина модернисти да не допуща рими в стихосложението си, но той използуваше римите не тъй, както бе прието преди него. В традиционното стихосложение римите бяха цел на ритъма. Ритъмът трябваше да се изнася периодически в края на отмерени стихове, при което възниква своеобразна напевност. Римите се очакваха и трябваше да се явят там, където им е мястото. В поемата на Гео, напротив, римите възникват неочаквано, те са непредвидени, и се определят от ритъма, който от своя страна се определя от ритъма на реалните събития. Неочакваните от читателя рими тук създават единство в определени части на поемата. Това придава своеобразна нюансировка на всяка нейна част и акцентира смисловото ѝ значение. Например:

Народа въстана —
— с чук
в ръката,
обсипан със сажди, искри и сгурия,
— със сърп сред полята,
просмукан от влага и студ —
хора на черния труд.

Или:

Урагана престана,
халата
спря най-подир:
мир
и тишина
настана
по цялата
страна.

Това отношение между рими и ритъм създава драматичния нерв в описанието на бунта и погрома. То създава и онова прояснение, което настъпва дори и при описанието на сцени с потресващ трагизъм, каквато е сцената на обесването на легендарния поп Андрей. Чрез това описание се врязва в съзнанието на читателя афористичният стих: „септември ще бъде май". Емоционалното въздействие на поемата обаче, както правилно изтъква Марков в предговора на избраните произведения на Гео, упражнява най-силно емоционално въздействие, когато се рецитира пред публика, когато се включи в „театъра на словото", както се изразяваме днес. Тя е близка до театралното изкуство, защото живописният елемент, който бе увлякъл Гео по театралното изкуство, тук е застъпен във възможните най-широки размери. Тази особеност на поемата следователно би могла да намери обяснение, ако вземем под внимание фактите от ученическите години на Гео, когато той бе проявил изключителна дарба към живописта. Този етап от неговото творчество обаче се пренебрегва, което ми даде повод да изложа мислите, които развих в настоящата статия.

ДУХОВНИЯТ ОБЛИК НА СЕРГЕЙ РУМЯНЦЕВ

Христо В. Савов

Поетическата му звезда се яви на историческия небосклон на нашата родина преди половин век. Участвува в развоя на българското художествено слово тогава, когато пролетарската ни революционна поезия отбеляза широк размах върху фона на събития с високо обществено напрежение и дълбок исторически смисъл.

В оригиналната му съдба изпъкват два образа: нежен лирик и пламенен борец.

Изживя и острия конфликт между стария и новия свят за поетическа красота между символисти, индивидуалисти, експресионисти, критически реалисти и социалисти през 20-те години на нашия век.

В реакционната политическа вихрушка през 1923—1925 г. той вложи ценностите на поетичното си и героично сърце в съкровищницата на една ожесточена епоха.

С пламенното си дело и поетическо творчество, които се сливат в един прекрасен живот, той ни напомня думите на немския поет Бехер:

Само който в труд и борба множил е красотата,
само той живот красив живял е на земята.

Сергей Румянцев — Димитър Диловски, роден през 1896 г. в с. Блъсничево (сега Румянцево), Ловешки окръг, в началото на нашия век, е селско пастирче. Пасе биволи по „Чадгирска лъка“, „Оряха“, „Усоето“, Белянска река“ — красиви местности на родното село, кацнало на северния склон на Стара планина. Чудесният пейзаж влива първите поетични струи в душата на Диловски, роден с честта да бъде поет. Поетичната му душа, омаяна следи как във вечерната самота:

В небесните безкрайните простори,
една по друга раждат се звезди,
а бледний месец сякаш им говори
за своя блян и с поглед ги следи
(„Вечерна самота“)

Бедно дете на селото, Димитър Диловски има щастието да бъде ученик на Плевенската гимназия, където стана ученик на Никола Василев Ракитин, поет и учител по литература, който му откри тайната и красотата на българския стих.

Първите поетически стъпки Диловски направи под влиянието на поет на родния пейзаж и българското село.

Младият поет-ученик е вдъхновен от откритият поглед на своя учител, когото обиква за неговия постоянен и поетически интерес към селото. Обиква

го и за нравствения му поглед към света, за неговата душа „прозрачна като летни небеса“.

И Диловски като своя учител има голям копнеж към красотата на родния пейзаж, свежия въздух на селото и свещената му тишина. В началото на своето творчество той черпи вдъхновение от красотата на родната природа. За него тя е храм, в който той свещенодействува и пее песни:

Дошла е зима. Слънцето бледней,
навън снегът прехвърча, дребен, ситен
небето тъжно плаче, сякаш пей
песните меланхолни на Ракитин.

За младия поет източник на вдъхновено творчество е и любовта.

А. С. Пушкин пръв чукна по сърцето на поета и го потопи в сладките води на поетическите блянове. Пушкиновото стихотворение „Лили, Лили, я страдаю“ Диловски използува, за да напише любовно стихотворение, в което героинята е българка. Стихотворението е подражателно, обаче младият поет показва в случая голям технически похват.

Първите опити на Диловски не са чужди на сантименталности, но още отначало в растежа на поета се забелязва елемент на реализъм и усет към езиковия материал.

За поетическа изповед и любов, изложена в акростих, поетът е изправен пред съда на учителския съвет на гимназията. Обвинен е в престъпление — нарушил принципите на традиционния морал. А Бистра Бояджиева, дъщеря на полковник, бригаден командир на Плевенския гарнизон, ученичка от девическата гимназия, вдъхновителка на поета, не познава дори автора на любовния акростих.

„В тоя акростих вие виждате, казва Ракитин, защитникът на поета пред учителския съвет, престъпни наклонности, а аз — събудения вече поет. Случаят с този акростих ни показва едно дарование, към което трябва да се отнесем с уважение и да го насърчим.“

Младият поет не е изключен — добива обаче славата на „поет на гимназията“.

„От този момент той излезе от своята поетическа нелегалност и при традиционните празници и увеселения в гимназията започнаха да се декламират създадени за случая стихотворения и оди от всепризнатия вече „поет на гимназията“ — пише Васил Вацов, ученик от гимназията, негов съселянин, в своите спомени („Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев“ — Бълг. писател, София, 1965, стр. 555).

В лицето на автора на акростиха Ракитин рано констатира даровит младеж.

Прави печатление, че в емоционалното съзнание на поета от ранна възраст се явява и критическо отношение към фактите на битието. Образът на любимата е свързан с въпрос:

Когато гледам къдрите ти златни,
най-хубавият дар на младостта,
защо сал аз дъхът им сещам ароматен
о, мое злато, моя красота?
(„О, мое злато, моя красота“. . .)

Въпросът в поезията на нашия новоначинаещ поет ни напомня „Въпроси“ на Хайне („Книга на песните“). В стихотворението на немския поет основният въпрос на юношата, който стои на брега на морето, изпълнен с мъчителни съмнения, е: „що е човек, откъде иде, къде отива?“

Въпросите в поезията на нашия поет ни напомня и „Езеро“ от Ламартин, където образът на любимата запълва пейзажа край езерото. И потопен в ща-

стието на любовта, в бързия ход на времето, тласкан към нощта на вечността, френският поет се пита: „Ще можем ли някога в океана на вековете да хвърлим котва поне за един ден?“

Будната емоционална и образна мисъл на поета виждаме свързана с проблемен въпрос и в сонета „Моята душа“, посветен на Ана Нейкова Василева — съученичка на поета. В него той се докосва до въпроса за красотата, доброто и истината като неразривни части на човешкото съзнание. Чувствува в себе си нравствената повеля на бога, който чрез него говори на хората:

И тоз сирак — душа оазис е в пустиня
подслон и хлад що дава пътнику през зной:
душата ми на бога светла е светиня;
през мен, чрез мен на хората говори той!. . .

Душата ми е църква, църква е на правда —
чертог на правда е — потънала в неправда;
чертог на истина, незнайна в тоя свят!

И както китен парк с най-хубави цветя,
обрасъл е през май — такав е и тя —
душата ми — сирак — душата на поет! . . .

Образите и емоциите на Диловски в ранната пролет на неговото творчество говорят за сериозния характер на едно поетическо дарование. Подсказват ни и за дълбочината на поетическата му емоция, в която се къпе буден ум. Светлите струи на красотата са облечени в звучния тон на римата и красивата линия на ритъма. Песента на поета и поетическият му патос в ранното поетическо утро са посветени на кристалната любов, на родната природа и нейната красота.

Вихърът на войната — Първата световна война (1915—1918) — го отвея на юг. На върха на Кала тепе, който се оглежда в кристалните води на Дойранското езеро, Сергей Румянцев плати кървав данък на едно световно безумие, герой на величествена епопея, три пъти раняван.

Във войната подпоручик Диловски кали борческата си воля и напои поетическата си същност с гнева на масите. В световната буря, която раздруса съзнанието на континента, той промени основно поетическото си аз. Жестоката борба, в която протичат червени реки, насочи неговото внимание към нови хоризонти. Обгорена е поетическата му душа от пламъците на войната, той не може вече да пее заедно със славея, да бъде певец на чистата красота — „на розите червени като коралови уста“.

Той се рови вече в тъжните страници на своя живот. От позицията край Дойран той пише на своя другар инженер Вълков:

„Седя печален и броя скучните часове на летния ден; броя дългите дни на горещото лято и с тъга ровя унило една по една тънките страници на моя тъжен живот; ровя безконечната повест, написана с червени редове. . . равнодушно чакам безразличието на утрешния ден, гледам тъжните очертания на Беласица. . . настъпва привечер, аз съм тъжен, тъжен и самин. . .“

Кога денят побегне зад горите,
разплакан и самин,
запяваш ти, о нощ сред тишините,
на кръгозора син.

За мене, нощ, прелиташ като чайка
по пътя си незрим —
люби ме, нощ, обичай ме кат майка,
че аз съм нелюбим.

Нощта, самотата, тъгата в писмото и стиха на поета са ярки указания, че поетическото му настроение се пречупва и че израства нова индивидуалност. Тъжните редове са реакция срещу кошмара на войната. Тази елегична емоционалност после ще се прелее в остра и мощна сатира срещу виновниците на националната катастрофа.

Дойде развръзката на националната трагедия. Радомир. Владая. Войната свърши — почва политическата борба.

Поетът — селски учител — живее в политическия кипеж на масите, организирани от Комунистическата партия и Земеделския съюз. Той членува в групата на тесните социалисти в родното си село Блъсничево (Румянцево).

Интелигентното му съзнание не може да бъде задоволено само от бурния протест в политическия клуб. В средата на нашата интелигенция се явява по това време модернизмът в литературата и изкуството, който иде от Запад. Поетическото съзнание на Диловски се къпе във вълните на нов художествен копнеж към красота — индивидуалистичен и чужд на реалността. Стремеж към ирационалност обхваща поета, когато чете Кнут Хамсун — норвежки романист и поет. Той чете и Хайне — революционен демократ, Ницше — поет, философ, индивидуалист, автор на „Така каза Заратустра“ — книга, която се ползува с особена слава по онова време. Чрез тези автори поетът изживява копнеж по нова красота.

Особено любим автор на поета е Кнут Хамсун — подписва се дори в писмата си с псевдоним Томас Глан — герой от романите на тоя автор. Харесват му „Мистерии“, които с право се нареждат в евангелието на модернизма. Чете „Виктория“ — чудесен химн на любовта. Обича Димитър Диловски норвежкия писател за всичко онова, което настройва душата му като Еолова арфа. Обича го, защото в неговата поезия звучи тъгата на аристократа, тъга за свобода и прекрасен живот, за по-висок пиедестал, където О. Уайлд постави красотата.

От българските модернисти символисти Диловски обикна особено Димчо Дебелянов, чието поетическо творчество знае почти наизуст. Влюбен и в стиховете на Николай Лилиев, в поетическите му видения и музиката на стиха.

Опитва се дори да реди стихове в духа на символистичната поезия:

Има цвят един печално бледен,
що живее само един ден,
в скръб дълбоко той всякога наведен
от любовна болка поразен.

Той цветът е беден на поета,
така него лъхва го смъртта —
с първи зов на чучулига възвета,
с първий розов лъх на утринта!

Символизмът, поетическо течение, което по това време идва от чужбина със закъснение у нас, загубил вече нравствени позиции там — оказа въздействие върху външните страни на поетическото творчество на Д. Диловски — върху красотите на неговия стих, формата и художествената техника. В него обаче поетът намери малка сбирка по пътя на своето поетическо развитие. Потърси той себе си като поет от този кръг — в стила на новото време, в очертанията на социалистическата вълна, която се надига в нашата общественост особено след войната.

Поетът се намери пред сиянието на Октомври — пред новата красота на социалистическата борба. През 1920 г. в стихотворението „Светло знаме“ той изрази пламенната си вяра в социалистическото утре. С новата си вяра, под знамето на труда като народен учител социалист в 1920 г. той изведе на Пър-

ви май в с. Блъсничево (Румянцево) своите ученици на червена манифестация, която реши неговата съдба — намери се прогонен, вън от учителските редове.

Като метеор се яви Димитър Диловски на 1921 г. във Факултета по славянска филология и литература в Софийския университет, а после в Юридическия факултет. Редовен гражданин обаче стана на поетическа София. Негов другар от една поетична група пише в спомените си: „Той се яви между нас, искам да кажа, в нашата поетическа компания към 1921 г. . . Преди да се пресели в София, беше селски даскал (в оставка). Дойде при нас спретнат, дори малко контешки облечен. Зарази всички ни със своята възторжена натура и поетична София от бирария „Алказар“ и кафене „Цар Освободител“ го прие като равноправен член (Гео Милев, Христо Ясенов, Сергей Румянцев — Български писател, С., 1965, 604 стр.).

Яви се Диловски в София тогава, когато на пролетарския поетичен фронт у нас почват своята дейност талантливи поети: Христо Смирненски, Асен Разцветников, към които се присъединяват после поети като Гео Милев, Христо Ясенов.

В София селският даскал основно промени поетическия си стих. Мечтателят Томас Глан в село стана вече обществен войн Сергей Румянцев. Тук тихата му песен отстъпва място на една борческа поезия. С основание можем да припомним класическата мисъл на Карл Маркс: „Битието определя мисленето на човека.“ Поетът вече зове масите на селото към борба — „за нови простори“, към борба на „новия свят със стария“. Поетът под оранжевото знаме е в плен от обаятелния образ на Стамболийски, който усети поетическите му дарби и го привлече в своите партийни кадри. Но Сергей чувствува и влиянието на Октомври, който по това време поставя ударите върху поетическата мисъл у нас.

По това време символизмът в лицето на Лилиев и Траянов достигна най-високата си точка на развитие. Нравствените възможности обаче на това поетическо течение, което се чужди от реалистичните позиции на живота, скоро се изчерпват. Поколението на символистите изпя своята лебедова песен чрез кристалния стих на Николай Лилиев. В лицето пък на Христо Смирненски идеите на Октомври са в щурм. Изгря поетическата звезда на новия свят. И Сергей разбра, че скрижалите на едно литературно минало са разбити от новите изисквания на живота. Той възприе партийно-политическата борба като нова идея, форма и образ на масово движение. Поетически се преустрои и той като Людмил Стоянов, който падна от небето на символизма на твърда земя, като Христо Ясенов, който напусна „Рицарския замък“ и слезе при борческите маси в низините като Гео Милев, който слезе от облачните височини на немския експресионизъм и написа „Септември“ — революционна поема в духа на революционния реализъм.

След войната политическата атмосфера у нас е изпълнена със страсти и порочни прояви. Сергей, склонен по природа към хумор и сатира, подобно Ювенал (I в. н. е.) в Рим не може да не каже „Defficile est satiram non scribere“ — трудно е да не пиша сатира.

Той излива своето възмущение в пародии и епиграми, като взема повод от стихотворенията на класиците в нашата поезия (Вазов, Яворов, Димчо Дебелянов, Церковски). С майсторска ръка той създава оригинални поетични творби. По „Покойници“ — Иван Вазов, Сергей пише пародия — остра сатира срещу блокарите — обществена групировка по онова време:

Разбойници, вий в черни блок се сбрахте,
де няма помен от стремеж висок,

„властта да грабнем“, дружно си казахте
и вълк до вълк се сдружихте и сляхте
в един банкерски блок.

В стихотворението на Сергей звучи в пълна сила интонацията на Вазов, но тъкмо в обратната посока — вместо чувство на преклонение пред паметта на падналите герои за родината поетът подчертава омразата си към героите на тила.

Пародиите сатири „Ековете“, „Недей ме пита, Атанасе“, „Меланхолните въздишки на Малинов“ са остър меч в ръцете на поета в политическата му борба срещу първенците на буржоазната реакционна политика — Тодор Тодоров, Атанас Буров, Александър Малинов.

Освен пародията като средство за политическа борба Сергей използува и политическата епиграма, която у него е остроумна, безпощадна, пълна с народен хумор. Той не прощава на кариеристите, които менят политическите си позиции за лични облаги и интереси. Безпринципните, алчните, безгръбначните в нашия политически живот се оглеждат в епиграмата „Тонопортрет“:

Запитали веднъж другаря Тони
коя от партиите безбройни гони,
а той, надменен, горд, зъл и бесен
отвърнал с тон величествен и строг:

когато е за работа съм тесен,
за ядене и пиене широк.

Епиграмата ни напомня „Приказка за стълбата“. Живели в една историческа епоха, Румянцев и Смирненски имат сатирично отношение към живота в един исторически момент, като подчертават художествено един характерен факт — някои интелигенти в името на лични интереси отричат принципната и честна борба, която се води за нов свят в едно историческо време.

Румянцев създаде марша на селската младеж. С право Николай Хрелков пише, че стихът му има водопадна стремителност. Песента му е ярко революционна, влязла в историята на младежките борби. Великолепни качества на марша има стихотворението „Води ни напред“. Написано в трисрични стъпки, то е марш, който обхваща широко народните борби. Под развятото оранжево знаме идат суровите синове на селския народ, безчислено много, готови за люта битка. От маршовите стихотворения особено място заема „Светло знаме“, писано непосредствено след Първата световна война (1920).

Стихотворението има ясен и ударен стих. Крие в себе си дълбока човешка развълнуваност, вяра в победата на новите идеи:

Вей се, светло знаме, над главите ни
знаме чисто — образ на труда
ние идем мощни и изпитани
и пробудени за свобода.

Стихотворението е писано тогава, когато авторът членува в групата на тесните социалисти (1920) в с. Блъсничево (сега Румянцево).

Песента на Сергей, революционна и пламенна, е в дух на историческата борба на нашия народ през 20-те години. Поетът се домогва до издържана форма в революционния стих. В „Оранжогвардейци“ ни напомня поетическия размах на автора на „Червените ескадрони“.

За късо време след 1921 г. Сергей се ориентира и политически в живота на София. В редакцията на „Земеделско знаме“ той зае челно място — стана поет на земеделското движение. Често пъти неговите стихотворения заемат уводно място във вестника. Цанко Церковски, министър в кабинета

на Стамболийски, го направи частен секретар. Прие го ласкаво в своята интимна и политическа среда Александър Стамболийски — министър-председател на България. Обикна го той за неговия възторжен темперамент, за поетическите му качества и борчески език.

И когато Стамболийски тръгна за Генуа (1922) на конференция и голяма обиколка из Европа, взема в състава на делегацията и Сергей като аташе по печата. И това съвсем не е случайно. Сергей успя да намери пътя, който води към сърцето на големия държавник. По пътя до Генуа той прекара цяла школа по най-новата политическа история на България. Министър-председателят разговаря с поета като с приятел, има го като по-малък политически брат. Стамболийски му разказа епизоди из политическия живот на страната и направи характеристика на политическите дейци: Драган Цанков, Стамболов, Тодор Тодоров и други.

Каза му по свойски: „Ти имаш златно перо“ — характеризирай тези мъже с перото си, ти можеш много да помогнеш на нашия политически живот.“

По-нататък министърът в интимния разговор с поета продължава: „Твоята работа ще бъде да ходиш, да гледаш, да се учиш.“

Не пропуска министър-председателят и да се пошегува с младия поет: „И сонетите имат място в живота. Ти пробвай влиянието на италианското небе, на италианското море, па не отбягвай горещите погледи на италианките.“

И така сбъдна се мечтата на Сергей. Той видя страната „де лимоните цъфтят“, порадва се на италианското море и небе, вдъхновили френския поет Ламартин в началото на XIX в., за да напише своите чудесни „Поетични и религиозни хармонии“, посети Рим, дето Пенчо Славейков в началото на нашето столетие се стреми да проникне в художествения свят на гениалния Микеланджело.

В Генуа Сергей се любува на красивия залив, за който Хайне пише в своите „Пътни бележки“ „От Мюнхен до Генуа“: „Гледам тази картина на мрък-нало, когато последните слънчеви лъчи начеват вълшебната си игра с първите вечерни сенки, чувствувам се като в приказка.“

Сергей е в античните страни на гордата и някогашна владетелка на Средиземно море. В този момент в Генуа бие пулсът на световната история — стотици делегации със своите мисли, вълнения, предложения за новия свят са дошли тук. Пред паметниците на Гарибалди и Мацини героите на Италианското възраждане, пред техните светли сенки нашият поет иска да разкаже за страданията на един славянски народ.

В един чуден априлски ден Сергей е във Флоренция — града, който роди Данте. Червената лилия е емблема на този град на цветята. Тук през краските и линиите на изкуството поетическото око прониква в ярката съдба на едно минало. Беатриче— символ на красотата и любовта, стъпва по огнената стълба на ада — и живее в десетата звезда — Емпирея. В „Божествена комедия“ гениалният флорентинец разкри идеала на средновековието — пътя за нравствения възход на човека. Началото е на земята, краят — на небесата.

Полупиян от изкуството, поетът скита по галериите, в които съзерцава духа на великолепни творци на красотата. Гледа с омая кристализирания дух на Ренесанса във Венеция, Рим и Неапол. Той почувствува, че някаква художествена струя навлиза в неговата душа — преживява мъката на един творчески процес. Неговите впечатления от голямото изкуство и преживяното в Италия намират своя художествен израз в „Картини от Генуа“ и „Картини от Флоренция“.

Но поетът е аташе по печата, член на политическа делегация. Съдбата го изправя пред важен исторически момент в допир с политическата драма на Европа, на която главни герои са Чичерин, Лойд Джордж, Поанкаре. След

войната народите продължават борбата. „Картини от Генуа“, „Картини от Флоренция“ и после „Писмо от Лондон“ и „Писмо от Лозана“ на Сергей Румянцев ни напомнят „Политическа зима“ на Христо Ботев в края на миналото столетие.

Голямата фигура на Чичерин, бележит представител на Октомрийската революция, концентрира в себе си световния интерес. Явява се нова теория в политиката, с нови стимули в дипломацията, нов курс, който носи името „Ленинска школа“.

Сергей успя да получи интервю от Чичерин, да влезе в близък контакт с мисълта на голям политик, ръководител на руската делегация на конференцията. Чичерин между другото му каза: „Българите са наши братя. Засега ви казвам само това, че макар Александър Стамболийски да не ни обича, ние го адмирираме. Той има една програма, но той трябва да бъде земеделец, еднакво и комунист.“ И думите на Чичерин отекват дълбоко в съзнанието на Сергей. След 9 юни 1923 г. той е един от първите активисти под знамето на единния фронт на земеделци и комунисти.

В Генуа, Лозана, Париж, Лондон поетът се окъпа в политическите води на развълнувания континент. След войната политическият свят е в криза.

Идеята за един световен институт, в който мирът да намери солидна основа, се очертава в 14-те точки на американския президент Уилсон (1918), а също така и в усилията на конференциите във Вашингтон (1921) и Генуа (1922). Усилията на политиците да излязат от социалната криза е в унисон с усилията на творците на художественото слово. Както преди сто години Френската революция е израз на един политически апогей, романтизмът пък по това време е израз на литературен апогей, така сега в началото на XX в. неосимволизмът, затворен в своя тесен егоизъм и рафиниран естетизъм, се намира пред необходимостта да отстъпи място на нова литературна насока с реалистичен социален характер. Късият престой на Сергей на Запад (50 дни) му даде възможност да усети и влиянието на една по-висока естетическа култура. Стихотворенията „Терцини“, „Вечерен спомен“, „Албатрос“, „Легенда из стария Рим“, написани след обиколката из Европа, свидетелствуват, че техниката на стиха на Сергей се извиси. В повишената художествена форма поетът намери могъщо средство за политическата борба, която в този момент кипи в нащата страна през 1922—1923 г. и в която поетът влага своя поетически дар и амбиции.

Девети юни 1923 г. — катастрофалната дата на земеделското движение — е тежък момент в живота на поета. Той потъва в нелегалните тъмнини на политическа София. Деен член на борческа група (Грънчаров, Петрини и Петко Д. Петков) той е в огъня на една жестока борба след кръвопролитен политически преврат. В сюблимен момент на борбата поетът би могъл да каже с думите на Яворов: „Аз не живея, аз горя.“ Потъна той в пламъците на една борба, която властно обхвана неговото съзнание:

Животът — туй е битка непрестанна,
а в битката е истинский живот!

Борбата добива нова реална насоченост, която подсказват събитията: бъдещето на революционната борба е в единния фронт на комунисти и земеделци. И знаците на това бъдеще намират правилно тълкуване в хода на следващото историческо развитие на нашия политически живот.

В тежкия момент след превратa поетът гърми и жигосва политическия враг — властник, безскрупулен в издевателствата си — момент, в който „двубоят на новия и стария свят“ достига апогея си.

От това време е стихотворението „Гърмиш и жигосваш“, писано по случай убийството на Петко Д. Петков (1924) — борец от най-висок ранг.

Ти падна в двубоя на новия и стария свят
. . . . .
и знай, че смъртта ти и твойте завети
които написа ти със своята кръв
нам стяг ще ни бъдат в борбата с враговете.

Съдбата на поета в този исторически момент е съставка от „борбата с враговете“ на скъпи синове, които с кръвта си пишат завети за бъдните векове.

Съдбата му още ни напомня участта на Яворов в пламъците на революцията в Македония в пределите на Отоманската империя в началото на нашия век (1903). И ето, като взема повод от стиховете на Яворов „Хайдушки песни“, той пише конспиративни песни, от които е запазена само първата част:

Ден денувам — дирен от джандари,
нощ нощувам — у верни другари,
няма правда, ни законност
закон да ме брани
от върли душмани.

Леле, Русев —
герой доброполски
море гуми
и камшици волски.

Творчеството на Румянцев е ярко сатирично огледало на една борческа епоха. Всички народни врагове, които повече от полустолетие са продавали народните интереси и независимостта на страната, получават заслужено възмездие от честния гняв на поета. Цанковци, буровци, ляпчевци, тодоровци, малиновци, чапрашиковци, гешевци, русевци, които идват на власт по кефа на Фердинанд и слизат по негова команда, Румянцев показва пред българския народ.

В поезията на Сергей Румянцев, реалистично отражение на една политическа действителност, особено място заема „Носталгия“, най-хубавото стихотворение на поета, което лъха нежна романтика. За миг поетът намира тиха пристан в дълбочините на своето политическо аз, душата му се къпе във водите на сладките блянове. Не бунт романтичен срещу грубата политическа действителност изпълва неговото съзнание в този момент, а тих копнеж на нежна романтика изживява той в недрата на селска идиличност. Няма нищо странно в това, че поетът гражданин, призован на борба в този момент, когато тя кипи, за миг се потопява във водите на поетическо себесъзерцание. Този случай не е единствен в историята на поезията. Поетът има право на сърдечна изповед:

На грижата несретен беден син
оставих те, о родно село, с мъка
и в пазвите на тъжната разлъка
по теб тъгувам, морен и самин.

Болезнен вик, откъртен от сърцето на поета, говори на света за силен порив на дълбока тъга, разляла се в душата му през дните на ожесточената борба.

„Сред болки и нерадост“ поетът тъгува по „волна младост“, мечтите го носят в ранното утро на детството, в което символ на щастие са „златните люлки“.

И сега, в този момент, когато борбата го призовава, очите му са устремени към селската равнина:

де златна нива златен клас налива
сред люлката свещена мълчалива
на своята свещена тишина.

В този изключителен случай, когато над българското политическо небе висне черен облак, душата на поета е под силна депресия. В нея отеква нежен глас, поетически прилив на една задушевна необходимост — да излее тъгата си в скута на собствената си майка:

и искам аз отново да се върна
и цял живот на тебе да отдам,
нерадостна майка да прегърна
и своята нерадост да ѝ дам.

В това стихотворение, което е романтичен израз на мъката на поета по родно село, виждаме ценен бисер в българската поезия — великолепен израз на красива любов на голям лирик, нежен поет и класик на стила в родната ни литература. Поетът гражданин за момент слиза в дълбочината на поетическото си аз и споделя интимна мисъл и емоция с читателя. Като че ли интимната му мисъл е: човешката душа копнее по красота и има нежен трепет дори в момента на най-ожесточена борба.

През епохата между Първата и Втората световна война сред поетическите творци, които с ритъма на своите песни отбелязват победните стъпки на новия свят, е и Сергей Румянцев.

Поезията му, посветена на пробуденото българско село, в което кипи революционна борба, организирана от комунисти и земеделци, е насочена срещу виновниците на катастрофата ни след Първата световна война.

Сергей Румянцев през септемврийските събития е в средата на наши изтъкнати поети Людмил Стоянов, Гео Милев, Христо Ясенов, Хрелков — въоръжени с бойни лири в едно изключително време, напоено с революционно напрежение.

В лютата битка за новия свят, социално справедлив и естетически красив, когато човек ще постигне своята висша свобода и красота, е включена и бойната лира на Сергей.

И наистина в развитието на българската поезия той не заема централно място, не запълва епоха, но борческият му и поетически индивидуалитет, в които се сливат поетическа емоционалост и героизъм, му определят видно място в историческата борба. Сергей носи дарованието на огненото слово, чужд на литературен аристократизъм, „гърми и жигосва“ реакционната мисъл и дело на тези, които спират колелото на родното обществено развитие.

Вложил сърцето си в земеделското движение, той почувствува демократичния патос на епохата и новото естетическо светоусещане — отрече символистичната догма и абстрактност в поезията и възприе партийно-политическата борба като нова идея, форма и образ на масово движение.

Новото му поетическо кредо след 9 юни 1923 г. го приобщи към поетите септемврийци, в чието творчество се отразява оригинално ново виждане — естетически полъх, при който поет и общество се сливат в едно цяло.

Поетическото и политическото съзнание на организирания поет се почувствува под знака на „Единния фронт“. Вчерашната враждебност на комунисти и земеделци, две фракции на революцията, сплотената борба през септември 1923 г. изчезна. Основният белег в поезията на Сергей Румянцев и сега при общите усилия на комунисти и земеделци е революционната хуманност, извисена над тесните рамки на съсловните предразсъдъци. Сергей отправя

възторжен апел към своите братя, организирани земеделци, насочва вниманието им към „нов друм на борбата“ и сърдечно и откровено им каза:

в съюз с отрудените братя
от градовете да вървим.

Сергей обаче не за дълго време остана в похода на сдружените комунисти и земеделци в новия друм на борбата.

На 1925 г. през април в една реакционна политическа вихрушка изчезна в Дирекцията на полицията в София.

Политическите безумци му отнеха възможността да израсне, да вложи всичките ценности на едно богато поетическо дарование в съкровищницата на българската литература. Съдба, която много негови поетически другари споделят в тази бурна епоха.

Сергей Румянцев завърши своя живот преждевременно — едва 29-годишен. Той загина в историческия двубой между стария и новия свят. Остави обаче на поколението, което дойде след него, политическото си завещание — „новия дух на борбата“ — завещание, което днес е една политическа реалност в нашето обществено развитие.

Ако Смирненски даде поетическата си усмивка и топло сърце на пролетариата на българската работническа класа от града, то Сергей Румянцев със своя скромен и реалистичен стих се срасна с народните болки и с водопадната си стремителност, с оптимистичната си вяра в победата, стигна до дълбочината на българското сърце на селото. И ако в българския дом на поезията заема скромно, дори отдалечено кътче, то в нашето героично минало поезията му се слива с един голям подвиг. Кървавата летопис, която написа с перо, потопено в кръвта на своето героическо сърце, му определят заедно с Гео Милев и Христо Ясенов почетно място в българския пантеон на безсмъртните.

БИОГРАФИЧНО-ТВОРЧЕСКА АНКЕТА С ДОРА ГАБЕ

Иван Сарандев

Идеята възникна съвсем спонтанно. През 1967 г. с Дора Габе участвувахме заедно с голяма група писатели в тържествата „Сливенски огньове". Програмата нея година беше богата — литературни четения, откриване на изложби, срещи с читатели, теоретична конференция за образа на работническата класа в художествената литература и т. н. А към всичко туй се прибави и празникът на овчаря. Случи се така, че попаднахме с Дора Габе в една кола, която трябваше да ни отведе в едно близко село, дето трудолюбивите кооператори се бяха подготвили за Гергьовден, а техните ученолюбиви деца и внучета очакваха с нетърпение срещата с писателите.

От този празник се върнахме с много преживявания и преизпълнени от впечатления. Спомням си, че когато колите спряха на площада сред селото, ние бяхме смаяни: площадът просторен, покрит с мраморни плочи, в единия му край се извисява модерната постройка на съвета, а в другия новото училище. Тогава Дора Габе изрази само с едно възклицание мислите на всички ни: „Че какво село е това? То е град!"

Имаше много колоритни случки, непосредственост и гостоприемство. Невъзможно е да се възпроизведе преживяното, както е невъзможно да се забрави народната трапеза, бялнала се сред зелената гергьовденска трева, отрупана с печени агнета, от които се носеше апетитна миризма, с червено вино и студена сливова, а отсреща се синееха склоновете на Сливенския балкан. А когато нагазихме сочната зеленина на поляната и се отправихме към трапезата, посрещна ни обикновена селска жена на около петдесет години.

Тогава чух следния разговор:

— О, ма другарко, добре че дойде! Сама жена съм сред тия мъже...

— Ще си бъдем дружки — отвърна ѝ Дора Габе. След това със свойствената на хората от народа откровеност и с детско любопитство селянката я запита:

— Другарко ма, на колко си години?

— Познай де!

— Сигурно си на петдесет.

— Позна! — отговори ѝ Дора Габе.

Невъзможно е да се разкаже за всичко. Имаше песни, свирни на кавал и гайди, имаше хора. В един момент Дора Габе сложи на главата си нечий калпак, окичен със зеленина, и се хвана на хорото. . .

Останалите дни от тържествата не бяха по-малко богати на впечатления и случки. Последната вечер връчиха литературната награда на името на Чинтулов в най-големия салон на града и се състоя литературно четене. На тая

вечер Дора Габе за първи път прочете „Почакай, слънце!“. Публиката горещо я аплодира, а стихотворението бисира два пъти.

Разговорите, започнати ония дни, по силата на една вътрешна необходимост трябваше да продължат. Освободени от грижите на служебното и битово всекидневие, в ония часове всеки от нас имаше възможност да принадлежи на себе си, да бъде по-близо до духовната си и човешка същност. Без тези предварителни обстоятелства, без атмосферата на ония тържества може би нашите сутрешни диалози в София нямаше да се състоят. И сега, когато се връщам към сутрешните ни разговори, долавям колко естествено е преляла оная атмосфера, в която светеха искрите на откровеността, родена в пламъците на сливенските огньове, просмукана от свежестта на гергьовската трева.

Така се започна. В продължение на около половин година — от май до декември на 1968 г. — обикновено сутрин, ние се срещахме, за да разговаряме. Колко пъти натоварен с деветкилограмовия магнитофон съм се добирал до номер 45 на булевард „Толбухин“. Оттам нататък всичко беше известно — изкачване по двойните стълби до втория етаж и вратата с месингова табелка „Дора Габе“.

Докато наглася магнитофона на малката четвъртита масичка в хола, докато изпробвам качеството на записа, домакинята вече беше поднесла кафето. Разположени удобно в плюшените кресла, подхващахме поредния сутрешен диалог. От събитията в литературното всекидневие, от обикновените случки на нашия бит, от прочетеното разговорът се прехвърляше към темите и въпросите, които си бях предварително набелязал. Най-често след като „новините“ се изчерпваха, поетесата обикновено казваше:

— Е, да започнем!

Диалозите бяха замислени като биографично-творческа анкета, осъществена чрез свободна и непринудена беседа. Диалогът има редица предимства в сравнение с другите методи на анкетиране. Преди всичко характеризира сравнително най-непосредствено и цялостно говорещия; инерцията на говорния процес по-малко се поддава на самоконтрол, фактите по-трудно се подчиняват на една рационална теза: емоционалните състояния дават акцентите.

Има, разбира се, и други предимства — непринудената беседа характеризира в една или друга степен всички участвуващи — този, който пита, и този, който отговаря. Диалогът е нещо съвсем различно от писания текст, даже когато става дума за едни и същи лица и се възпроизвеждат едни и същи събития. Той е различен и от интервюто, защото интервюираният не може да не съобразява, че разговорът е предназначен за публикуване, а диалогът остава винаги по-близък до действителния характер на говорещия, разкрива директно неговите симпатии и пристрастия, житейските му и духовни максими, до които се е добрал и които е смогнал да формулира през своя живот. Бих казал, че диалогът е неподправеният, негримираният интелект, пролука към духовния свят на личността, уловена в моменти на срещи, на контакти, когато общува с околните. Диалогът — това е характерология в процес, пълна с живот и енергия, той осветлява личността от много посоки.

Нашият пръв разговор се състоя на 8 май 1968 г. По-късно бе последван от още четири срещи — на 9 юни, 15 октомври, 20 ноември и последната — 13 декември на същата година.

Обикновено една тема е бивала предмет на няколко разговора, а понякога отделни подробности и важни моменти се допълваха от Дора Габе, след като сме изчерпвали въпросната тема и разработвахме друга. Така редица подробности и случки от ранните години на поетесата се появиха по-късно, във връзка с други събития и лица, макар хронологически те да се отнасят към нашата

първа тема на разговор за родното място и родителите, за най-ранните спомени от детството и годините на учение. Продължителността на отделния разговор беше различна и се влияеше от много фактори, но обикновено беше не по-малко от 4—5 часа.

Стремях се по възможност да не се вмесвам грубо, да не насочвам хода на беседата, а да я оставя естествено и спокойно да тече. Възникналите отклонения в хода на разговорите, които вмъкваха нови лица и събития, от своя страна се нуждаеха от допълнителни пояснения. Така постепенно цялостната картина се обогатяваше с щрихи и колоритни петна, усложняваше се, разстилаше се нашироко и като че ли нишката на композицията се накъсваше. Може би на пръв поглед да е така, но това е валидно само за рамките на отделния епизод. В тия отклонения биеха соковете на литературния живот, долавяха се пулсът и атмосферата на епохата.

Моят стремеж беше да се съхрани непокътната естествеността на изложението, непосредствеността на беседата, да се съхрани автентичността на свободния разговорен език и интонации, на характерните за Дора Габе фразови конструкции. С една дума, да предам реч, опазена от намесата на предварителни предписания, композирана съобразно специфичните закони на живото слово.

Но диалогът като метод има и своите недостатъци — понякога в хода на разговора анкетираният се увлича по второстепенни събития и лица, а пропуска съществени; или пък за отделен епизод паметта му в дадения момент предлага само най-общи спомени, в които изчезват характерни пдробности и ярки детайли. Стихията на речта често отвлича вниманието от главното, от предварително набелязаната тема, очертава становищата и оценките в най-общи линии или пък твърде схематично. В този смисъл темите, засегнати в диалозите, далеч не изчерпват цялостната оценка и отношение на поетесата. Те следва да се търсят в целокупното ѝ творчество. Ето защо нашите разговори са много съществено, но не единствено свидетелство за живота, творческата биография на книгите и особеностите на творческия процес у Дора Габе. Погледнати от такава позиция, те получават своята действителна стойност и предназначение.

Предлаганите откъси засягат само два момента — творческа история на книгите, излезли след 1932 г., и опит да се надникне в творч еската ла боратория на писателката.

1. СТРАНИЦИ ОТ БИОГРАФИЯТА НА КНИГИТЕ

Втори разговор — 20 ноември 1968 г.

— Другарю Сарандев! С вас ли ще говоря или с тоя магнитофон, сложен до мен?

— С мене и с него, разбира се!

— Но магнитофонът не може да предаде жестовете, които допълват израза ни, нито интонацията на гласа, който осмисля казаното! Не отговарям за качеството на езика — защото тоя инструмент лови само думи, а думите сами по себе си са мъртви величини. Друго е, ако диктува човек, но при разговор невинаги думите се нареждат правилно — езикът разчита на помощта на жеста, израза, дишането, изражението на лицето. . .

— Не се бойте! Все ще се роди нещо интересно от нашия разговор.

— Вярвате ли?

— Вярвам!

— Да започнем тогава. Но тоя магнитофон до мене чака като подслушвач, смущава ме и ме плаши.

— Забравете го!

— Дано мога. Добре, почнете.

— Сборникът „Пауново перо“ излиза през 1932 г. Какво бихте ни казали за неговата предистория?

— Аз не го помня. Детски ли? Аз не съм виждала сборника от тогава. Стихове ли бяха?

— Сборник, в него вземат участие и други автори.

— А, тъй кажете!

„Лунатичка“ — 1933 г.

— Трябва да ви кажа, че за тая поема съм мислила няколко години подред. Даже може да почнем от 1923 година, когато моят девер Никола Пенев беше арестуван в полицията. Когато отивах на свиждане и не ме пущаха или пък в дните, когато нямаше свиждане, аз отивах на Лъвовия мост и малко по-нататък, защото той беше на най-горния етаж. И от тия малки прозорчета гледаше. Винаги се връщах в едно угнетено душевно състояние и въобще още от малка затворът за мене беше най-страшното понятие. Като си помислех, че човекът е затворен в четири стени и че никога не вижда слънце, не вижда природа, въобще нищо не вижда! Откъде ли ми е дошло това: дали от Достоевски, дето го четох толкова рано? За мене беше ужасно. Аз не се замислях даже защо човекът е в затвора? Дали заслужава или не заслужава. Не, просто, че човек е затворен в четири стени и че не може да излезе, и че не вижда слънце. И когато си отивах под впечатление на туй прозорче горе, от което гледаше Никола Пенев, а от останалите прозорчета гледаха и други, бях дълго угнетена. След туй един ден отидох да видя големия затвор. Вече под същото впечатление и тия мисли. Отидох надвечер. Всички прозорци светеха. И като си помислих, че там са затворени хора, просто се разстроих,върнах се и си казах: втори път няма да отида. Толкова страшно! След това помня други случаи, когато умря един старец (затуй в първото издание у мене умира старец). То беше така: разправяха, че легнали да спят майката и дъщерята и бащата умрял, без да ги види в последния момент, без те да го видят. „А ний, казваше жената, бяхме спокойни. Мислехме, че той е добре.“ А то, въобще хората, един или два дена преди смъртта се успокоявали. Природата така нарежда.

Но още по-силни впечатления имах един ден, когато бях в Перник. Помолих да ме заведат долу в рудниците. Ужаси ме надписът на входа на галерията, че тука никой не поема отговорност. Попитах веднага колко души влизат и излизат на ден. Тоз, който ме водеше (те бяха няколко души, които ме водеха), мисля директора ли, някакъв друг ли ми каза — пет хиляди души слизат. Аз викам: Значи никой не поема отговорност какво може да стане долу? Срутване или нещо, и тия хора да загинат, не се търси отговорност! След туй на копачката, която ми показаха, имаше написано: „Пази ни боже тука долу и жените и децата горе!“ На дръжката на копачката! След това ми направи впечатление работникът, миньорът, който копаеше на забоя, те бяха двама не ме погледна.

— Добър ден — казвам. — Не се обърна и не ме погледна. Гледаше настрани, с профил към мене, в стената. И аз почувствувах, като че съм виновна. Чувствувах, че му е неприятно, че ние идваме тука като гости от любопитство, защото директорът или оня, който ме водеше, обясняваше как и що. Бях ужасена, като ми показаха 18 ослепели коня. От дълги години. Тогава нямаше

електрически лампи долу, нямаше електричество въобще. Само лампи на челата на миньорите, които светваха и гаснеха.

И когато бях през 1932 г. в Прага, в разговор за поезията с Вите-слав Незвал му казах, че имам такива едни отделни впечатления, преживявания, които са много силни и много бих искала да напиша една поема, в която да ги сложа всичките. Той рече: „Защо не го направиш.“ „Ами, казвам, много ми е трудно! Как мога да вместя в една поема по време и по място съвършено различни събития. То, човек трябва да бъде лунатик, за да бъде навсякъде.“ И той веднага ме прекъсна:

— Лунатик! Ами ето ти заглавие: лунатичка. Направи, казва, героят ти да бъде лунатик. Аз, щом се върнах, веднага се залових. И като по вода ми вървеше, така лесно написах тая поема. Много се измъчвах, като я писах, в смисъл много чувства вложих, та черновата ми беше разцапана от химическия молив. Що не я запазих, и аз не знам! Това е за „Лунатичка“.

Тя не беше приета от читатели и критика. От редактора на „Златорог“ Владимир Василев също не беше приета. „Какви са, казва, тези твои там измислици. Ти нагазваш вече в социалната сфера. На кого се докарваш?“ Няма никога да забравя тези негови думи. На кого се докарваш? А пък аз даже не знаех, че пиша на социална тема. Аз просто най-искрено пишех за това, което съм преживяла: светът е лошо нареден! Каквото има там, е написано непосредствено, но че от туй може да се вади заключение, че има социални елементи, това го разбрах по-късно. И то от един добруджанец. Печо Господинов се казваше той. Беше социалист. И когато прочете „Лунатичка“, ми каза: „Чудесно! Това е на социална тема!“ Мешеков написа критика, Владимир Василев я напечата в „Златорог“. Аз получих „Златорог“, когато бях в Париж, бяхме двете с Багряна. Показах ѝ критиката на Мешеков. Тя я прочете и каза: — А бе не им вярвай! Толкоз. . .

Може би днеска по-лесно ще разберат „Лунатичка“. Но кой я хареса: мойта племенница Катя Казанджиева. Тя ми каза следното: „Лельо, от тази лунатичка може да стане една музикална поема. Да!“ И ми казваше, дали Панчо Владигеров не би написал поемата. Но аз не му я давах, и на никого не я предлагах, и никой от музикантите не я знае. Катя я хареса и кой друг? Печо Господинов. От колегите никой. Никой!

— Поправките, които направихте в последното издание 1966 година . . .

— Когато Катя прочете „Лунатичка“, ми каза: „Лельо, защо слагаш старец да умира. Ами то е много естествено старец да умира.“ Аз не се сетих, че това е гледната точка на съвсем млад човек, без жалост към стареца. Младият смята, че старецът трябва да умре. Мен ме беше ужасила самотността на един човек, който целия си живот е изкарал с другите, а умира сам. Но ако умира дете, това е несправедливо! И аз направих поправка с дете, обаче смятам, че сбърках. И ако трети път напечатам поемата, ще взема първото издание.

— Изобщо много трудно и рисковано е да поправяш нещо, което си писал преди десет, една или две години. Невинаги поправките са сполучливи. Ето „Вела“. Най-хубавото ви издание е първото.

— И тъй ще върви вече. Аз така ще си го оставя.

— Второто ви издание има и Сталин, и какво ли не.

— Накара ме Фурнаджиев. Защото такова беше времето и понятията.

— Разбирам ви.

— Инак нямаше да я напечатат.

— В 46-та година изданието е спонтанно. То се чувствува как е написано на един дъх.

— За 18 дена е написано. В изданието от 1967 г. оставих „Вела“ с поправките. Загорчинов ми каза: „Защо развали „Вела“?“ Когато излезе „Вела“, той беше поканен от Съюза да ме представи, да представи „Вела“ пред колегите. Всичките бяха събрани. Тогава мойта книга и книгата на Младен Исаев бяха наградени. Загорчинов говори хубаво за „Вела“. И по-късно, когато видя новото издание, ми каза: „Как можа да развалиш своята поема?“ А Фурнаджиев: „Нямаш, казва, образа на командира. У тебе като че ли Вела е командир и всичко.“ Ами най-после може да съм и преувеличила, но точно така ще се запомни образът! Но Фурнаджиев беше редактор и се боеше да пусне „Вела“ тъй, както е — без поправки и допълнения.

„Бяла Люлчица — 1933 г.
„Диви крушки“ — 1934 г.

— Детските ми книги!

„Горска къщичка“ — 1934 г.

— „Горска къщичка“ написах, защото. . . ще ви кажа откъде ми хрумна. Много гости идваха при Ангел Каралийчев, който живееше при майка ми и баща ми в един полуетаж. Другарите му ядат и пият и всичко плаща нещастният Ангел. А той самият студент, едва има пари. И тогаз сякаш беше на мода да пишем за разни животни и насекоми, и аз си казах: чакай да напиша за животните и насекомите и те да се събират и мъчат домакините. Та затуй Писанка и Шаро отиват в гората и заживяват в тази къщичка. Тя беше много спонтанно написана тая поемка. И нея развалих по-късно.

— Но нали това е книжката с илюстрациите на Бешков, които не могат да се възпроизведат. Технически е трудно!

— Има ново издание на „Български писател“ — с нови илюстрации.

— А, да — 1954 година.

— Петдесет и четвърта. И там я развалих, защото трябваше да се напише, че който не работи, не трябва да яде. И учителят вътре, и дойдоха децата и развалиха цялата поемка. И нея един ден ще си я дам, каквато си беше.

„Малка Богородица“ — 1937 г.
„Бронзово братче и живо сестриче“ — 1938 г.

— Тази поема „Бронзово братче и живо сестриче“ много е абстрактна. Аз видях една статуйка на дете в Градската градина и ми дойде на ум, че то е било някога живо, че майка му е на небето, че то е сираче. . . Имаше много голям успех сред децата и майките им.

— Времето е било такова.

— Не, самото съдържание. Аз оттогава не съм я чела. Моят екземпляр се загуби и от никъде не мога да я намеря. Трябва да я намеря, знайте. . .

— Аз я четох в библиотеката.

— Е?

— От всичките ви работи за деца, тази е най-слаба. Има нещо сантиментално така. . .

— Да, именно. Пресилила съм се. Измислила съм ги.

„Когато бях малка“ — 1939 г.

— Аз не помня кои разказчета влязоха в тая книжка „Когато бях малка“. Мисля, че всичко, което не влезе в „Някога“. Изборът беше направен от Владимир Василев. Той отхвърли тези разкази, защото разваляли стила на книгата „Някога“. „Направи си отделна книжка, ми каза той, от тях.“ Той имаше едно отношение към книгата „Някога“, каквото никой друг не е имал. Той ме накара да я напиша. Като написах няколко разказа, особено тези, които по-късно влязоха в книгата, например „Вечер“, той каза: „Всички да бъдат в тоя стил. Да можеш, вика, да пишеш и стихове като „Някога“!“ И гледай сега словото на Огнев. И той: да дойдеш до най-простите неща — земя, мама, трева, хляб! Каква висока оценка дава той. И колко е мъчно да дойдеш до там. Всяка култура и цивилизация все повече те отдалечава от тия най-първични понятия.

— А в същност човешката психика ги носи в себе си.

Десетилетието — 1940—1950

През това десетилетие имате „Малкият добруджанец“ в две издания, за нея вече говорихме, „Вела“ — 1946.

— В четирийста аз написах само „Химна“ за Добруджа и „Балчик“, защото тогава Добруджа се освободи. Иначе през тия четири години нищо не писах, бях затворена в къщи. От страна на Йоцов имаше страшно гонение против мен и нищо не исках да пиша. Виждаше ми се даже светотатство да седна да се занимавам с литература, когато милиони деца в Съветския съюз бяха останали без родители. И всичко туй не можех да го смеля. Политически бях достатъчно неориентирана и не можех всичко това да си обясня. Първото нещо, което написах през 1944 година, това са седемтях поеми за руснаците. Като се върнах от село Койнаре, Белослатинско, където бях евакуирана, намерих тавана на къщата ни пробит, архивите, книгите, писмата, всичкото това дъжд го валяло, сняг го валяло, слънце го пекло. Та едва можах да спася нещо. Много писма Яворови тогава загинаха, писмата на баща ми също.

Какво още? А, да. Мен ми сложиха един немец в квартирата, лекар, хирург.

— Това е 40-та или 41-ва година?

— Да. Правех се, че не го виждам. А той беше лекар-хирург и изглежда, че е бил отчаян и не е бил хитлерист. Но като лекар са го принудили. . . Неговият вестовой също в мойта квартира. Един-два пъти го видях как седи с ботушите си върху фотьойлите ми. Това беше в квартирата на улицата, която сега се нарича „Клемент Готвалд“. Заключих се в кабинета си и не се показвах. Една нощ го домъкна вестовоят целия окървавен и ми почука на вратата: каза ми, че намерил професора паднал пред вратата с пробита глава. Станах, повикахме лекари, превързаха го. Какво правеха после, не зная. По телефона трябваше аз да говоря, нали? Войникът не знае български. И така, около една седмица този човек лежа. На няколко пъти му занесох да пие чай. И един ден му казвам, че немците са навлезли в Съветския съюз. Той изведнаж каза: „Ес вирд нох шлимер зайн!“ (По-лошо ще стане). Беше много разстроен. И тогава му заговорих откровено: „Много ми е тежко, че сте у дома. И на вас трябва да ви е неприятно да живеете в дома на една жена еврейка.“ „Никой не ми каза, вика, че вие сте еврейка.“ Викам: „Аз ви го казвам.“

— Знам, че вие сте писателка. Бях много поласкан, че ще бъда в дома на една културна жена. И виждам това.

Викам: „Много ми е неприятно. Не можете ли да направите така, че да ме освободите?“ Той ми каза: „Щом стана на крака, моментално ще се преместя.“

И когато си излизаше, поиска една репродукция на Васил Стоилов — едно девойче селянче с една роза зад ухото. Тя беше в стаята, в която той лежеше. „Много ми се иска за спомен да ми дадете това.“ И аз му я дадох. Взе я и като отваря долапа, извади една бутилка, шампанско ли беше, не помня какво, но на френски език. Казвам: „Откъде го имате?“ „От Франция.“ „Няма да го взема, викам, няма да го взема! Прегазвате, викам, такава една страна като Франция, като Чехия!“ Направо му го казах. И целите му очи се напълниха със сълзи. И така си отиде. Той е загинал навярно, иначе щеше да се обади. Беше на зряла възраст, около 55—56 години. Строен, хубав човек, много мълчеше, много малко говореше. Та това е едно преживяване. Аз имах неприятности по еврейските закони. Четиринайсет документа трябваше да извадя, за да имам право да живея в мойта квартира. Това ще влезе ли в работа да ви го разправя?

— Никога не знае човек кога какво ще му влезе в работа.

— На булевард „Дондуков“ имаше някаква канцелария и аз отивам там за някакъв документ. Един млад човек, съвсем млад човек, който сигурно като дете е чел мойте стихове и ме знае, ми каза: „Защо сте дошли тука да ни безпокоите? Във вашия район има същата канцелария. Вървете там!“ И тая грубост на младия човек беше за мене нещо страшно и неочаквано, защото аз израснах, без да знам, че съм от друг произход. На девет години бях, когато за пръв път ми казаха нашите, че съм от еврейски произход. Похвалих се на съученичките си, а те плачеха и викаха: „Ти се делиш от нас.“ Викам: „Какво ще се деля, аз не се деля.“ И въобще израснах така, че не можех да си представя, че другите могат да ме делят. И никога не са ме делили. Нито в училище, нито в гимназията, нито в университета, нито близки, от никого не съм чула да ме делят. И изведнаж тия еврейски закони. Изведнаж! То дойде така, съвсем неочаквано. Антисемитизмът е такова силно нещо, че може да порази даже деца, на които в душите съм вливала най-хубави чувства, които са чели моите стихове, помнят ги и до днеска! Това беше страшно! И аз престанах да плача, отвикнах да плача. Затвърдях, станах много разумна. Всичкото това го понасях, обаче не можех да си обясня обстановката, исторически не можех да мисля! Тогава ми помогна Тодор Татаров, аз ви разправих нали, един адвокат, и Александър Ликов, който по-късно се ожени за Багряна. Те двамата идваха в най-тежките ми моменти, и някак ми отвориха очите, беше към края на войната. През туй време, когато имах големи неприятности, се разболях много тежко. Откараха ме в болница, бях се подула цяла. И там дълго време ме лекуваха. И когато се върнах, намерих руснаци у дома, и много им се зарадвах. Собствено, бяха ме попитали преди това, искам ли да приема в къщи военни—руснаци. София беше разрушена от бомбардировките и мъчно се намираха квартири. Аз се зарадвах и казвам: „Дайте по-скоро всички руснаци тук!“ Тогава работех в Министерството на пропагандата и като се върнах един ден от работа, ги намерих. Един капитан, Михайлов, 26-годишен, негов готвач и негов шофьор. Всички тия тримата трябваше да живеят у мен. Едната стена пробиха, направиха специална телефонна връзка с Югославия. На мен не се казваше нищо. Той ме пъдеше: „Дора Петровна, излезте, имам телефонен разговор.“ И аз се обличам и излизам. Имах едно момиче, което живееше при мен. Зорчето също да излезе. Излизахме. А когато почна да копае и да къртя стената, викам: „Вы разрушаете мой дом!“ А той казва: „Это не дом, это фронт!“ И като каза така, аз се възгордях: „Я на фронте?“ „Да, вы на фронте!“ Аз бях така възрадвана и щастлива след всички тия четиригодишни страшни преживявания. Те живяха няколко месеца у мен. Тяхното пребиваване беше една голяма радост за мен. И тогава написах тези седем поеми. Такива чудесни разговори имахме. Много хубаво прекарахме с тези хора.

Аз ги виждах само вечерта, като се върна от работа, защото цял ден бях в министерството и се хранехме със Зорка навън. Чудесни хора бяха! Вие мислите, че само тия тримата живяха у мен? Винаги имаше двама, трима, петима да спят в къщи. Ние бяхме със Зорчето в едната стая, а всичко останало беше на тяхно разположение.

— Тогава вие написахте „Вела“?

— Те бяха си отишли. По-късно, през 46-та година я написах. Когато се върнахме със Зорчето от евакуация, спяхме в коридора, защото нямаше прозорци. Стъкла нямаше. Беше студено. А като дойдоха руснаците, поставиха стъкла. Остъклиха всички прозорци. „Вела“ написах по-късно. Те дойдоха...

— 44-та, септември месец?

— Тази група дойде малко по-късно. От шестата армия, Толбухинската. Спряха в София за известно време и след това заминаха пак да гонят Берлин. Разправяха си живота, разправяха какво ли не. Много интересни хора бяха. Идваха и момичета. Интересни бяха тия момичета. На фронта нали не могат да се грижат за свойта красота, че като отидоха на фризьор, накъдриха си косите, че като им щръкнаха главите с тия коси, като сложиха тия барети на главите си, а косите изскачат оттам!! Бяха много интересни.

— Нали имате една поема „Клава“?

— Да! Клава беше много хубава! Тя спа една вечер при мене. Казвам на готвача: „Грицко, аз цял ден не съм тука, Зорчето е 17-годишно (беше хубавица), много ви моля, пазете я! Това са все млади хора, вашите офицери тука! Той казва: „Ще я пазя, защото мойта дъщеря я отвлякоха германците. И ще мисля, че Зорчето е моя дъщеря.“ Така ми рече готвачът. И това го има в поемата. А Саша беше много интересен, много интересен. Той беше отчаян. Пее, пее, ама така хубаво пее, после изведнаж спира. Три куршума имаше в гърдите.

— След това вие нямате никакви вести от тях?

— Никакви. Нито се обадиха. Не знам, сигурно не са живи. Ако бяха живи, все щяха да се обадят.

— Защо не напишете тези спомени в списание „Днес и утре“ с молба, ако са живи и ако прочетат, да се обадят.

— Може! В Хисаря ще го напиша.

„Едноактни пиеси“ — Сборник — 1947 г.

— Това един диалог между детето и птичката ли е?

— А, не, аз писах пиески. Това ли е поместено? Едноактни пиески аз написах за Анито, дъщерята на Катето. Учителката поръча и аз написах няколко. Една беше новогодишна. Мисля, че имам някъде ръкописа.

— Е, да, ама те не са напечатани!

— Не са! Една само е напечатана в „Пионерска самодейност“. Тя е за буквите. Разговор. Те я играха много пъти. И нито веднаж не ме повикаха да отида да видя как я играят. Забравиха ме.

„Червеното цвете“ — 1946г.

— Е, това са разказите, които бяха в „Когато бях малка“.
— С един-два нови разказа.

„И ние малките“ — повест за юноши — 1946г.

— „Народна култура“ я отпечата. Едно доста лошо издание.
— Но повестта не е лоша.

—Не е лоша! Преведоха я на полски и чешки. Аз, знайте ли какво все си мисля? Като отпечатам нещо, смятам, че то вече не е мое и мисля какво ще напиша занапред. И не се сещам, че трябва да поискам друго издание. Аз написах тази повест след „Вела“. Добре, щом я одобрявате. Мислех, че тя няма успех. А се продаде веднага. Коя година беше?

— 46-та година! Поне на изданието стои тази година.

— Тъй ли? Защото това беше, преди да замина за Полша, после не знаех за съдбата ѝ нищо. Поляците я преведоха и чехите я преведоха. Интересно, аз бях в Полша, когато чехите ми писаха, че я превеждат. Сложиха друго заглавие, и поляците сложиха друго. Заглавието, което сложиха поляците, да умреш от смях: „Мичето, сестрата на Петьо“. Като че ли Петьо го знае целият свят! Такова заглавие. А чехите — „Петьо отива в планината“.

— Те пък по-идейно заглавие!

— А аз тогава нали написах „Вела“ за големите, героите са възрастните. . .

— Значи, „И ние малките“ сме герои.

— И ние малките. . . многоточие значи; и ние помогнахме с нещо.

— Вие имахте ли пред вид някакъв конкретен случай, някаква ситуация?

— Не. Аз бях цялата препълнена с такива разкази, атмосферата беше такава, партизански песни се пееха, партизански стихове се писаха. Аз бях под впечатлението на Вела, която току-що написах. И затуй, днеска примерно, не бих могла да я напиша.

— Естествено, с течение на времето впечатленията избледняват. Но повестта е интересна.

— Добре. Но когато говорят за деца-герои, и по радиото, и по телевизията, и в печата, само няколко заглавия споменават. А мълчат за Райчо от „Мълчаливите герои“. А когато „Хемус“ направи второто издание, аз получавах писма от майки, които ми пишеха. . .

— Имате ли нещо запазено?. . .

— Ами, някъде в архива. . . никак не мислех да събирам тия работи. Някъде напечатано, прочета го, хвърля го. Не взема да го изрежа, да си направя архива. . . мен ми се струваше, че това някак си е нескромно, да събирам похвали. . .

„Птичи перца“ — 1947 г.

— Тя е преведена на полски. Със същите илюстрации.

„Героична Корея“ — сборник — 1950 г.

— Вие сте редактор на този сборник, нали?

— Да, аз го редактирах. Това е един ужасен период.

— Корейската война?

— Не, 50-те години.

„За малките“ — 1954 г.

— А, това са избрани. Тънка малка книжка с предговор от Ангел Каралийчев. И много илюстрации на Бешков. Хм, корицата е от Бешков. Корицата: клонища, птици накацали, а долу четири дечица слушат и всяко дете има съвсем друг начин на слушане. Едното разсеяно, едното мечтателно, чудни, чудни!

„От слон до мравка“ — 1955 г.

— Това е Бешковата книга. Аз съм съавтор. Той ми каза така: „Досега аз съм те илюстрирал, сега ти ще ме илюстрираш.“ Викам: „Как?“ „Под всяка моя илюстрация да напишеш стихове.“ И тогава решихме, по технически съображения, да напиша само по шест реда, толкова могат да се сместят. И под всяка негова илюстрация аз съчинявах едно шестостишие. Начинът, по който съм ги писала? Бешков ми подсказваше. Един чудесен период от живота ми е, когато писахме „От слон до мравка“. Като дойде ред до лъва, аз написах стихотворението и отидох при него. „Слабо! Може ли, вика, за един лъв да се пише толкова слабо!“ „Ами, викам, не мога бе, Илия, не мога!“ „Ще можеш!“ „Отива зад едно перде, дръпва пердето, а там зад пердето е неговото легло и книгите му натрупани една върху друга. Измъква някакво сетре, обръща го наопаки, а опакото му е от кожа. Един къс кожух, облича го с кожата навън, и един кожен калпак, явява се и ръмжи. Гледа и ръмжи. В първия момент аз се стреснах. „Махай се!“ — викам. „Сега ,вика, ще го напишеш. Върви в другата стая!“ Вярвате ли, отидох в другата стая и го написах. „Видя ли!“ – ми рече задоволен. И други такива случаи имаше. Когато хареса нещо, радва се като дете, просто умира от радост! Особено за щъркела. Аз не помня как стана това. Щъркелът стои на един крак и детето го пита: „Като стоиш на един крак, защо ти са двата крака?“ Детето пита, пък той отговаря: „На една си почивам, а на другия поспивам.“ Бешков беше очарован: „Де ти дойде на ума?“ – вика. „Ами на теб как ти идват на ума, така и на мен.“ Помня рисунката: един папагал кацнал на клон, а долу едно дете му подава геврече: „Нà ти туй геврече, рече едно малко мече. А на тебе, ако щеш, нà ти вестник да четеш. Мечо вестника подаде и гевречето изяде.“ Бешков умираше за тия стихове! Това е една съвместна книга. Би трябвало да се преиздаде. Тя е една от последните му работи.

„Най-обичам“ — 1955 г.

— Това е първата ви книга със залъгалки.

— Не! Аз залъгалки и по-рано съм писала. Но цяла книга нямах. Тях много ги обичам. Ами тя е хубава книга! А залъгалките как ги пиша? Само сутрин в кревата. Стана ли, имам ли допир с външния свят, нито една залъгалка не мога да напиша. Защо и как, не знам. Помня, когато живеехме на сегашната ул. „Клемент Готвалд“, не в голямата кооперация, а до нея, 33-ти номер, партера, мама беше жива. Аз се събудя и ми хрумне нещо. Тия залъгалки понякога биваха комични, има ги в „Бяла люлчица“. И се смея на глас сама. Майка ми влиза: „С кого приказваш, що се смееш?“ „Ами, викам, нали виждаш, че съм в леглото. С кого ще приказвам?“ „Ами, чувам приказваш и се смееш.“ Аз тъй си пиша! залъгалки за деца. Мама се смее и казва на руски: „Моя сумасшедшая дочь!“ Това беше вечно нейният израз. Горката мама, ето я там горе! (Показва портрета ѝ).

— Вчера видях една книга за семейство Кюри. Струва ми се, че майка ви много прилича на Мария Кюри.

— Хубава глава имаше мама.

— Много впечатляваща!

— Тя самата беше такава.

— Много интересна! Много интересна!

— Нали? А там до нея е нейният баща. Голям търговец на петрол. Баща ми с презрение говореше за него, че бил търговец, защото баща ми е от левицки род. Те не се смесват с търговци. Те са само духовни лица, учители или равини, или не ги знам още какви. С търговия не се занимават.

„Нашите сърчица“ — 1957 г.

— Това е за малки деца. Тук събирах свои стихове, печатани в списания, но непечатани в книга.

„Избрани творби“ — 1958 г.

— По тия работи нямам нищо особено да кажа.

„Какво вижда слънцето“ — стихове за деца — 1960 г.

— Да, те са повечето на съвременна тема. Вече ми беше внушено, че трябва, че е необходимо и за училищата, че децата вече се интересуват и от съвременните теми. От тях много малко влязоха в последната ми книга за деца.

„Петльовото сърчице“ — 1961 г.

•

— Ето, това са. Ако има нещо, което обичам от моите детски работи, това са значи: залъгалките, някои други стихотворения от рода на „Сънла“, „Екскурзия“ и поемките за деца. Веднаж се говореше за влиянието на литературата върху детската душа. Тогава говорих и аз и казвам: Върху какво ще се влияе? Апаратите за възприемане на малкото дете са преди всичко чувствата. Сетне се раждат мислите. Но първите възприятия са чувствата: страхът, състраданието са вродени. Тригодишно дете плаче, защото вънка завалява сняг и на дървото му е студено. И плаче. И трябваше мангал с въглища да занесем и сложим под дървото да се стоплело. Децата мъчат животните, но те не ги мъчат, те си играят, не вярват, не разбират, че животното се мъчи. Ако детето вярваше, нямаше да мъчи животното. След туй иде чувството за хубавото, вроденото чувство за ред, порядък. Толкова силно е вродено и толкова бърже се нарушава под влиянието на околните. Ако на детето разправиш приказка и я повториш като разместиш думите, то ще те поправи. Не може да променяш нищо, у него всичко се нарежда, но много бърже се разрушава под влиянието на околните, защото дедето подражава. По-късно се формират разни други чувства. Смелостта сама по себе си не е вродена. Смелостта е надвит страх. Това са придобити чувства. Затова реших, че трябва да почна да пиша работи, които засягат чувствата на детето, за да му повлияят. Първото нещо, което ми дойде на ума, бе състраданието; написах поемката „Петьовото сърчице“. След нея написах „Който се бои, в къщи да стои“. В тая поемка малкото дете преодолава страха, става смело.

Аз не ги пиша голи, само с едно чувство; наоколо е живият живот с разни свои влияния. Голямото братче винаги гледа с презрение към малкото. То мисли себе си за герой, за смел, той тъй, той инък. Те, момчетата, много се хвалят — „аз убих десет вълка, аз срещнах мечка, надвих я.“ Сами си вярват, защото имат свежо въображение. Та, уж да ги накажа, написах „Който се бои, в къщи да стои“ — малкото излиза по-смело от големия.

— „Слушането най-тежи“.

— Исках да се внуши на детето, че трябва да бъде послушно. Не назидателно. Но да се случи нещо, да го изживее, самò да разбере, че трябва да бъде послушно. Пантелейчо повлече децата в морето през бурно време. Виновен е. Когато всички му простиха, заспаха, всичко се успокои, той не може да заспи. Майка му казва: „Нали татко ти прости.“ „Да, но аз не си прощавам още.“ Значи идва разкаянието. Но след силно преживяване. И така мислех да напиша десетина подобни поеми. Написала съм досега шест, които дадох

да се печатат. Другите не са с такава тематика. В тая поемка, въпреки че тематиката е зададена, написах поемките много леко, много непосредствено. Първото, което написах, беше „Който се бои, в къщи да стои“ и го пратих на Каралийчев, който живее в етажа под моя. И Каралийчев веднага изпрати жена си да ми каже, че просто е смаян от свежестта на това, което съм написала. Това ме окуражи. След тая поемка написах „Петьовото сърчице“ и тъй нататък. Един ден, като прочетох половина страничка текст от разказите за гората на Хайтов, за една ябълка, реших да напиша поемка. Попитах го дали ми разрешава да взема образа на тази ябълка за моя детска творба. Той рече: „Стига да може да го направите.“ Когато написах поемката, поканих Хайтов и жена му. Четох поемата. Хайтов беше очарован. Усмивката не слезе от лицето му. Когато птичката изтървава семенцето и то пада до столетника бук, а букът се чуди откъде идва. Хайтов слуша съсредоточено. А когато чува диалога: „Аз съм семенце мъничко, изтърва ме една птичка“, и букът казва: „Що не падна на полето, ще загинеш семе клето“ — Хайтов почти извика от възторг. Тези поеми аз си ги обичам и искам още да напиша. С удоволствие ги пиша, не можете да си представите с какво удоволствие и как лесно ги пиша. Просто така, за няколко часа цялата поема!

— Трябва да напишете още тогава.

— Трябва да напиша. Те са много хубавки. Даже възрастните ги четат.

„През нашите очички“ — 1962г.

— Ах, това има история! Голяма история. Един ден пристига от Прага Райнерова. Тя е преводачка от български на чешки. И ми казва, че Витеслав Незвал написал книга за деца с текст половина страница, даже по-малко от половина, а другата половина с илюстрация. „Съвсем в стила на вашата книга „Някога“, която той е превеждал. На места дори, като сравнявах, намерих цели ваши изрази.“ И наистина, когато получих тая книга, видях, че имаше мои изрази. Но аз съм сигурна, че Незвал не е взел нищо от моята книга, защото разстоянието между едната книга и другата, която написа сега, е повече от двайсет години. Очевидно и двамата за дадено нещо реагираме по един и същи начин и по един и същи начин сме го казали. Този първичен език си служи с малко думи, понятията са едни и същи: мама, земя, хляб и т. н., не можеш да ги промениш. Нали? Те си остават. Така и някои изрази за известни детски мисли си остават еднакви. Може да има само разместване на думи, обаче изразът ще бъде същият. И аз обясних на Райнерова: „Той не е вземал от моята книга, но той го е казал точно в нейния стил.“ И си помислих: ако Незвал може в моя стил да напише такава книга за деца, защо аз не мога да напиша за деца в своя собствен стил? Един ден направих опит. В какво се състоеше това. Книгата „Някога“ няма възрастен автор. Качвам си: добре, аз ще напиша половина страничка и половина ще оставя на художника. Ще взема различни теми, и детето ще ги съчинява. И това дете в мене, т. е. самата аз, когато бях дете, ги съчинявaше. Написах 64, а Трендафилова избра само 36 или 38. И така се роди „През нашите очички“.

— Това значи е 62-ра година. А другите разказчета?

— Другите разказчета се разпиляха. Някои съм печатала в „Септемврийче“ или някъде другаде. Те бяха по-слаби. Аз все пак не исках да ги печатам в отделна книга. Не искам да се повтарям. Ние можахме да я направим с четирийсет разказа. Но натежава. Ех, ако беше. . . оня. . . сещате се. . . щеше да ги отпечата всичките. Но аз държах на качеството, а не на хонорарите. Та затова не можах да свързвам двата края.

— Да, Агенция София-прес я преведе на английски, френски, испански и какво друго?

— Бенгалски ли, какво беше? Португалски.

— Да, на португалски!

— И на гръцки. Янис Рицос. Тя и „Някога“ в един том.

— А то е хубаво това съчетание.

— Много е хубаво, защото едното е за възрастни, а другото за деца. И така ярко личи разликата.

— Вие знаете ли я: „През нашите очички“?

— Да, знам я!

„Нови стихове“ — 1963 г.

— Новите стихове знайте ли как почнаха? Аз бях на гости. Къде бяха? А, имах да вземам един хонорар в Киев, където бяха превели „Мълчаливи герои“. И заминах за Киев, взех си хонорара, живях там една седмица и отидох за една седмица в Москва с намерението да се запозная с Маршак. Много голямо желание имах да се видя и с Тамара Габе.

— Тя някаква роднина ли ви е?

— Не зная. Много ме интересуваше тази Тамара Габе, защото узнах, че тя дружи с Маршак. И си казах — аз чрез Маршак ще узная за нея. Това е същото име, може би има някакво роднинство. И същевременно исках да се запозная с Маршак. В Съюза на писателите помолих Тарасова да ме свърже. И още на обяд получих отговор, телефонираха ми в хотела. Маршак казал: „Чтобы сию минуточку пришла.“ Заведоха ме и ме оставиха там. Казаха ми, че е болен и затова именно не знаеха дали ще ме приеме. Но той станал от леглото и се облякъл и седи. Една жена, секретарката му, ме въведе, той стана от креслото и се завтече към мене, грабна ми двете ръце и ме прегърна. Аз останах доста смаяна от това, но той каза:

— Милая, дорогая, Вы кузиночка моей Тамары.

— Кузиночка, леля ли е, братовчедка ли е?

— Братовчедка. Не знам защо го каза. И почна да плаче и цели три часа ми разправя само за Тамара. И Тамара казвала: тая Дора Габе сигурно е някаква моя роднина. Трябва да се запозная. Но тя се беше поминала наскоро. Няколко месеца ли, една година ли, не разбрах. И той не може да я забрави. Това е тридесетгодишна любов между тях двамата. Много голяма, голяма любов! Творили са заедно. Разказваше за нейните таланти, какъв човек била. По едно време взе един апарат, с някакви увеличителни стъкла, чрез които ми я показа като жива. Три часа стоях. За литература дума не стана. И като тръгнах да си ходя: „Завтра придите, да? Завтра придите?“ И така, аз не видях Москва. Една седмица трябваше всеки ден да бъда при него. Колкото успявах сутринта, видях нещо. Помня, че Третяковската галерия нямах време да видя. Наистина бях я виждала 47-ма година, но тя е толкоз обогатена. И така.

— Оказа ли се, че имате роднински връзки с нея?

— Нищо не зная. Не можах нищо да разбера. Когато си заминах, той ми каза да му пиша. Върнах се. Гледам си книгите, стаята и сама си приказвам: „Ей, мои книги, ние не сме самотни вече, ний си имаме такъв хубав приятел!“ Защото той все казваше: „Вы мой друг, вы мой друг! Тамарочка нас связывает!“ Това е само защото нося нейното презиме. Сядам и му написвам едно писмо с обръщение към книгите ми. Имаме един чудесен приятел, но не знаем къде е той, защото трябваше да замине някъде на лечение поради възпаление на дробовете. Пиша му във форма на приказка. И получавам един

отговор: „Ваше прелестное письмо. Вы моя сказочница. . .“ А пък, като изпратих писмото, много се уплаших. Викам си: тоя умен човек, тоя голям поет и преводач, а аз взех, та написах такова глупаво, глупаво писмо. И изведнаж „сказочница“. Тогаз седнах и написах „Вещи“.

— Това е първото ви стихотворение?

— Първото. И написах „Вещи“ във връзка с това писмо. Маршак е причината, че написах „Вещи“. Аз се върнах към абсолютната простота на стиха. Значи могат най-простите неща и най-простите чувства, и най-обикновените неща да родят стихотворение. Оттам започна. Това нещо го казах в Тбилиси, когато бях на тържествата за Шота Руставели — какво значение има за поезията срещата с един друг поет. И разправих за Маршак.

— Но той беше жив още?

— Не! Той скоро умря. Беше ослепял и неговата племенница ми пишеше писмата. Аз пазя кореспонденцията ни. Та така. И тъй почна. Бях в Хисаря след това и написах „Радост“. Излизаме с Младен Исаев на разходка и викам: — „Младене, аз днеска написах едно стихотворение, ама я ми кажи то може ли да бъде стихотворение:

От горния етаж
се ронят стъпчици:
проходило дете.

Ех, ти радост,
дето развъняваш
кристалите
в моя полилей
и с всяка стъпчица
пропява птичка в него!

Той вика:

— Доро, имаш ли представа какво си написала? Много е хубаво! Я продължавай в тоя дух.

— Значи това трябва да е 62-ра година, защото 63-та година излиза книгата.

— Да! Тя скоро излезе. Така беше. Или декември, или януари. И така потече. Почнах да ги пиша. И така тръгнаха. Върнах се към себе си. Дотогава аз някак си под някакво влияние все теми и дирех. Тогаз написах и как идва Съветската армия, ако си спомняте, и „Неспокойно време“, цялото неспокойно време през този период. След като се върнах към себе си, аз почувствувах, ох, слава богу, пиша си тъй, както си зная. Върнах се към „Някога“.

— Към „Лунатичка“?

— Към „Лунатичка“ също. Върнах се просто към себе си. Това е!

— В едно интервю, когато говорихте през лятото, вие изказахте една мисъл, че фактически „Почакай, слънце!“ вие бихте могли да напишете преди 25 години.

— Да, можех да я напиша преди 25 години и не я написах, защото нямаше да бъде приета, както „Лунатичка“ не беше приета. Търсех теми. Ако не ме бяха заблудили, ако не искаха от мене да пиша на дадени теми, и то съвременни, аз щях да си ги напиша. Но нямаше да бъдат приети. Хората сега се умориха само от теми и затова ми приеха тия стихове. Една учителка по литература беше тук при мене преди една седмица. Тя преподава във вечерно училище. При нея идват работници и разни други възрастни хора. От тях тя съди, че те се умориха от декларативни работи. И когато им чете вече по-интимни, очите им се отварят. И тя им каза: „Имаме нужда от стихове за душевността. Гълтаме ги, попиваме ги.“ Това са нейни думи. „Вашите стихове ме връщат към самата мен.“ Същият израз, който аз употребявам за себе си.

„Аз намерих себе си в стиховете, не знаех, че досега ми липсвали.“ Така ми каза: „Не знаех, че ми липсвали!“ Гледай какъв израз!

— Моят въпрос беше в този смисъл: дали Вие вътрешно бяхте подготвена за написването на тези стихотворения? Това има две страни: налице са външни пречки, обективни обстоятелства на времето — култът, а от друга страна, дали Вие вътрешно сте узрели за тия стихове?

— Аз щях в този стил да пиша, но нямаше да бъдат с тая дълбочина. Абсолютно не!

— Защото в днешните Ви стихове е налице една концепция, която като позиция преди двадесет и пет години във вашето творчество не беше още формирана.

— Не, беше. Ами ясно е, че като съдържание — не като дълбочина — не! Обаче като простота на езика, като стил аз можех да ги напиша. Аз не съм се изразила очевидно правилно. Но има, има някои стихове в свободен стих, например „Старинен портрет“, в „Земен път“. Това беше преживяване във Виена. Във Виена видях един портрет на млад човек от Ван Дайк в черна кадифена дреха, с големи сини очи. Ходих всеки ден в галерията. Аз не можех, ако не седна и не го гледам. Живият човек не би ме увлякъл така, както тоя портрет. То беше в един тежък момент в живота ми, бях много разочарована. То е когато нахлуват лоши чувства у човека, конфликти от ревност, понякога от гняв, от отчаяние. И изведнаж тази чистота в погледа му. Ван Дайк е божествен, аз го обичам от Рембранд повече. Ако човек иска да дири истинска чистота, духовна красота, трябва непременно да вземе портретите на Ван Дайк. И този портрет във Виена сякаш ме пречистваше. И стихотворението свършва така: нас ни делят пет века. И казвам, че този поглед се влива в кръвта ми и „ела, спаси ме от света. . . във твойта чистота да си стопя душата!“ Такова нещо имаше накрая. То е съвсем като сегашните ми стихове. Ами да!

— Разбира се! Ако бяхте продължили в този стил.

— Нямах ръководител, нямах влияние от страни. А имаше и едно лошо отношение към мен. Много лошо, което ме дезориентира.

„Лирика“ — 1966 г.

— „Лирика“, това е избрани.

— Избрани, но там има един цикъл нови работи.

— А, да, там влязоха от „Нови стихове“ — „Мълчание“. Това ми е едно от най-хубавите: „Мълчание“.

— И след това „Почакай, слънце“.

2. КАК ПИША

— В кои часове на деня пишете обикновено?

— Аз работя сутрин, и то в легло. Със затворени очи. Пиша на ръка. Но преди това почти цялото го имам в главата си и само го написвам. А после доста разработвам. Вечер не обичам да работя. Уморена съм, чета, разсейвам се. Нали виждате, тези стихове аз все отвътре ги измъквам! Аз много малко имам да описвам. Описателна е само голямата ми поема „Вела“. Пиша с молив. А когато е вече съвсем готово, го преписвам на машина. Едва тогава го преписвам, но и тогава понякога преработвам. Ако трябва, разбира се, го поправям. Аз много поправям.

— Това обаче не личи от изданията, че поправяте толкова много.

— Имате ли сезон, в който най-много пишете.

— Есен, когато вали дъжд, когато е мрачно. Като съм си в къщи, като мога да се завърна в себе си. После много обичам, когато е голям празник. Помня такъв случай, отдавна. Вънка бият камбани, Великден. Всички хора са излезли, аз се затварям и тогава имам празнично настроение и много пиша. Детските стихове ми са написани в легло сутрин рано, много рано. Събуждам се, преди хората да започнат да говорят, въобще преди да навлезе животът. Той, животът, навлиза, а когато пиша, аз вече го измъквам от себе си.

— Обичате ли да се връщате към написаното вече веднаж и да правите след време поправки?

— Много не обичам това, налага ми се понякога. На детските ми работи какво ще им поправяш. Навярно когато съм писала, тогава съм ги поправяла.

— Например в стихотворението „Екскурзия“ имате една много сладка дума, която сте махнала.

— Ами накараха ме, „Боже тази мама“.

— „Оле тази мама“.

— Най-напред беше „Боже“. След това слагах „Оле“ и сега тук си го върнах, както си е било в началото.

— Изпитвате ли желание да поправяте веднаж написаната творба?

— Аз много обичам да поправям. Много поправям. При всяко четене намирам, че съм се отдалечила или от мисълта си, или не съм изградила образа или картината. Много обичам пластично някак да работя. Мен ми вдъхна тая мисъл Боян Пенев, когато превеждах Мицкевич. Той казваше, че когато се рисува, трябва картините да следват една след друга, да не можеш да прескочиш нещо, защото пречупваш линията. На мене това ми го даде по-скоро математиката, отколкото Мицкевич или Боян Пенев.

— Какво най-напред се появява — думи или мисли, или едно настроение?

— А да, непременно настроението. Аз например най-хубаво пиша (то е срамота да го кажа), когато сравнявам своето творческо състояние със състоянието на влюбеност. Когато човек е влюбен, без да има обект. Буквално такова душевно състояние. Или психо-физиологическо дори, защото усещам, че изглеждам по-добре, че очите ми горят, имам желание да изляза да ходя, да се движа, някаква радост ме изпълва. В такова едно състояние мога да напиша даже най-тъжното си стихотворение. Никога не мога да напиша стихотворение, когато съм равнодушна и спокойна.

— А това състояние свързано ли е с конкретен повод?

— Без обект, без повод. Например така е написано стихотворението „Тревога“. Бях в Хисаря. Излизам и виждам — раззеленили са се дърветата, особено детелините ми правеха много силно впечатление. Наведох се и веднага намерих четирилистна детелина. . . Чудеса стават с мене. И облаците ми харесаха, и всичко ми хареса. И сякаш аз пръв път усещам пролетта. И така се роди мисълта и чувството — за пръв път, всичко за пръв път? „И пролетта е първа“. Това беше едно състояние, като че ли съм влюбена, но в какво?. . . Все едно в какво.

— Значи все пак конкретната обстановка има място в процеса на работата?

— Аз винаги излизам от конкретното. Без конкретно преживяване не мога да напиша стихотворение.

— Вие разказахте и конкретния повод за стихотворението „Катето и Джори“. . .

— Понякога конкретен повод в момента нямам, обаче в спомените си имам. Но две неща са задължителни. Първо — конкретният повод, нещо външно, и второ — душевно състояние, за което говорих в началото. Състояние на някаква духовна повдигнатост, някаква радост. Особено радост, като че

ли нещо хубаво ми предстои. Същото, каквото има човек, когато е млад и влюбен и му предстои среща. Чувствувам такава доброта, че ми се иска да направя на целия свят нещо хубаво. То е само състояние. Илюзия, защото в дадения случай нямам никакъв повод.

— В такова състояние действуват ли ви външните фактори? Светлина, шум. . .

— Нищо не ми пречи. Аз съм като хипнотизирана.

— Смяната на обстановката не ви ли пречи?

— Не, аз съм писала например стихотворение в самолет. Веднаж, когато пътувахме от Мамая за Букурещ със самолет и наблюдавах такива чудни облаци, обхвана ме едно такова душевно състояние, че написах стихотворението си върху кибритена кутия, после го сложих в сборника си „Нови стихове“. То беше миг някакъв. Аз не мога да си го спомня.

— Как от външния импулс този жизнен факт се пречупва във факт на изкуството?

— Това е някакво тайнство. Като в математиката. Както ми идваха решенията на задачите, след като цяла нощ напрегнато съм дирила загадката на една задача и изведнаж като светкавица ме озарява решението, така ми идват и в стиховете. Ей, на това не мога да се начудя. Сама си казвам: абе, отде ми дойде този образ или тази мисъл? Сама не мога да ви кажа.

— Като „Почакай, слънце!“ например.

— Или онова за революцията. То ми дойде изведнаж. За някакви си пет минути. И аз се чудих откъде, но имаше преди туй цели два-три дни напрежение. Искаха ми за Октомврийската революция стихотворение. Аз не мога да пиша на календарни теми. Не мога! Опитвам се по един или друг начин — става лозунговско. Не е поезия това! Не е поезия, а случайно нещо ми идва на ум: „От изгрева ти се родих за втори път и втори път живея.“ Само три реда. Звучаха в ушите ми! Когато бяхме в Кърджали на една вечеря с Анастас Стоянов, казвам му: „Анастасе, от тия три реда става ли стихотворение?“ Той ги прочете и казва: „Хайде, да вземем тия три реда вие ще напишете стихотворение и аз ще напиша. И после ще ги напечатаме в „Литературен фронт“ и ще кажем, че първите три реда са ваши. Да направим нещо като съревнование!“ Той стоял до четири и половина през нощта и накрая нищо не написал. Аз цяла нощ се мъчих и нищо не написах. Обаче и той, и аз сме под едно напрежение. На другия ден бяхме залисани нагоре-надолу, нищо не написах. Третия ден вечерта общоградско четене. Обядвахме и в един часа всеки отиде в стаята си да си почине. Легнах. Не мога да заспя. Студено, завивам се, не мога да заспя от студ, такова беше времето. Нямаше отопление. Ах, викам си, само стихотворение ми липсва. А много ми се искаше за вечерта да напиша нещо. И ми се върти в главата. Върти се и се нарежда. Молива и тефтерчето до мене. Лежа в студа и пиша:

От изгрева ти се родих
за втори път
и втори път живея —
От изворите ти отпих по глътка,
за да мога
със твоите клокочещи води
да пея.

Ти казваш:
„Трябват ни крила“ —
и ставам аз крилата.
Ти казваш:

„Трябват ни сърца“ —
и ставам аз сърцата.
„Ръце ни трябват“ — казваш
и бързам,
двете си ръче подала.
„Но трябва сила, воля, кръв“ —
и аз ти се отдавам цяла.

А таен глас ми тихо проговори:
„Какво на себе си
оставяш ти?“
„Оставям си небесните врати,
които ти отвори!“

И само последното преработих. Другото всичкото така се роди. Как ми дойде на ума в туй студеното време, треперех, и защо дойде точно тъй, аз не знам. И не мога ви каза. От това двудневно напрежение може би. Така е написана и книгата „Някога“: на един дъх. Обаче с голямо напрежение. И затова не мога нито една дума да изхвърля от стихотворението „Октомври“. Оставих само тия небесни врати накрая, защото не ми достигаха някакви срички. И лично аз съм само в последните четири реда. Онуй някак си ми идваше от външната атмосфера: значението на Октомврийската революция в живота ми, всичко идеше отвънка. Не забравих себе си, разбирате ли: „какво на себе си оставяш ти“. Оставих си небесните врати, които „ти отвори“. И пак къде са небесните врати — то иде от тия „Астрономические вечера“ на Клайн — небето и космоса, да излезеш от себе си. Хваля настоящето с цялото стихотворение, а в същност пак диря далечното. Не мога да излеза от себе си. Вие ми казахте преди, че ме няма в туй стихотворение. Цялото ми същество е в него.

— Вие се отнасяте малко свободно към римата в детската поезия.

— Аз не съм много по римуването. Не съм силна там. Защото моята мисъл не ще да си пречупи вътрешната логика заради римата. Аз гледам как върви мисълта. Детето не можеш да го залъжеш, то има такова вродено чувство за ред, че ако ти прескочиш една дума, то ще ти я напомни. То ще ти каже: тука имаше една дума, къде е? Аз говоря не за ефекта, а за начина, по който се твори. Аз искам детето да изживява, а не да запаметява. И не признавам тия стихове, които лесно се запаметяват, а не се изживяват. Защото в края на краищата ние трябва да помагаме на духовния растеж на детето. Това е нашата цел. Инак тия стихове за нищо няма да служат. Детето и без това си има свежа памет. Може да ти издекламира цялата „Илиада“ отначало докрай.

— Какво мислите за естетическата роля на римата?

— Ако е за детските, нищо не мога да ви кажа. Бих ви казала за стиховете за възрастни, и то за свободния стих. В свободния, ако обърнете внимание, ще видите, че има места, където слагам рима. Където е абсолютно невъзможно без римата.

— Кое ви дава усещането, че е невъзможно без рима?

— Логическата мисъл върви и акцентът трябва да падне някъде. Без рима няма да падне и се затвърди.

— Значи вие звуково акцентувате логическата мисъл.

— Да, звуково! Като акорд! В някое стихотврение римата не слагам накрая, а в средата на реда. Прескачам един ред и в третия ред я слагам накрая, понякога е в последния ред и всичко заедно образува един акорд и подсилва края. Така е например в стихотворението „Мълчание“. Защо ми идва туй стихотворение сега на ум? Защото поляците, като преведоха стихотворението, не обърнаха внимание на това нещо. И накрая стихотворението няма финал,

лишено е точно от тия външни елементи. Когато им обърнах внимание, те поправиха нещо, но не всичко можаха да поправят. У мен е така:

Да бяхме цял живот един до друг мълчали заедно
не биха думите посмяли
да ни р а з д е л я т

Ударение на последната сричка, казано категорично. Подготвям, подготвям с рими — живели, мълчали — и накрая слагам ударението върху последната сричка. И ако ви кажа, че най-малко седем-осем пъти съм преработвала, докато получа ей този край. Не помня вариантите. Знам само, че размествах думи, слагах други: Не и не! Слабо, слабо! И не ми подчертава мисълта. А тука колко накратко е казано: да бяхме цял живот един до друг мълчали... р а з д е л я т. И чак тогава се успокоих. При превод всичко туй се губи, защото аз много често употребявам синкопи, за да мога да прескоча чрез дишане нещо и изведнаж да ацентувам чрез дарение една мисъл. Разправих го това нещо на някои млади. Те ми казаха, че е много важно. Но това идва чрез опит. Мен никой не ме е учил. От опит го знам. Усет. Думата е като инструмент с различни регистри.

— Съществува ли според вас връзка между стихотворния размер и поетическото настроение?

— О, винаги! Това е много важно. Аз не мога при едно весело настроение да пиша дълги стихове или обратното. Размерът се налага с настроението. Аз специално не подбирам размера, той си идва от мисълта. Много трудно е началото. Първите три реда. Едно ти идва на ум и си казваш: не е туй. Усещаш, че не е туй. И изведнаж идва някакъв израз и усещам, че е туй. А понякога дълго се бориш, докато го намериш. „Почакай, слънце“ ми дойде изведнаж. Както и трите реда на стихотворението „От изгрева. . .“. Това става мълниеносно, главно през нощта. А някои по време на сън. Подсъзнанието работи и продължава започнатото през деня.

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ С КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВ

Борис Делчев

I

Има случаи, понякога на вид незначителни, които внасят нещо ново в еднообразния ход на дните и остават завинаги в паметта на човека. Тъкмо такава една случка ме връща сега към блажената възраст на моето далечно юношество.

Бях завършил пети клас на Пазарджишката гимназия и не знам по чие застъпничество бях попаднал между подбраните за ученическата колония. Така през жежкия месец август на 1926 година, омесен в пъстрата и шумна навалица на мои връстници, неочаквано се озовах сред прохладата на Ракитово. Бяхме настанени в старото училище под джамията, в самия край на селото по пътя за Баташкото блато. И понеже дисциплината се свеждаше до простото задължение да лягаме навреме и навреме да се явяваме на храна, през останалите часове можехме да разполагаме със себе си. Възползуван от това, два пъти на ден аз излизах навън от селото — сутрин с приятели в гората да отбивам предполагаемите пристъпи на туберкулозата, а следобед сред младите борови посаждения на отсрещния рид да сричам на моя несигурен руски език поемите на Лермонтов, които бяха запалили въображението ми. И така измина седмица, а може би и повече в приятно еднообразие до случката, за която говоря.

Веднъж, привечер, тъкмо се връщах от следобедната си сантиментална разходка, една от нашите ръководителки, която знаеше за моите литературни интереси, ме видя и малко заговорнически ми довери, че в селото била пристигнала някаква компания, в която имало и познат на нея писател. След това, като каза още нещо, добави, че същата тази компания била минала сега нагоре по посока на гората. И произнесе името Константин Константинов.

Макар да следях вече нашата литература и да гълтах безразборно всичко, което ми попаднеше, до онзи момент едва ли бях чел нещо от Константинов. Но ако не от книгите, то сигурно от литературните престрелки в печата, към които проявявах малко болезнена склонност, неговото име ми беше добре известно. И понеже бях изпълнен с детинско страхопочитание към хората на художественото слово, а не бях виждал писател, приех новината с чувство на претърпяна загуба. Тъкмо се чудех какво да правя, от горния край на главната улица се зададоха неколцица души, мъже и жени, елегантно облечени по тогавашната градска мода. Вървяха бавно по средата, оглеждаха наоколо с любопитство на новодошли и както с вида си, така и със своето държане се отделяха от малко неугледната пъстрота на случайните летовници. Ни-

какво съмнение — това бяха т е. И действително, когато ни подминаха, учителката произнесе нещо и посочи с поглед мъжа откъм нас. След станалото не беше необходимо повече, за да разбера кой беше този човек.

Връщам се назад и се мъча да възстановя впечатленията си от онова далечно време. В съзнанието ми се очертава добре сложен мъж на среден ръст, с равномерна спокойна походка, някъде между трийсет и пет и четирисет години — възраст много почетна за тогавашните ми понятия. Виждам и сега някаква бяла панама, светъл костюм и свободно развята вратовръзка. Ако беше малко по-висок, отдалече щях да го взема за моя съгражданин, художника Георги Машев, който по онова време беше учител по рисуване в нашата гимназия и минаваше в моите очи за образец на артистична външност. Така съм и запомнил Константинов — по приликата с един познат човек, както разбрах много години по-късно, негов интимен приятел още от младини.

Не ще и дума, тази случайна среща беше събудила моята юношеска суета и даде повод за някои разговори. Каквото и да е било нейното отражение обаче, тя щеше да избледнее и дори да се забрави, ако не беше последвана от други случки, вече от литературно естество, които споиха случайното с по-важни и по-значителни неща.

Няколко месеца по-късно, през същата онази година, започна да излиза литературният седмичник „Ведрина“. Издаван от Антон Страшимиров, който след романа „Хоро“ се ползуваше с престижа на гражданска съвест, вестникът беше приет много добре от прогресивните хора и аз не само го следях, а просто го „изгризвах“. Тук именно, в отдела „Текущ литературен живот“, един ден попаднах на някаква полемична статия без подпис и без точен адресат: критикуваше се за негови писания в печата някакъв автор, който се споменаваше само със своя псевдоним.* Критикуваше се обаче по особен начин — и много остро, и същевременно с изненадваща висока оценка. Отричаха се неговите тогавашни резигнации и неоправдано идиличната му представа за съвременната действителност — дотам, че се смяташе за съмнително да се пробуди в него „осъвестяването на умиращия“, а се възхваляваха ранните му работи — неговят дебют в литературата. И се възхваляваха по един почти патетичен начин, който предполага голямо литературно име. „Каква интимна дълбина — казваше авторът на статията за ранните му работи, — и каква непринудена и пак постигаща най-далечни синтези проза.“ Това категорично „да“ и още по-категорично „не“ бяха голяма стръв за един млад човек, който се увличаше от словесните престрелки и проявяваше непреодолима склонност към литературния анекдот. Да се остане в анонимността — беше немислимо. И каква изненада, когато разбрах, че атакуваният автор е човекът, когото наскоро преди това бях видял. От този момент нататък Константинов заживя у мене с двойна самоличност — веднъж под собственото си име, друг път със своя, както се беше изразил критикът на „Ведрина“, „не сериозен на глед“ псевдоним — Душечка.

Това обаче не беше всичко. Като се зачитах в някогашната периодика, по-късно случайно успях да изровя из праха на старите списания някои работи на Константинов, подписани с вече известния ми псевдоним — за изненада, не синтетична проза, а стихове и импресии. И не само ги изрових, а и запомних някои от тях. По този начин Константинов ми се откриваше вече откъм друга една страна, която и този път неволно отнасях към преживяното. Така, стане ли дума за него, и до ден днешен в съзнанието ми се появява някогашната елегантна компания от Ракитово и в ушите ми зазвучават тези игриви два стиха:

* Вж. в. Ведрина, год. I, бр. 2 — 1926. Статията е без подпис, но няма никакво съмнение, че е писана от А. Страшимиров.

. . . Той — в летен костюм с гарсонетка,
тя — в пъстричка robe japonaies.*

Много години по-късно, когато бяхме вече на т и, аз разказах на Константинов за случилото се някога и за моите първи впечатления от него. Той беше приятно изненадан от това неочаквано връщане към младостта, каза, че по онова време наистина бил летувал в Чепинското корито, но точната година не можа да посочи. После, като чу думите ми за неговия „европейски вид", последвани неразумно от същите два стиха, скептично се намръщи, сякаш се отбраняваше от неуместна шега (по-късно разбрах, че не обичаше да се споменава много за стихотворните му опити), и като обясни, че наскоро преди случая бил пътувал във Франция и Белгия, с лека полуиронична усмивка добави една приблизително такава фраза: „Нищо чудно, това е най-лесният начин да изглеждаш европеец."

Както и да е, след онази далечна среща, която ме накара да се почувствувам един вид литературно удостоен, името на Константинов ми стана някак по-близко. От този ден нататък онова, което се отнасяше до него, не можеше да остане незабелязано или да се подмине без внимание. Не случайно, макар в най-хаотичен вид и вън от всякаква хронология, в паметта ми са запазени редица публицистически прояви от последвалите години — полемични престрелки и преценки върху неговото литературно дело. Но докато всичко това идеше и отминаваше заедно с периодичния печат, без да остави трайна диря, друга една „среща" запомних много добре — срещата с белетриста Константинов.

Тази „среща" започна с неговия пътеписен сборник „По земята".

Известно е, че осемнайсетте години са все още възраст на приключенската книга. Младият човек е минал вече през българската литература, изучава европейската класика, но въпреки това по навик търси в художественото произведение преди всичко събитието. А и тогава, и по-късно пътеписите на Константинов, против една установена традиция, са характерни тъкмо с това, че в тях няма събитие или пък, доколкото има, е изтласкано на заден план като външен и незадължителен елемент на повествованието. Тук съществено е не самото пътуване, а предизвиканите от него преживявания — не пейзажът и емпирическите случки, а атмосферата, която носят, емоционалното осмисляне и извисяване над тях. И това друго, леко елегично пътуване, вече в сферата на духа, за което в онзи момент имах само инстинктивно предчувствие, беше задоволило по свой начин непотушената у мене романтическа склонност към приключението. Затова далече от всякаква грижа за занимателност, книгата на Константинов не само ми допадна, а беше за мене и един вид малко литературно събитие — приятно докосване до още неизпитани преживявания.

Ако съдя от някои случайно опазени извадки, по-голямо впечатление ми е направила втората част, където са поместени пътеписите от чужбина. И това е естествено: тук авторът ни развежда из един, както ми се струваше тогава, далечен и непостижим свят, който историческите и литературни напластявания старателно бяха наложили на въображението ми. Дълго време например носех в себе си онова, което бях прочел за Венеция — този „гигантски медальон от син емайл във филигранна рамка"**. Завинаги остана в паметта

---

* Когато започнах да работя върху очерка, потърсих тези стихове и ги намерих в хумористическия седмичник „Смях" (год. I, бр. 9 — 1911) — стихотворението „Балада", подписано с псевдонима Душечка.

** Освен в книгата „По земята" (пътеписа „Пътьом"), откъдето е взет, този текст за Венеция се среща още на две места у Константинов — веднъж в първия вариант на същия пътепис (сп. Демократически преглед, год. XVII, кн. 6—7, публикуван с псевдонима Semper Idem)

ми онази галантна сцена — моментната среща-разминаване с мечтаната жена, родена не от майка, а от копнежната неудовлетвореност на автора — сцена, която призовава мълчаливо безплътните елегантни видения на Гвидо Рени, за да завърши с тази горестна жалба, така характерна за сантименталната приповдигнатост на Константинов: „Аз дойдох само на една малка панихида за единствената и несбъдната любов.“ А двайсет години по-късно, при няколкодневен престой в Ница, случайно обзет от далечни асоциации, трябваше да мина под зашумения купол на Авеню дьо ла Виктоар със събудения спомен за някога прочетеното.

Разбира се, в книгата имаше и какво да не ми хареса. Главното, ако не и единствено, нещо беше това, че някои очерци, колкото и естетически дозирани, ми се сториха накърнени на места от господствуващия тогава дух на национализъм. А понеже беше време на левосектантство, когато в нашите среди националният нихилизъм минаваше едва ли не за идейна добродетел (класическата теза, че пролетариите нямат отечество, се разбираше в буквален, не в метафоричен смисъл!), тласкаха ме към подозрение дори и невинните патриотически пориви на автора. За щастие всичко това бяха само леки сепвания, които много добре се уравновесяваха с общия хуманитарен тон на книгата и с плахите социални намеци, пръснати тук-там из нея. Така че този пръв допир с една художествена мисловност, която не познавах, въпреки някои малки колебания ме приближи още повече към Константинов.

Сътресението дойде по-късно, с прочитането на романа „Кръв“ — неговия пръв и последен опит за художествено обобщение с по-голям обем.

Мисля, че нито една книга от трийсетте години не е възбудила повече страсти и не е предизвикала по-голям брой крайни оценки от този роман. И лесно е да се разбере защо — защото е изграден сюжетно върху събитията от 1925 година, които бяха още пресни в съзнанието на хората и в онзи момент служеха мълчаливо за вододел на политическите настроения. При вземането на отношение към такива книги интересът към реалното художествено осъществяване отиваше на заден план и първият възникнал въпрос беше: на коя страна застава авторът? Имаше обаче нещо друго, което не можеше да се подмине без внимание — това, че романът беше получил положителна оценка от някои реакционни среди и, което е особено важно, че завършваше с открита възхвала на идейната капитулация. Спомням си например думите на стария партиен публицист Дойчинов, произнесени след погрома: „Лъжа беше всичко предишно, лъжа, в която пораснах, живях и остарях.“ Спомням си също онези две реплики в затвора между оцелелите участнички в събитията — помощник-аптекарката Соколова и лекарката Вера Добрева, станала майка от кратката си близост с главния герой Чавдаров. Соколова: „Ти не си вече с нас, нали, Вера?“ И последвалия отговор: „Не, Цвета. . . не съм. Отдавна не съм. . . За всекиго идва тоя час. . .“ За всекиго ли?— питахме се ние с негодувание. Примерите, които наблюдавахме наоколо, ни даваха достатъчно основание да разберем, че това бяха не думи на живи хора, а подсказани мисли от автора. Нищо по-естествено тогава, че този край на романа ни се виждаше не само неоправдан, а и обиден. Така именно го приех и аз. Затова, макар да отхвърлях в себе си крайните квалификации на левия печат,* бях обладан от непреодолима скрита резерва към Константинов, която по един или друг начин се

и втори път в разказа „Пепел“, поместен в книгата му „Ден по ден“ (1938). Читателят, който се интересува, може да ги сравни, за да види нагледно как грижливо е търсен най-точният езиков израз.

* Вж. Мицо Андонов. Кръв. Роман от К. Константинов (в. Щит, год. I, бр.18, 1934); Г. Караславов. За фашисткия роман Кръв (сп. Звезда, год. II, бр. 16, 1934), и Дим. Панов. Кръв — роман от К. Константинов (в. Мисъл и воля, год. IV, бр. 26, 1934).

проявяваше всеки път, когато вземах на ръка негова книга. Трябваше да изтекат много години, да станат известни някои негови актове на гражданско поведение през тежките моменти на войната, за да се върна най-подир към тази проста истина, която уж ни беше ясна още от първия момент, но поради господствуващите догматически задръжки не искахме да си спомним — човек може да не мисли като нас, без да е наш идеен противник.

Ако беше лесно, поради една случайност и поради моите по-особени интереси, да добия някаква обща представа за физическия и литературен профил на Константинов, не така лесно се оказа да се доближа до живия човек.

Не ще и дума, още с идването ми в София той беше между „набелязаните" писатели, към които имах вече отношение. Затова не само следях литературните му прояви, а се интересувах и от личното му присъствие тук и там. Спомням си смътно да съм се озовал на някаква негова сказка за Димчо Дебелянов, вече по-ясно негови полемични схватки в печата и от всичко най-ясно позната от някога осанка, която се появяваше от време на време в някой от тихите кътища на кафе-сладкарница „Цар Освободител". Но макар да се движеше в литературните среди, Константинов не беше от хората, които лесно можеш да доближиш и заприкажеш. Възпитан в дух на възрожденска почит към човека на перото, скъп на думи и малко нелюдим, като да е сърдит някому, той владееше до съвършенство изкуството на предупредителността и сам налагаше предупредително отношение към себе си. Години по-късно, когато бяхме вече познати, той писа със спотаена носталгия за свенливостта на хората от своето поколение, за да ги противопостави с нескриван гняв на някои млади с техните „просташки безцеремонности и маниачества". Но и преди да беше изрекъл тези сурови думи, малко необичайни за неговата склонност към естетизиране, личеше, че достъпът до него беше труден и предполагаше освен другото още и някакъв оправдан повод. Такъв повод беше за мене участието му в юбилейния лист „Д. И. Полянов" (1945), на който, заедно с Д. Б. Митов бях един от редакторите, а поради липса на техническо лице и фактически уредник. Така че на мене се падна да търся Константинов за поръчаната статия.

Запомнил съм този пръв личен контакт с две неща — с една изненада от биографичен характер и с един мълчалив урок по литературна етика.

По онова време ние бяхме още далече от мемоарните изповеди на книгата „Път през годините" и аз съм могъл да знам малко нещо от житието на Константинов. Беше ми известно само това, че е роден в Сливен и е юрист по образование, но нищо не ми е подсказвало за някаква лична връзка с Полянов. Още по-малко съм могъл да предполагам, че този „заклет естет", за когото литературата беше пречистен дестилат от духовност, е бил въведен някога във френската поезия, а донякъде и в поезията изобщо тъкмо от своя антипод, от първия открито и яростно „ангажиран" привърженик на публицистическата поезия у нас, и е запазил за него топло чувство на признателност и уважение — признателност към човека и уважение към неговото дело и неговия обществен идеал („най-човечният на земята"). Затова статията на Константинов покрай интересните биографски подробности ми разкри автор и юбиляр в едно неподозирано етическо отношение, несъвместимо с догматическото пуританство — отношение, при което човешките съчувствия вземат превес над идейните и естетически предпочитания.

Имаше обаче и нещо друго.

Помня много добре — и това беше нова изненада! — как тази статия беше приета от Д. Б. Митов. Човек на пристрастията, който не скриваше своята враждебност към „естетите" и открито издевателствуваше над тях,

често пъти без право и без повод, така че и в листа на Полянов някои се появиха „пооскубани“, Митов се отнесе с неочаквано внимание към Константинов. Е, вярно е, шеговито, но все пак — внимание. (А не е имало нищо за чудене — беше ги сближило инцидентното сътрудничество на Константинов в „Литературен глас“ с няколко полемически ухапвания в духа на вестника.) „Борисе — казваше той широко ухилен,— гледай да не направим някоя грешка. Коста затова е Душечка, защото е чувствителна душа. Статията му трябва да бъде поместена на видно място, с повече въздух.“ И като взе своя прочут „канап“, измери шпалтите и в долния етаж на една страница от макета очерта правоъгълник: „Тук!“ После, все така закачливо ухилен, предупредително додаде: „И никакво съкращаване на името му. Да се набере, както е дадено: Константин Константинов. Инак очаквай размирици.“ Така и стана. Статията на Константинов, грижливо набрана и свободно разположена, мина като подлистник на една от вътрешните страници на листа. И името, разбира се — без никакви съкращения. С една реч, всичко беше направено, както трябва — нямаше от какво да се боим. Така си мислех, но не излезе точно така.

Когато формите бяха качени на машината и се появиха първите отпечатъци, сгънах няколко броя от листа и се отправих към „Цар Освободител“. Не щях да бъда на своите години, ако не потърсех някого да покажа онова, в което и аз бях вложил някакви усилия. И по игра на случая попаднах тъкмо на Константинов, който беше заел една от масите на дъното. Приближих се до него, поздравих го и разтворих листа да му покажа статията. Той се заинтересува и като я обгледа, без да изрази каквото и да било неодобрение, се обърна към мене с някакъв въпрос около заглавието. Какъв точно — не помня. Изглежда, че беше станала някаква малка промяна, но аз не знаех каква точно, а и той, както ми се стори, не ѝ отдаде голямо значение. Това ме окуражи да му кажа, че бяхме се отнесли към ръкописа му с най-голямо уважение. И тук, без да съзнавам и най-малко какво върша, додадох, че съм съкратил само две-три думи. „Какви думи?“ — попита той като жилнат и едвам сега си дадох сметка какво бях направил.

Запазен случайно, пред мене е ръкописът на неговата статия, изписан калиграфски със зелено мастило (това любимо зелено мастило на писателите от старото поколение!), върху който е оставил следи редакторският молив. Затова и днес, след няколко десетилетия, мога да възстановя с абсолютна точност в какво се състоеше моята самоволна намеса.

И в двата случая, за които говоря, става дума за поезията на Полянов.

„В неговия боен вик — пише Константинов в тази статия — кънти само копнежът за победа — няма хрип на ненавист.“ И малко по-нататък: „Д. И. Полянов е почти единственият предходник на социалната поезия, която едва в последните десетилетия стигна върха си в Маяковски.“ Само копнеж за победа ли? — питах се с учудване аз, като четях ръкописа. А нима трябва много да търсиш, за да откриеш в неговите строфи укорите, заканите и гневните нападки срещу тирани и потисници? Нали тъкмо с това са характерни „Срутените кумири“, наивно несръчни като всяко начало, с които започва литературното му поприще? И после какъв предходник е Полянов? Той не предхожда социалната поезия (по-точно е да се каже социалистическа, но поради естетически задръжки в лексиката на Константинов някои думи трудно си намираха място), а осъществяваше тази поезия — все едно с каква дарба и с какви художествени средства. Никакво съмнение, казвах си, човекът се е поддал на инерция. Заел се да пише спомен за младите години на писателя, което предполага мислено връщане назад, и в случайните си съждения за поезията му се е доверил на несигурни стари впечатления, без да про-

вери литературните факти. И със съзнание, че отстранявам очевидни грешки, направих две микропоправки: съкратих края на първото изречение — „Няма хрип на ненавист“, а във втората заменях думата „предходник“ с думата „представител“. Както се вижда, нищо повече от леко омекотяване, без накърняване на авторовата мисъл (думите „само копнеж“ вече мълчаливо отричат „ненавист“, без остротата на последвалото отрицание обаче).

Такава беше моята редакторска намеса. И сега, с тон на виновност, събрал целия си запас от такт и красноречие, се опитах да обясня случая — да го обясня, а наверно малко нещо и да го омаловажа. Но Константинов не се оказа много разположен към обяснения. Като направи гримаса на досада, изслуша ме навъсено и накрая със сдържан укор изрече нещо приблизително такова: „Има осветени правила, драги колега. Тези работи без съгласието на автора не стават.“ И млъкна отново, изпълнен със смразяващо негодувание, което, ако имаше език, трябваше да значи: „Дотам ли стигнахме — вчерашни деца да ни учат как се пише!“ Почувствувах непреодолимо угнетение — да имаше как подът да се разтвори и да потъна. Щях да бъда хиляди пъти по-доволен, ако някой започнеше да ми се кара и дори да ме ругае за станалото — поне щях да се утешавам със съзнанието, че изкупувам вината си. Но подът не се разтвори, а и Константинов не добави повече нищо. Думите бяха станали излишни. Не ми оставаше друго, освен да се извиня и оттегля.

Когато след ден-два му разказах за станалото, Митов се разсмя с цялото си гръмогласие, като да ми беше устроил някаква весела клопка. „Нали те предупредих — тресеше се той от удоволствие, облегнат на дебелия си бастун — с естети шега не бива. Оправяй се сега сам. И помни, че Коста не забравя лесно тези неща.“

Прав ли беше Митов — не бързах да съдя, защото до онзи момент нямах достатъчно лични впечатления от човека. Но от онова, което последва по-късно, останах с убеждението, че думите му се потвърждаваха.

Няколко месеца след случката, за която поменах, станал междувременно председател на писателския съюз, Константинов взе дейно участие в честванията по случай тригодишнината от разстрела на Никола Вапцаров — не само в София, а и в родния град на поета. И се случи така, че трябваше да пътуваме с един автобус до Банско, да бъдем за малко време заедно на сцената и вечерта след тържеството — на една и съща маса в ресторанта. Нещо повече, на връщане се озовахме наблизо един до друг, а знае се какво означава такова съседство при такива обстоятелства. При това пътуване и още повече при престоя в Банско имах възможност не само да наблюдавам Константинов, а макар плахо (нали все още се чувствувах виновен!), да го доближа и заговоря. И поради причини, които лесно се разбират, помня дори кое даде повод за един такъв разговор.

Не мога да кажа как — дали от словото, което произнесе, или от случайно дочутото — в Банско за пръв път узнах, че Константинов се беше явил някога в Телеграфо-пощенското училище като свидетел на защитата по делото Антон Иванов — Вапцаров, посочен не знам точно от кого. А по онова време, поради малкия брой публикации, фактите около този процес още не бяха добре известни и всяка подробност беше от естество да възбуди интерес. Нищо чудно тогава, че любопитството започна да ме гложде и накрая взе връх. Затова, като преодолях стеснението си, още при първия удобен случай се обърнах към Константинов и го заговорих с надежда, че можех да чуя нещо ново, и навярно с неосъзнатото желание да залича лошия спомен от случката в „Цар Освободител“.

Излишно е да казвам, че по време на съпротивата явяването в един политически процес с намерение да облекчиш съдбата на хора, които са обя-

вени за врагове на държавата, дори когато не носеше особени рискове, само по себе си представляваше акт на гражданска доблест. А понеже в случая се отнася не до какъв да е процес, а до процес от национално значение, то добиваше стойност на участие в историческо събитие, където личности и случки неочаквано прерастват в други мащаби на измеримост. В такъв случай, без да е подозирал, човек вижда с изненада, че има да каже много повече от онова, което е предполагал, и дори когато не страда от бъбривост, лесно се увлича от потока на преживяното. Понеже е така, имах всичките основания да смятам, че моят въпрос щеше, ако не друго, поне да събуди някои отделни случки и впечатления. Но не излезе така. Като се спря и ме погледна със снизходителното внимание на човек, който знае цената си, Константинов се задоволи с няколко общи думи, изтръгнати сякаш насила, без да добави нищо ново към онова, което знаех. След това, вече леко оживен, мина към проблема за нравствения дълг и накрая добави, че той бил, ако добре си спомням думите му, „единствено оправданата обвързаност, която изключва всички други и без която творецът е немислим“. И това беше всичко.

Малко по-късно друго едно събитие, пак от литературно естество, ме постави на няколко пъти в досег с Константинов. Говоря за първата национална конференция на писателите (септември 1945), на която, като председател на съюза, той беше домакин и заедно с това пръв докладчик — докладчик по въпросите на българската белетристика.

По онова време, ако не се смята нещастното ми сътрудничество в редакцията на „Литературен фронт“, аз не заемах никаква платена длъжност и нямах преки служебни задължения в съюза. Изглежда обаче някой някъде ме е смятал „активист“ и когато се стигна до подготовката на конференцията, неочаквано бях станал необходим и трябваше да изпълнявам някои задачи от организационно и техническо естество. Това именно беше причина да се доближа до Константинов, вече полуслужебно — за добрия край на една обща работа. Помня от този многократен досег грижата му за доброто представяне пред чуждите делегации, стремежа към литературен разговор на общодемократична основа и при всички случаи все същата хладна вежливост, която вече познавах и в неувереността си бях склонен да смятам за израз на лично отношение към мене. И все пак тъкмо във връзка с тази обща работа имах случай да изпитам за момент и една постъпка на ласкаво внимание. Повод за това даде една моя статия за конференцията, отпечатана в списание „Изкуство“, в която покрай общата преценка ставаше дума и за неговия доклад.*

Текстът на Константинов е публикуван в специалния сборник, посветен на конференцията, и е известен. Ако е необходимо да го поберем в една словесна формула (срещу която авторът би възнегодувал със всички сили, защото органически не можеше да понася формулите), можем да кажем, че в най-общ план той утвърждава реалистическото направление в българската белетристика. Затова в главните си линии не противоречи на новите изисквания, които се поставяха пред литературата, беше приет, общо взето, добре и, доколкото знам, не стана предмет на нито една фронтална нападка. Отделни места в него обаче бяха оценени като опит да се пренебрегне гражданското начало в литературата. Някои автори, главно привърженици на „новия реализъм“, не можеха да се съгласят с прокараното мнение за българската „социална белетристика“, в която — както твърдеше докладчикът — „твърде често предвидената социалност и поставените идейни тезиси, за съжаление, не оставят голямо място за изкуството“. Още по-малко можеха да приемат неговата

---

* Б. Делчев. Националната конференция на българския писателски съюз (сп. Изкуство, год. I, кн. 8—9, 1945).

генерална присъда над новите им белетристични творби, създадени след Де вети септември, в които не искаше да види нищо повече от „най-добри наме рения. . . и тъжната липса на едно сравнително приемливо изкуство". Но най- много гласове, вече не само на засегнати белетристи, се чуха срещу схващанет му за отношението между идейност и литература.„Колкото за българското прозаично изкуство — казва се в доклада, — то няма нужда да му се по ставят идейни проблеми — или да му се определят идейни насоки Самото му раждане, извървяният досега път и днешният негов облик говорят достатъчно: най-вярна служба на народа, като отразява живота на този народ „Как така! — негодуваше Кюлявков, който ми поръча статията за списан „Изкуство". — Какъв е този гнил либерализъм? На самотек ли ще остав работите?" Но нито той настоя да засегна тези въпроси, нито аз бих се съгла сил. (Аз имах свои възражения и виждах доклада на Константинов по мал по-друг начин.) Задачата, която ми се постави, беше много по-проста: да напише къса информационна статия за конференцията. Тъкмо това се пок чих да сторя, без да влизам в каквато и да било полемика. И между дру гото, като се стараех да направя обща характеристика на докладите, насо вах вниманието на читателя към две особености: че са дело на писатели с ра лични естетически схващания, което значи, че не се покриват напълно п анализ и изводи, и освен това, поради ограничения си обем, не си поставят задача да изчерпят засегнатата тема. „Но всичко това — добавях веднага - имаше по-скоро благоприятно отражение върху работата. Прокарването р различни гледища подчерта онзи дух на търпимост, който беше глав ната отличителна страна на конференцията. А конспектообразният характ на докладите даде място на много разисквания." По-нататък следваха няколк характерни цитата от доклада на Константинов за тематичния обхват на на шата белетристика, които по моя преценка се отнасят изобщо до българска литература. Както се вижда — нищо особено, което можеше да възбуди ни каква реакция. Но изглежда, че веднъж написано, словото има своя съдб и свои непредвидими последици.

Един ден, повикан на някакво заседание в тогавашния КНИК (Комите за наука, изкуство и култура), поради разсеяност случайно се вмъкнах в бюрото на Константинов, по онова време щатен служител в комитета. Смути се, като да бях заварен на местопрестъпление, започнах да се извинявам гузно и да се тегля назад. Нали и без това имах към него придобито чувство на ви новност! За моя изненада обаче, вместо да изрази досада, Константинов с надигна от стола си и направи жест да остана. И аз застанах в очакване до вра тата. „Тъкмо случай да ви кажа — рече той почти равнодушно: — четох ва шата статия." Но аз не можех да се сетя за каква статия ставаше дума и съ гурно бях изразил това по някакъв начин. „Вашата статия за конференцията" - додаде той, за да ме изведе от недоумението. (Тя беше излязла отдавна, а не й отдавах значение, за да се сетя веднага какво имаше пред вид.) „Говорят в нея за „дух на търпимост". Добре е, че има хора, които забелязват и оце няват това. После, както ми се стори, с някакъв едвам доловим тон на доса ряване: „Да ви кажа ли, търпимостта е единственият климат за създава на добра литература. За жалост, това не винаги се разбира." (По-късно мно често щях да чувам от него думата „климат", когато говореше за отношения между творците и за условията на творческа работа.) И млъкна неочаквано казал всичко, което имаше да каже. Явно, скъп на похвали, той беше почу ствувал потрєба да ме заговори не заради някакъв случаен текст, който вп чем не заслужаваше никакво внимание, а защото беше открил в него няк неизречени свои мисли. То се знае, бях поласкан от постъпката му и я пр

като моментно разположение към мене — единственото от онези първи дни на нашето познанство.

И тъй, от ранните контакти с Константинов съм запазил спомена за един предупредителен човек с подчертан стремеж към мисловно и естетическо извисяване, който проявява нервна тръпка и при най-малкия опит за принизяване към бита. В усилията си да се задържи на тази плоскост — да не бъде засегнат или да не засегне някого — той е винаги нащрек и се старае не само да пести, а просто да мери думите си. Затова, без да проявява надменност, не предразполага към общуване, още по-малко към интимност, и макар чужд на големство, с поведението си ви държи на почетно разстояние. С една реч, това е сдържан човек, обзет от постоянно състояние на охранителна бдителност, което го прави напрегнат и някак потенциално бодлив дори когато е в най-добро разположение на духа. Тъкмо под натиска на тази стаена бдителност той отиваше и по-нататък, за да стигне до един малко любопитен парадокс: започнал своето литературно поприще със стихове в хумористичните издания, в отношенията си с хората не допускаше никаква шега и закачка — за него тези изравняващи волности, които заплашват да накърнят съкровеното, бяха забранена духовна територия. И всичко това не бяха скрити прояви на характера му — те проличаваха едва ли не още в момента, когато добиваше възможност да го приближиш и заговориш. Още в този първи момент ставаше ясно, че това е „мъчен човек", ревнив към себе си и още повече към своето дело на писател. Естет по духовно устройство, с усет за нюанса на думата и с изисквания за симетрично уравновесена фраза, той бдеше над всяка написана дума и не допускаше никаква странична намеса в своя текст. И въпреки тази склонност, която стигаше понякога до мъчителен педантизъм, имах възможност да се убедя, че авторското му честолюбие не отиваше оттатък разумната самоохрана.

За пример ще приведа един случай от много по-късно време, който, без да съм търсел, ни връща към първия ни личен контакт.

През последните месеци на 1967 година в издателство „Български писател", където работех тогава, постъпи ръкописът на поредния том от мемоарната серия „. . . В спомените на съвременниците си", замислен като том на старите п а р т и й н и п и с а т е л и и възложен на Ангел Тодоров. А между партийните писатели — нужно ли е да казвам? — беше, разбира се, и Д. И. Полянов, чието име ме подсети за нещо далечно и почти забравено. Затова — и от обикновено любопитство, и защото бях един от отговорните редактори на библиотеката — още с постъпването на ръкописа разтворих папката да видя какво съдържаше. И не се учудих: покрай другото, в него беше включена и някогашната статия на Константинов, а в бележките накрая направо се казваше, че е взета от юбилейния лист „Д. И. Полянов 50 години". При това, както разбрах, беше взета, без да е искано съгласието на автора. Тъкмо случай да премълча и да стана виновен за втори път, сега вече и на още едно основание! За да избегна предполагаемите неприятности, колкото и да ми беше неудобно, реших да се обърна направо към Константинов. И му телефонирах, като очаквах мъчителен разговор (покрай другото още и за това, че в момента не беше добре със здравето). Този път обаче опасенията ми не се оправдаха. Константинов ме изслуша спокойно и без каквито и да било уговорки се съгласи статията му да бъде включена в сборника. А на моя недовършен въпрос: „Ще чакаме да я получим или. . .?", който негласно беше насочен към автентичността на текста, отговори, че поради здравословни причини не могъл да се занимава с такива неща — статията да бъде преписана от листа. „Може би ще се наложат някакви поправки?" — попитах плахо аз.

„Не, няма какво да поправям. Да се препише както си е“ — беше неговият отговор.

И след този разговор обаче, не знам защо, продължаваше да ме гризе някакво съмнение. Затова, когато в началото на следната година получихме шпалти от сборника, използувах едно случайно идване на Константинов в издателството и го помолих да ги прегледа: знаех от опит колко много държи на личната проверка. За изненада, този път той отказа да се занимава с каквото и да било коригиране, като с един жест на доверие възложи работата на мене. Но тъкмо да си тръгне, хвърли небрежен поглед върху набора и неочаквано помръкна. Оказа се, че името на поменатия от него поет Морис Магр не беше изписано така, както го изписваше той: за наше улеснение някой го беше побългарил с прибавяне на един предателски ер голям между „г“ и „р“, което му се беше видяло кощунствено незачитане на френското произношение. И с трескава припряност настоя да отстраня допуснатата грешка. Нищо повече.

Какво по-очевидно от това, че неговата някогашна реакция беше предизвикана не толкова от честолюбиво несъгласие с нанесената поправка, колкото от обстоятелството, че беше накърнен един принцип — неприкосновеността на авторовата воля?

Често ще чуете да се казва, че хората се познавали най-добре в тежки обстоятелства, когато биват на път или когато живеят заедно. За добро или зло съм имал случай да срещна Константинов в тези възлови моменти на разкриване, за да съдя пряко и сигурно за интимната страна на характера му. Обаче в един по-широк и главно интелектуален смисъл на думата мога да кажа, че донякъде съм общувал с него. Имам пред вид нашето съвместно летуване в Пампорово през месец септември 1946 година, при което в продължение близо на три седмици по един или друг повод всекидневно съм го виждал и заговарял — и в трапезарията на почивната станция, и на вечерните заседявания в трема, и при случайни разминавания по моравите наоколо. Разбира се, това бяха мимолетни общувания, наложени от обстановката, *вън от* онези трудности и противоречия, в които човек изявява най-ярко своята природа. Но колкото и кратки, те бяха напълно достатъчни да окръгля мнението си за един творец, когото бях доближавал и добре познавах от неговите книги и от участието му в обществения живот.

Спомням си, че нашият престой в Пампорово започна с едно малко прибързано очакване.

Знае се, че когато е на почивка, особено в среда на познати и близки, човек обикновено се разпуска, освобождава се от някои задръжки и става по-разговорчив и по-достъпен. Без да изменя на себе си, можеше да се очаква, че така щеше да постъпи и Константинов и ако не друго, поне да намали разстоянието до себе си. За изненада — не стана така. Дори и тук, където обстановката и свободното време предразполагаха към близост и общуване, той остана сдържано хладен, както и по-рано, скъп на думи, затворен в себе си и някак вън от кръга на тези, които го заобикаляха: рядко влизаше в разговор и още по-рядко се застояваше на импровизираните вечерни забавления (и тук, както винаги, придружен неизменно от своята сестра — художничката Донка Константинова). Това ми се стори малко странно и можех да го обясня не вече само с особеностите на затворения му характер, а и с някои събития около него, на които, без да ща, бях станал свидетел. Имам пред вид главно обстоятелствата, които го бяха довели до оттегляне от заеманите дотогава обществени постове.

През януари същата година, преди още да му изтече едногодишният мандат, Константинов си подаде оставката от председателството на съюза, като прие да стане главен редактор на списание „Изкуство“. Но още в началото на лятото, едвам излезли няколко книжки, последва оставката му и от редакторството. И всичко това стана тихомълком, без никакви външни сътресения и дори, що се отнася поне до списанието, без формална мотивировка пред Камарата на народната култура, чието издание то беше. Знам това, защото имах случай да взема участие в заседанието, което се занима с този въпрос. Лесно е обаче да се разбере, че тези две оставки, последвали в интервал от няколко месеца, не бяха нито случайни, нито без вътрешна връзка. Оттук и въпросът: на какво следва да се отдадат? Може би на това, че несговорчивият Константинов не желаеше да бъде въвлечен в търкания с други несговорчиви, с които по необходимост трябваше да работи и в съюза, и в редакцията? Навярно е имало такива причини. Или може би на литературни разногласия— на това, че неговият естетически максимализъм, който беше еклектичен и клонеше малко към камерност, не можеше да се примири с някои крайни социологически изисквания, обременени с категоричността и неизбежния догматизъм на времето? Това е вече сигурно така. Помня например как посрещна първия брой на „Изкуство“ Крум Кюлявков, който заемаше тогава едно от ръководните места в идеологическия сектор. За него той беше чисто и просто „провал“. Знам също така как бяха посрещнати някои други работи в този и следващите броеве — като стихотворния цикъл на Валери Петров „Стари неща — малко по новому“, статията на Борис Иванов за изложбата на Кирил Петров и особено есето на Бенедето Кроче за „Дон Кихот“.Без никакво преувеличение те бяха преценени от някои хора направо като „идеологическа контрабанда“. Разбира се, тези крайни мнения, които обикновено не държеха сметка за сложността на творческия процес, поне в грубата си форма не проникваха в печата и нямаха пряко литературно изражение. Но те бяха широко разпространени, често се чуваха в частни разговори и не оставаха тайна за никого. Така че Константинов, който беше човек на литературната среда, не можеше да не ги знае. Не само това, както болезнено реагираше на такива преценки, сигурно ги беше изживял като морален блам, който един етичен човек като него не можеше да подмине без изводи. И въпреки това, каквото и значение да имаха, важното и съществено в случая бяха не толкова особеностите на характера и обикновените литературни предпочитания, неизбежни, както е известно, и в една идейно еднородна среда. Важно и съществено бяха обществените възгледи, които определят гражданското и творческо поведение на писателя. Безпартиен човек със склонност към духовно извисяване, понякога „вън от времето и пространството“, както сам пише на едно място, Константинов се плашеше от слизането на „улицата“, макар да не отричаше участието на твореца в обществения живот. Възпитан в дух на парламентарен либерализъм, той беше вътрешно неподготвен, макар и върху основата на общоприемлива програма, да ръководи един съюз или една редакция в тогавашната сложна обстановка, която, поради съществуването на политическа опозиция, налагаше не само ограничение на личната автономия, а и прибягване към невинаги „възвишени“ средства за борба. И естествено — трябваше много скоро да направи своя избор.

Спомням си следния характерен случай.

Няколко дни след като Константинов излезе от редакцията на „Изкуство“, беше проведено извънредно събрание на писателския съюз с доклад от Людмил Стоянов. В този доклад, който се занимаваше с предстоящите практически задачи, покрай другото беше подложена на критика и дейността на Трифон Кунев, тогава един от дейните представители на опозицията. С други думи —

минаваше се към политическо порицание, а може би и към резолюция в този смисъл (резолюция обаче не последва). И тъкмо в този момент, като да се спасяваше от надвиснала опасност, Константинов напусна залата. Защо? Защото искаше да изрази мълчалива солидарност с опозицията ли? Не за това, разбира се — никога, доколкото знам, той не беше се свързвал с програмата на една политическа партия, все едно коя, и още по-малко беше разположен да го направи в онзи момент. Или може би е таел скрити симпатии към засегнатия? Такива симпатии не можеше да има. Човек с друга душевна нагласа, Константинов беше далече от политическата острастеност и партизанските буйства на Трифон Кунев. Не само това, той имаше и лично основание да се разграничи от него: на времето, след една разпра — отначало пред съдебните власти, после в печата — Трифон Кунев го беше нападнал и на публично място му беше нанесъл телесна повреда — нещо, което обикновено не се забравя за цял живот.* Така че и дума не можеше да става за някаква лична обвързаност. Как тогава да си обясним припряната постъпка на Константинов? Много просто: и тук, поради вътрешни задръжки, той вероятно беше пожелал не да вземе страна, а да се издигне над спорещите, в „чистата сфера" на духовните стойности — единствената, която си беше избрал. Инак казано, и тук беше пожелал да не се товари с отговорност, която смяташе неприсъща на своето призвание.

Но заобиколил една пречка, човек може да се натъкне на друга.

„. . . Дори когато в света има само един изход — казва Ортега-и-Гасет — пак биха останали два: тоя изход е излизането от света" („Бунтът на масите", София, 1938). По всичко изглежда, в онзи момент, за който говоря, Константинов не само си беше спомнил тези думи на испанския философ, поднесени някога от него и Далчев на българския читател, а ги беше приел донякъде и за свое ръководно правило, за да предпочете пред отговорните постове литературната усамотеност. Обаче не съм сигурен дали беше предвидил докрай неудобствата и тъжните последици от такова решение. Тъй или инак, в Памporово той ми се видя, да употребя същия израз, не само *излязъл от света*, а и малко разсърден на него, като човек, който е тръшнал *вратата* след себе си. И както става обикновено в отношенията с такива хора, пристъпвах към него с удвоена предпазливост и дори със страх да не допусна някаква безтактна постъпка — страх, подсилен от смътното съзнание, че имах някаква вина в неговото оттегляне. Затова не изпитах особен ентусиазъм, когато ми беше наложено от обстоятелствата да го приканя към един малко особен вид литературно сътрудничество, което предполагаше вземане на становище и дори губене на време.

В какво се състоеше работата?

Необходимо е да напомня, че нашето летуване съвпадна с първите дни след референдума, който сложи край на монархическия институт у нас. Страната живееше още под впечатление от голямата победа — обхванатата от ликуване, рядко за нашата политическа история. И било под влияние на тези настроения, било поради вече създадена практика, не знам кой беше решил да се заемем с издаването на стенен вестник. Темата, то се знае, беше голямото събитие, а за отговорник, трудно е да се каже защо, изборът беше паднал върху мене. Място за възражения нямаше — следваше да се пристъпи към работа. И аз се заех, щастливо насърчен от това, че летуващият с нас Данаил Дечев още при първата дума се съгласи да оформи вестника и да нарисува обединяващата композиция: вез ните на историята съкрушително на-

---

* Вж. по този въпрос: „Необходимо обяснение" от К. Константинов и антрефилето „Апашлъкът на Трифон Кунев" без подпис — и двете във вестник „Народ" (год. IX, бр. 261 и 262, 1920).

тежават към република. Колебанията дойдоха след това, когато предстоеше да се пристъпи към събиране на литературния материал.

Като изключим Елин Пелин, който лекуваше своя сърдечен пристъп под строг лекарски надзор, за участие във вестника трябваше да се поканят всички, начело, разбира се, с Константинов, който следваше по старшинство след него. Това беше естествено и е могло да се разбере още в началото. Нает се с една наложена ми задача обаче, аз нямах време да стигна дотам в предвижданията си. И ето, налагаше се сега да наруша защитната дистанция и да го занимая с един въпрос, който — бях сигурен! — щеше да се схване като теглене надолу, ако не и като натиск над неговата съвест. А да го подмина — беше немислимо: то щеше да бъде направо израз на незачитане. Поставен пред този избор, след вечерята на другия ден се доближих до него и го заговорих, изпълнен с тревожното съзнание, че вършех непозволено предизвикателство. За щастие, страховете ми се оказаха прибързани. Константинов ме изслуша и макар сдържано, без никакво колебание и никаква вътрешна задръжка каза, че е съгласен. И още сутринта, пръв, доколкото си спомням, представи своя текст.

Виждам и сега статията му, оградена с червени графически акценти и поставена в горната част на правоъгълното табло, до самата рисунка на Дечев. И без риск, че ще се отклоня от същественото, бих могъл донякъде да я възпроизведа.

Естествено, отдавайки дължимото на голямото събитие, Константинов, се присъединяваше към общата радост от извършената промяна. След това чрез лирическа градация (това беше негов любим похват) свързваше тази промяна с възрожденските копнежи за една република, която зачита свободата, съвестта и достойнството на гражданите. И накрая, като минаваше от общото към частното, говореше за духовната независимост на твореца, за да напомни още веднъж онова, което беше негова постоянна тема — че тази независимост е „единственият климат“, в който се зачева и ражда истинското изкуство.

Колкото и хладно посрещнат обаче, наложеният контакт, от който така много се плашех, по всичко изглежда беше приет не само с благосклонност, а и като акт на доверие. Неслучайно, без да напуска своята сдържаност, следващите дни Константинов стана някак по-приветлив и започна да ме заговаря за едно-друго. При тези кратки реплики трябва да му бях направил някакво впечатление, защото една вечер, не знам вече по какъв повод, отиде по-нататък и предупредително се заинтересува дали не съм от Македония. После, като разбра, че съм от Пазарджик, произнесе едно „Тъй ли?“ и с особена заинтересованост попита дали познавам художника Георги Машев. И едвам дочакал отговор, се оживи, каза, че били стари приятели с него, и за първи път си разреши пред мене някакво скъперническо доверяване — откога и откъде се познавали (което аз, разбира се, побързах да забравя), като се изказа много ласкаво и за него като човек, и за изкуството му. Нищо чудно: те бяха хора от едно поколение, и двамата творци с културни интереси — случаят лесно можеше да ги срещне и сближи. Чудното беше друго — че можеше да се възхищава от характера и още повече от изкуството на своя приятел. И ще кажа защо мислех така.

Като изключим артистичната му фигура, която съм виждал и помня още от юношески години, аз не съм имал друг непосредствен досег с Машев. Обаче не ми бяха чужди нито ученическият фолклор от някогашното негово учителстване, нито всемогъщата градска мълва, широко осведомена за всичко. Същевременно, което в същност беше по-важното, доста добре познавах неговите живописни работи, поне по-характерните от тях, излагани в общи и частни изложби в провинцията. Така че, макар донякъде задочно, имах твърде

точна представа за него. Това беше духовно агресивен човек с парадоксално въображение и склонност да вижда отрицателното в неговите хипертрофирани и най-причудливи прояви. Такъв беше в изкуството, а такъв е бил и в живота— визионер-диаболик, обладан от сатирическа страст, готов всеки момент да влезе в разпра със злото или с онова, което му изглежда зло, без колебание и без страх от опасните „принизяващи“ последици. Е, добре, как този чепат и неудобен човек е могъл да спечели възхищението на един сантиментален романтик с „лирически отдавания“, повече или по-малко затворен за другите, който предпочиташе вътрешния диалог и намираше щастливо осъществяване не в живото общуване, а преди всичко в словесните превъплъщения на своята личност? Как неспокойният, обърнат към света, е могъл да привърже към себе си неудовлетворения мечтател, който се плашеше от всеки досег с обществените противоречия вън от успокояващата естетическа мярка? Ето въпросите, които се натрапиха на съзнанието ми при разговора за това малко странно приятелство — въпроси, които ме изненадаха и ми се сториха някак непонятни. А е била необходима само малко повече наблюдателност, за да се види, че в случая не е имало нищо странно и нищо за неразбиране.

Разбира се, в онзи момент аз едва ли съм могъл да знам, че Константинов е бил близък някога със сатирици като Подвързачов и Стаматов, за да подозирам у него някакъв афинитет с техните душевни реакции. Поради недостатъчно познаване на литературните факти, не съм знаел също, че още в юношеските си години, тъкмо когато се появяваха първите му литературни опити, с една доста обширна статия в списание „Българска сбирка“ той беше сложил на пиедестал Стоян Михайловски, отдавайки носталгична дан на неговите сатирически страсти.* За сметка на това известни ми бяха някои от ранните му хумористични стихове и някои отделни публицистически счепквания в печата. Но тези стихове не отиваха оттатък забавната закачка, а публицистическите статии, писани по разни поводи, ми изглеждаха случайни и не успявах да ги включа в една трайна закономерност. Поради това до онзи момент по необходимост впечатленията ми от него се изграждаха само върху моите оскъдни лични наблюдения и повече върху книгите му, в които всичко е успокоено от строг естетически контрол, с други думи—без вникване в сложността на човешките прояви. Оттам и убеждението, че като характер Константинов не излиза вън от сферата на примирението и тихата тъга. Разговорът за приятелството му с Машев обаче ме накара да се огледам и да преоценя някои факти, на които дотогава не обръщах достатъчно внимание.

Първото нещо, което ми дойде на ум, беше една негова реплика по време на националната конференция — отговор на Владимир Полянов, който в изказването си по докладите твърдеше, че те били „приспособени към тежненията на момента“. Макар изречено в безлична форма, Константинов беше решил, че обвинението е насочено лично към него и също, без да произнесе никакво име, но с мълчаливо определен адрес, който не оставяше никакво място за съмнение, го парира много остро и с такова точно попадение, че предизвика ръкопляскания в залата. И разбира се, имаше право да се защити, но не можа да се овладее и да скрие своето раздразнение — по-голямо, отколкото можеше да се очаква и поне на пръв поглед малко необичайно за човек като него, който прави усилия да се издигне над разпрата. При спомена за този случай, който ми беше направил впечатление,без много да ме изненада, колелото се завъртя и в паметта ми изплаваха и други словесни убодвания на Константинов, може би не така остри, ако не и по-малко характерни. Към тях

---

* К. Константинов. Пред прага на нощта. . . (сп. Българска сбирка, год. XV, кн. 9, 1908).

идваха да се принадят като неоспоримо писмено потвърждение вече и онези счепквания в печата, за които споменах. Накрая от многото натрупвания неочаквано доби друг смисъл дори една съвсем невинна риторическа особеност на неговите изказвания. Имам пред вид навика му да изгражда мисълта си във форма на настъпателна градация, призовавайки на спор предполагаем и опоненти („Някои хора. . .“, „И се намериха люде, които. . .“ и др. такива) — нещо, което дотогава си обяснявах единствено като остатък от неговото минало на прокурор и юрисконсулт. Така пред очите ми започна да се очертава един друг, малко познат или съвсем непознат образ, който идеше да покаже, че като характер Константинов не беше нито така еднопосочен, нито така хармонично успокоен, както можеше да изглежда като художник. Сантиментален и лирично приповдигнат в книгите си, при досега с хора и обстоятелства, които накърняваха по някакъв начин неговия съкровен вътрешен свят, той ставаше неочаквано раздразнителен, подет от неудържим вътрешен тласък за противодействие. И както всички хора, на които не достига хумор, репликата му биваше обикновено несдържана, остра и дори жлъчна, макар и всякога изискано изящна по форма. Интелигентен човек обаче, със съзнателно култивирано чувство за такт, той имаше ясно съзнание за своята слабост и се стараеше колкото може да обуздава тази друга страна на своята природа. Ще рече, противно на привидностите, по душевно устройство беше близък на Машев и навярно е ценял в него тъкмо онова, което носеше в себе си и което потушаваше. А ценял ли е човека, не му е било трудно да приеме и неговото изкуство, дори вътрешно и да не е отговаряло напълно на артистичните му предпочитания.

Така с една ретроспективна преценка, основана не толкова на личен опит, колкото на литературни наблюдения, аз успях не само да си обясня тази малко изненадваща дружба, а и да вникна в една душевна особеност на Константинов, за която дотогава съм могъл да се досещам само отдалече. И ми се струва, че всичко онова, което последва и което по-късно успях да науча, потвърди моето мнение.

ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКИ АСПЕКТИ В МЛАДАТА БЕЛЕТРИСТИКА НА СЕЛСКА ТЕМАТИКА

Сабина Беляева

Състоянието на съвременната белетристика, отразяваща проблемите на нашето село, се характеризира с разнообразни идейно-естетически търсения, които изместиха остарелите конфликти в прозата на 50-те и началото на 60-те години. Динамиката на социалните процеси днес повече от всякога изисква от писателя изострен усет към актуалните въпроси на деня и богата социологическа култура, за да открие и извлече от жизненото многообразие новите закономерности и тенденции на обществения процес. Активно преобразявайки света, човекът обогатява своя исторически опит, засилва се аналитичността във всички области на материалното и духовното битие, а с това и в литературата като форма на национално самопознание, която отхвърля статиката и емпиризма на битоописателството. Едно качествено ново идейно-художествено равнище в изображението на съвременното село очертава стремежа да се предусетят перспективите на социалния процес, плодотворните му насоки с оглед жизнените интереси на народните маси в прогресивния ход на историята. Тази тенденция — към своеобразно художествено усвояване и прогнозиране на действителността внася ново съдържание в една от основните естетически категории — народността, и се явява вододелна граница и критерий за съвременност при изследването на най-новата ни белетристика.

Интересен материал за наблюдения в тази насока представлява прозата на Васил Попов и Димитър Вълев. Основание да ги разгледаме върху обща плоскост се явяват преди всичко сходните тематични предпочитания. Познали хуманистичните традиции, създадени от Елин Пелин и Йовков, простотата и първичната неподправеност на човешките изживявания в творбите на Илия Волен и Ст. Ц. Даскалов, безпощадния психологически анализ в Караславовата проза от 30-те години и трагизма на непреодолимо-болезнените сблъсъци между старото и новото у Андрей Гуляшки и Ивайло Петров, и двамата търсят жизнен материал в един нов момент от историята на българското село, в условията на пълна и окончателна победа на кооперативния строй. Дребното, разпокъсано и изостанало селско стопанство е преустроено върху социалистически основи — тая лаконична, трезва равносметка за сътвореното от нашия селянин обобщава извънредно широк кръг явления. Разглежданите книги на В. Попов и Д. Вълев се появиха през изминалите десетина години; съвсем естествено всеки от тях избра определени моменти от жизненото многообразие и ги видя от свой зрителен ъгъл. Общият за цялата съвременна литература стремеж да се огледа явлението от много страни, за да се отрази сложността на времето, в което живеем, естествено доведе до еквивалентни жанрово-структурни изменения. В „Корени“ и в сборниците за

хората от Юга се явиха цикличните връзки, които ги сближават и с оглед на общи формални особености. Циклизацията на разказа дойде като закономерно явление в литературния процес, свидетелствуващо за диалектиката на белетристичните жанрове. Изведена като формален жанров критерий при подбора на разглежданите творби, тя представлява благодатна основа за интересни художествено-тематични паралели.

Но целта на една съпоставка не се свежда до емпирично изброяване на сходствата и различията между двамата творци. Съществено е да се видят две противоположни концепции на съвременното село, пряко свързани с проблемите на нашето днешно и бъдещо социално развитие и неговото естетическо отражение. Закономерен факт в цялостния литературен процес, те характеризират действителните разнопосочни идейни тенденции в „селската“ проза и доказват дълбоката необходимост художественото изследване на народния живот да бъде осмислено от прогресивните идеи на съвремието. Защото конкретните жизнени наблюдения добиват своята значимост, ако очертават верните насоки на народното движение по посока на бъдещето. Това определя и степента на онова дълбоко сливане на народ и творец, без което е невъзможна една ярка творба, посветена на народния живот; то обяснява в кон. кретния идейно-художествен анализ причините за успеха или поражението й-

*

Когато се появи белетристичният сборник „Корени“, обществената мисъл подлагаше на задълбочен анализ редица пренебрегвани в недалечното минало морално-психологически стойности. След първите устремни крачки напред — израз на решителен и безкомпромисен разрив с всичко старо в името на идващия нов свят, отново трябваше да направим равносметка на своя живот; тогава, разбрали, че изоставяме добродетели, без които ще бъде накърнена целостта на човешката личност, заговорихме отново за национална характерология, за национално своеобразие, за бит и душевност на нашия народ — накратко, за корените на българина. Потърсиха ги, повече или помалко успешно, Ив. Петров и Й. Радичков, Н. Хайтов и Ст. Сивриев. . . Интерес към проблема В. Попов прояви още с ранните си разкази, но в „Корени“ концепцията му доби цялостност и категоричност. Поредица нови творби в литературната периодика набелязват нейното по-нататъшно развитие, затова ще разгледаме проблематиката на цикъла в разширен прозаически контекст. Безспорно в творчеството на белетриста „Корени“ имат особено място; те сплитат в един възел всички нишки, които идат от предишните му работи и отиват към следващите — те са най-откровената негова книга.

И В. Попов като мнозина свои събратя по перо потърси реализацията на една изконна психология и морал в примитивни жизнени форми. Своеобразието на белетристиката му произтича от взаимодействието им с динамичната обществено-историческа структура, в която са включени. Творец като Хайтов ни откри неотчуждения, духовно цялостен човек чрез естествените му проявления в отминали „диви“ времена, сред лоното на вече несъществуващи общности. Той е монолитен и внушителен, сроден с Йовковите герои от „Легендите“. В единството на хора и среда е силата на Хайтов, тя изтънява и пресеква с доближаването на човека към по-модерни социални проявления. Защото от близостта им неизбежно се ражда тяхното противоречие.

Васил Попов, напротив, съзнателно показва съвместното битие на архаика и настояще. Дълбоките изменения в човешкия свят, реалните житейски сблъсъци довеждат до нравствено-психологически колизии, в които според него се проверява жизнеността и устойчивостта на нашите корени. Той

е като художник, който изпитателно се взира в очертанията на фреските през пластовете на годините, който през неизбежните деформации, съпътствуващи всяко съществуване, дири яснотата на линиите и яркостта на багрите, оцелели във времето — в ъ п р е к и времето. Израз на контраста между преходно и вечно, това „въпреки“ се превръща в основен стуктуриращ принцип, който налага конфликтността като всеобхватно изобразително начало.

Със заглавието на една от по-ранните си книги В. Попов в същност формулира главната тема на своето творчество — човекът и земята. Съдбата на съвременното село е само един от аспектите ѝ, но аспект твърде значителен, защото чрез конкретния социално-психологически проблем белетристът търси да изрази редица универсални истини. В разказа „Спокойствие“ той бележи началото на „коренотърсачеството“ чрез образа на един селянин, който от двадесет години дълбае забоя, а след смяната бърза по пътеката към дома, за да се наведе мълчалив и всеотдаен над деветте декара своя земя. „Някога баща му казваше „нивата“ и в бедната, малка стая, където спяха всички, това звучеше като клетва, като закон. „Сега нивата е обща, сред нея чака трактористът, който ще я разоре, и героят се усеща разкъсан между вековната си привързаност към земята и една непонятна за него враждебна сила, която отнема смисъла на живота му и го отчуждава от околния свят. Трагичното раздвоение на селския човек в годините на кооперирането е извисено до грандиозни мащаби, заключени между земята и небето. Конкретните пластически образи придобиват вторично символно съдържание и тогава небето, „просто, синьо и безчувствено“, зазвучава контрапунктно, за да отрече мотива за земята — извор на ненакърнена духовна цялост и равновесие. Разказът свидетелствува за формирането на специфичния облик на една преднамерено конструирана проза, оперираща с константна мисловно-образна система, винаги социално ангажирана и адресирана пряко към съвременните проблеми, търсеща не видимостта на събитието, а неговия нравствено-психологически резонанс. Тези идейно-естетически принципи В. Попов разви и утвърди в „Корени“.

Основна особеност на цикъла е насочеността на повествованието от предварително изведени идейни постулати към конкретизацията им в характери и ситуации. Логиката на фактите отстъпва пред логиката на автора; последният добива неограничена власт над света, който изобразява. Той няма да почувствува като Флобер вкуса на арсеник и няма да повтори като Толстой Пушкиновите думи за Татяна, за да изрази удивлението на твореца пред героите, които се изплъзват изпод перото му и заживяват свое битие, определено от някаква неуловима, независеща от първоначалния художествен замисъл причинност. „И както се клатеше, сблегнат на ритлата, Жегъла усети промяната в себе си. Стори му се, че преди малко нещата не бяха подредени тъй, защото не бе мислил за нищо“, ще каже В. Попов за мисълта, която отхвърля строгия обективен порядък на вещите. До подобни последици довежда понякога и необузданият поток на чувствата, когато бъде отхвърлен контролът на разума. Но тук авторската теза е, която предхожда и подчинява житейските истини. Демиург в своя художествен свят, белетристът може да измени произволно конфигурацията на нещата в настоящето и преди, да ги сплете в болезнено унесени състояния на духа — тогава влакът преминава през окото на Жегъла, из ливадите тръгват дървета, царевици и кучета. Героите се превръщат в мисловни построения, а изграждането на взаимоотношенията помежду им наподобява разполагане на фигурите върху шахматно поле. Напразно ще търсим сред тях пълнокръвни човешки индивидуалности — това са персонифицирани идеи, които можем само да формулираме повече или по-малко успешно. Всеки герой носи свой проблем, маркира отделни черти от човешкия характер, има своя съдба; но в крайна сметка

остава само с името си, а то е като маска в античния театър, неподвижна и обобщена. Това определя своеобразието на „Корени“ в общата картина на литературния процес, в който винаги е доминирал класическият преход към обобщението през конкретността на пластично-изобразителното начало.

„Интересна фабула“, „умение да фабулира“ — тия фрази не подхождат в „Корени“. Белетристът прави от безмълвния разговор на къщите своего рода експозиция; в следващия разказ виждаме Спас да се завръща след едно тъй дълго отсъствие — но завръзка няма да има. Баба Велика убива пора; учителят Димов бие звънеца в завинаги притихналото училище. . . Толкова. Не че е спряло естественото движение на света, напротив, хората в запустяващото село работят, помагат си или се презират, умират или се раждат. Въпреки това отделните разкази трудно могат да се определят като моменти от един цялостен ж и з н е н п р о ц е с. Сюжетно-фабулната композиция поставя като непременно условие нещо да се случи, нещо да стане или да се промени във времето. Една сватба на страниците на сборника, една кротка смърт след тиха агония и още една смърт, която ще отключи поток накъсани и раздробени спомени — това са върховни моменти от човешкия живот, които у друг творец биха отприщили стихия от битови и психологически превръщения. В „Корени“ нищо не се променя. Липсва строго фокусиран обект, нито пък се залага особено на естествената хронология на нещата. Мотивът на всеки от героите, подобно на Йовковите хора от чифлика, напомня пунктир или по-добре нишка, вплетена в тъканта на повествованието, повече да скрепи общността му, отколкото да изрази реални жизнени пътища. Събитието твърде малко занимава белетриста със своята динамика, с развръзката си. По-важен е смисълът му, тънките душевни трепети, които ще породи. А всички те в последна сметка се сливат в едно трайно с ъ с т о я н и е, което прехвърля пределите на индивидуалното изживяване и се измерва в мащабите на цялостната художествена система. Нищо не може да раздвижи застиналия свят в „Корени“, да разруши статиката му. Картина на една обречена човешка общност, сборникът напомня мозайка от мигове, изтръгнати от хода на времето, спрени и фиксирани един д о друг; последователността на това наслагване вместо обичайното постъпателно развитие на епизодите един в друг, един с л е д друг, обуславя монолитността на сборника. Цикличните връзки се явяват резултат от всеобхватната статика, която, подчинявайки отделните фрагменти, обуславя и тяхното художествено единство.

И още нещо. В основата на повествованието стои едно асоциативно мислене, което обединява нещата по силата на постоянно подновяващи се многозначни аналогии и паралели. Стоицизмът на Спас и инатът на неговото магаре, склонността на животното към ментовите бонбони и пробудените епикурейски желания на стопанина му; виденията на Жегъла и старческите сънища на дядо Димитър; мравките, които скачат от разбудените жени, неуспели да намерят нищо, и Босьо, напразно търсещ оная дума, която с един замах да изрази истината; мостът, „толкова години разкъсван между две посоки, без решение коя да избере“, и хората, раздвоени между миналото, в което са забити жилавите корени на селската им душевност, и сегашното, което властно ги тласка към неизвестността. Белетристът се връща към тях отново и отново, за да изключи всяко съмнение относно смисъла и целесъобразността им. Те свързват хора и вещи също тъй здраво, колкото и причинно-следствените връзки в една сюжетно-фабулна композиция. „Корени“ се приобщават към Йовковите традиции в областта на циклизацията, в които основно, най-съществено значение придобиват статиката и асоциативността.

Макар че разкрива конкретно съдбата на едно съвременно село, запустяващо по силата на обективни обществени закони, и в съгласие с яркия

социален патос на традиционната „селска“ литература поставя за разрешение характерни морално-психологически проблеми, книгата на В. Попов излиза извън обсега на създаденото в тая насока. Почитателите на класическото повествование я намират мрачна, маниерно-претенциозна и непонятна. В нея, наред с конструктивното оформяне на жизнения материал, се осъществява един процес, който е спорадично явление в съвременната ни белетристика и в известен смисъл я приобщава към търсенията на модерните съвременни литератури. Авторът се насочва към константна мисловно-образна система, развиваща се по посока на последователното освобождаване на материалния свят от неговата конкретност. Детайлите, свързани в подчертано битов план, „заземяват“ повествованието и в своята „наивна предметност“ отново ни връщат към образния свят на Йовковите цикли. В. Попов по свой начин допълва функциите им, като ги прави елементи на една поетика, основана на привидната аналогия на асоциативните връзки с нещата. Жегъла отива да прибере от лозята трите варела; сред хълмовете, посипани с малко сняг отгоре, преминава влак — по-делнична история едва ли има в цикъла, и без това беден откъм любопитни сюжетни ходове. А още първата фраза поразява със странното съобщение: „Влакът премина през окото на Жегъла.“ И сякаш нищо не е било, белетристът спокойно продължава разказа за лозята и воловете, за измрелите кучета и изсечените дървета. Толкова спокойно, че читателят може да се върне назад, за да провери смисъла на прочетеното — дали пък не е сбъркал. Докато отново се натъкне на невероятното: гората слиза от Балкана и се нарежда край пътя, а подир колата тръгват кучетата, отгледани от Жегъла и отдавна измрели. Повествованието се разчленява — в реалното обективно настояще се вклиняват късове субективно безвремие, когато Жегъла потъва в своите видения. Обособени от постоянно повтарящия се мотив на лениво стъпващите волове, които вървят, без да знаят накъде отиват, те се явяват последователно и ритмично — така забавеният ритъм на разказа се отмерва в тракането на колата и спокойните широки крачки на животните. Драматизмът на човешкото съществуване, разпънато между миналото и настоящето, се разкрива в сблъсъка на действителното с ирealното и фантазното, преплитащи се в болезнения унес на Жегъла. Частно собственическият комплекс, този характерен психологически феномен, засегнат от динамиката на социалните процеси, е отразен със средства, които само привидно напомнят класическите похвати за реализация на традиционната селска проблематика. Атрибутите на всекидневното, битовото откриваме и в сънищата на героя, общо е и стилистичното ниво, на което се осъществяват двата времеви пласта — но оттук започва разминаването им. Докато в настоящето нещата и процесите остават тъждествени на себе си и очертават реална предметно-битова среда, в субективното безвремие, където Жегъла се среща с миналото, се извършва трансформация на образите в символи, в знаци на едно битие, споменът за което още пари като рана в душата на героя.

В. Попов е подчертано пестелив по отношение на тропите. И съвсем бегъл поглед е достатъчен, за да се види, че в „Корени“ не липсват фрагменти, в които епично-спокойният разказ е оцветен от епитети, метафори, сравнения — това отправя повествованието в сферата на лиричното, придава му тържествено-патетична или драматична извисеност. В разказа „Мигове“ и в редица откъси от „Корени“, „Бяла ракия“, „Истината“ или „Лунна нощ“ субективното начало доминира в прозаичната структура, като поема допълнителна оценъчна функция. (Иначе правото да коментира и оценява белетристът запазва за себе си и упражнява по един своеобразен начин). Емоционално-пластическите особености на тези фрагменти, реализирани на разнообразни лексически нива, но подчертано единни в стилистичен аспект, имат своето кон-

цептивно основание — защото във всички тях се разкриват пределно напрегнати душевни състояния. Това са кратки по времетраене мигове, концентрирали нещо голямо в живота на героите. Тогава осмислят миналото си Горския — край мъртвото тяло на жена си, и Генерала — пред белия лист в напрегнатото търсене на слова; баба Неделя заиграва своя самодивски танц, а дядо Димитър се разделя със света и забиват за последен път „разбеснелите камбани“ на столетния му живот. Такива мигове са пределно сгъстени откъм линии и цветове, звукове и светлосенки. Те придобиват стойността на откровение, врязани в успокоения, отмерен повествователен поток, в който вещите — уплътнени и осезаеми — напомнят лаконичната изразителна пластика на Йовковия свят. Тръгвайки от незначителното в съдбата на обикновения човек, В. Попов се стреми да изрази чрез него универсални житейски истини и създава илюзията за нравствено-психологческа статика въпреки въздействието на засилени социални процеси.

И веднага се налага уговорката: привидната близост между „Корени“ и Йовковите разкази за добруджанския селянин, особено цикъла „Ако можеха да говорят“, в никой случай не е плод на подражателство. Касае се за приемственост, основана не толкова върху генетическа зависимост, колкото върху типологическа паралелност. Той продължава епипеската традиция в българската литература, изхождайки от опита на един по своему характерен, непреднамерено „модерен“ творец; но в крайна сметка се явява рожба на съвремието, в което повишената естетическа култура, придобита в съприкосновение с наши и чужди образци, става задължително условие за твореца. Засилените междулитературни контакти в условията на разкрепостения духовен живот след Априлския пленум създадоха предпоставки за интересни идейно-естетически експерименти, които стимулират жанровата и тематична пъстрота на най-новата ни проза — в този смисъл трябва да бъде разгледана и оценена книгата на В. Попов.

И тъй, в своята визуалност и изчистеност от стилистични украси повествованието у В. Попов се осъществява на няколко семантични равнища. В художествената проза преходът на прякото номинално значение на понятията към метафората и символа се осъществява естествено и спонтанно. Връзките между нещата закономерно добиват смислова перспектива, която води до обобщеност и многоплановост на изображението. Своеобразието на „Корени“ обаче се определя от периметъра на този трансформационен процес. Взети сами за себе си, ще останат алогизъм или в най-добрия случай ще се реализират като елементи от една баладично-образна система и мъртвите кучета, и изсечените дървета, които вървят подир колата на Жегъла. Тук тяхната условност, символност се корени в общата им принадлежност към поредица цялостни смислови фрагменти. Те имат обособено място в прозаичната структура и трябва да се разглеждат непременно като цяло, с оглед на присъщите им връзки и взаимоотношения. Пренебрегването на това изискване — в подтекста на повествованието да се търси вторичен обобщаващ смисъл — води до елементарни, опростителски тълкувания. Тук му е мястото да оспорим недоволството на критика, според когото авторът в конструктивистките си увлечения уж представял българската селянка за детеубийца[1]. Епизодът с масовото давене на бебета във вряща вода („Окопаване на царевица“), разгледан в неговия втори, условен план, ни отправя към фолклорно-песенните народни традиции и по-специално към клетвата като характерен похват на народното оценъчно мислене. Той се превръща в жалба на осиротелите

---

[1] А Л. Спиридонов, „Селската“ белетристика: спекулативна книжност и пълнота на изображението, сп. Пламък 1970, кн. 14.

селски майки, в трагично проклятие срещу силите, отнели майчината радост и обезсмислили майчините грижи. Безспорната пластическа култура и своеобразната белетристична техника, имитираща забавени неми кинокадри, свидетелствуват за своеобразно художествено световъзприемане — израз на обновените пътища на съвременната проза към усложнената проблематика на човешкия свят.

Превръщението на пластическите образи в „Корени“ не свършва на равнището на символа. За нас е твърде съществен фактът, че то засяга предимно няколко строго фиксирани художествени детайла, станали основни концептивни категории: земята и небето, корените, истината и смъртта (тази интересна особеност проницателно отбеляза Светлозар Игов[1]). В поредицата от „символически сцепления“ В. Попов включва образи, които са пряко свързани с представите на едно неразчленено, архаично съзнание. Наивно-фантастичното отражение на света съзнателно е възобновено в контекста на съвременните представи за живота, който отхвърля всяка мистика и ирационализъм. Свикнали да виждаме у нашия селянин душевно здраве и дълбок усет за настоящето, ние с удивление навлизаме в художествения свят на книгата, населен със самотно угасващи старци и заглъхнали, опустели къщи, пълен с непонятни за пришелеца видения и сънища. Цялостно и неделимо в естествените човешки възприятия, времето в „Корени“ се раздвоява. Изнесеното на преден план субективно безвремие, изтъкано от старчески сънища и трескави спомени, в което конкретното придобива вторичен смисъл и преминава в сферата на ирealното и фантазното, художникът противопоставя на обективно съществуващото настояще с неговата реална осезаемост и яснота. Протичащи успоредно в повествованието, двата временни пласта са в опозиция; разкрити са явления, които съществуват, както вече отбелязахме, в ъ в времето — в ъ п р е к и времето, и това създава сложно двугласие, в което единият мотив пародира и отрича другия. Това противопоставяне определя контрапунктовия строеж на цялостната повествователна система, както и на изграждащите я художествени фрагменти. В него трябва да търсим позицията на белетриста, неговите критерии и пристрастия.

Мотивът за корените, т. е. за „първоначалния колективен предпорядък на нещата“, е неизменно свързан с взаимното отрицание на реалното обществено време и извънвременното, вечното в човешката психика. Контрапунктово изграден, разказът „Лунна нощ“ противопоставя поетичния силует на баба Неделя и образите на Дачо и Горския, които, притаени в сянката на вратника, стават свидетели на нейния самодивски танц. В своята принадлежност към днешния ден, освободен от предразсъдъци и религиозни преживелици, изплашени, потресени и отвратени от видяното, те разкриват едно ограничено съзнание, на което са чужди тайнствата на битието, което решава всички въпроси прибързано и лекомислено, чрез поредица утвърдени в житейската практика формули. Техният свят влиза в разрез с ирационалната красота на бялото заспало село, сред което отеква пронизителният смях на танцуващата старица. Художественият свят в „Корени“ е свят, обречен на бавна, неизбежна разруха. Безмълвието му е в рязък дисонанс с динамичната реалност, която го заобикаля; то напомня стогодишния сън на принцеса Аврора от приказката на Шарл Перо. Оградени от повеите на новото, зареяни в тъмни, непонятни за чуждия разум мисли и спомени, героите престават да бъдат

---

[1] С в е т л о з а р И г о в, Васил Попов, сб. Героят в съвременната българска белетристика, БП, 1968.

хора мира сего, превръщат се в чудаци и съзерцатели, в последни мохикани на една застинала патриархална общност, вкопчани здраво в своето минало на безвъзвратно изгубени синури, волове и кладенци. И те като поваленатa от трактора круша в разказа „Спокойствие“ вече няма да вържат плод, защото корените ѝ стърчат в небето, а тях ги е осенило онова страшно спокойствие, което идва, когато се скъсат последните нишки между човека и света.

Опит за модерна психологическа проза, „Корени“ третират подчертано съвременна проблематика. Ивицата земя и чифтът волове векове наред са били съдба и утеха на българина. Естествено бе разпадането на старите нравствени комплекси да предизвика дълбоки трагични сътресения в душата му и да внесе ново, конкретно съдържание в традиционния проблем за своята земя, за родния дом. В гигантското разместване на социалните пластове хиляди хора поеха към рудниците и заводите, оставайки с мисълта и сърцето си при полето и полския труд. Край разораните синури и опустелите обори мнозина от тях бяха усетили вкуса на сълзите и мъчителните спазми на страха пред утрешния неизвестен ден. Но развръзката дойде като резултат от обективния ход на общественото развитие, за да покаже нравствено-психологическата драма на селския труженик в нейната неизбежност и историческа преходност. В същност оттук започват нашите възражения. Носталгията по отмиращите форми на живот можеше да намери обяснение в годините, когато неумолимата логика на кооперативния строй разбиваше последните частнособственически илюзии и кървящите душевни рани зарастваха бавно и мъчително. Но тя е неприемлива при изобразяването на най-новата селска проблематика. Урбанизацията на съвременното общество, засилените миграционни процеси, тенденцията към заличаване на съществените различия между селскостопанския и промишления труд доведоха до нарушаване на вековното патриархално равновесие. Десетки обезлюдени, пустеещи села скъсаха с остарелите норми на предишното идилично съществуване. Селският философ Спас излага своите наблюдения, които поразяват със социалната асинхронност на обобщението: „Тракторите ни разораха. Съблякоха ни голи и ние сега се разкарваме из полето и не знаем накъде да тръгнем. По-рано имаш си нивичка, лозенце, бостанче, имаш си синори, ограден си от другите, облечен си. . . А сега накъде? Накъдето и да тръгнеш, ще сбъркаш пътя.“ Нивичка, лозенце, бостанче. . . „Ограден си от другите, облечен си. . .“ Спас въздиша по едно неотдавна, в което имотните и съсловни граници бяха добили пределна яснота и категоричност. „Но тия прегради, които отделиха „м о е т о“ от „т в о е т о“, не бяха прегради между в е щ и т е, а прегради между х о р а т а. Обособявайки отделни стопански и битови интереси, те се превърнаха в п р е г р а д и м е ж д у с ъ р ц а т а, защото нравственото обособление следваше стопанското.“[1] В студията „Моралната философия на българина от новото време“, публикувана през 1938 г., Иван Хаджийски очерта закономерния преход от стария нравствен колективизъм към егоизма като крайна форма на дребнособственическия индивдуализъм. Три десетилетия след него В. Попов нарисува един нравствен резерват, в който по чудо е оцеляла идилията на колективистичния морал. Последният се разпада тъкмо когато по силата на историческата логика се възвръща жизнената пълнота на общия труд в името на всеки член на колектива. Погрешната отправна точка при изобразяването на съвременното село стеснява рамките на реализма в „Корени“ и деформира търсените морални стойности в конкретните им човешки проявления. Трудът вече не е съзидателно начало в живота на героите, дълбоко

---

[1] И в а н Х а д ж и й с к и, Оптимистична теория за нашия народ, БП, 1966, стр. 111.

осъзнато като източник на житейска хармония — защото съзиданието изобщо отсъствува от техния старчески свят, над който тегне сянката на смъртта и запустението. И виждаме Жегъла как работи „със странна омраза, сякаш биеше земята, сякаш я наказваше за отдавнашен тежък грях. И каруцата караше така, със стиснати зъби и оловен поглед, и на вършачката така подаваше снопи, сякаш изсипваше отрова в гърлото ѝ.“ Хората се трудят и живеят равнодушно, по силата на привичките и само закъснялата сватба на Недьо и Зорка ще раздвижи изстиващата им старческа кръв и ще събуди угасващата им жизненост. Но и тая сватба е жест на последен порив към живота, който си отива. („Поне заедно да умрем, да има кой кого да зарови“, обяснява Недьо.) Примирението пред неумолимите биологични закони обединява героите в книгата и създава илюзията за нерушимост на стария патриархален колективизъм. Останали извън обществото като психика, те се поставят извън законите му и като социална общност. Затова оживлението от раждането на нов човек във финалния разказ от сборника изглежда също толкова наивно-оптимистично, колкото и перспективите на социалния прогрес, които Председателят чертае пред скептичните погледи на селяните. Твърде доброжелателно прозвучава критическата констатация за „концептивна финална отвореност“ на „Корени“[1] — защото авторът отново е побързал да сключи житейската крива в затворения кръг на своите идейни построения. „Жизненият патос“ на тая последна глава остава извън общата миньорна тоналност на книгата. И нека Генерала запише в ума си: „Животът си тече независимо от всички премеждия. Той е по-силен от всякакви спирачки и нещастия, тече и върви напред, нагоре, навсякъде“ — тези думи визират в същност живота извън литературното пространство в „Корени“. Още повече и тук В. Попов не е спестил мрачната ирония и веднага е добавил: „Малко схематично го записах, малко заприлича на статия, ама и статиите са такива, какъвто е животът.“

Извеждайки индивидуалния жизнен трагизъм до степента на всеобщото, превръщайки личното изживяване в трайно психологическо състояние на един човешки колектив, В. Попов разкрива социалните антиподи на любимите си герои в техните ясни, конкретни очертания. В същност тази тонална особеност има дълбоки концептивни основания. Хората — изразители на новото, са носители на елементарно, прагматично съзнание. Пародия на съвременността са силуетите на синовете и дъщерите, които живеят в града, далечни и равнодушни към чувствата на ония, които са им дали живот. Пародийни елементи улавяме у Горския с неговата изсушена душа „като стъпкана жаба на път“, и у Председателя, който винаги ще бъде за селяните пришелец без рождено име, напразно търсещ при тях близост и съучастие. Така представени, измеренията на новото отново ни връщат към изтръгнатите корени на крушата от разказа „Спокойствие“, за да бъдат отречени от ония вечни морални устои, които авторът запазва непокътнати в задушната атмосфера на социално-историческо безветрие. Срещу враждебните сили, които ще катурнат неговия идиличен свят, човекът се възправя с прастарото си селско упорство, с морален стоицизъм, който поразително напомня „стоицизма“ на Нане Стоичко. С присъщата му мрачна сериозност В. Попов извисява старото хоптири и самотните къщи, в които са се вкопчили героите му, без да осъзнае, че опоетизирва оня пословичен нашенски инат, който Елин Пелин развенча много отдавна в чудесния разказ за Нане Стоичковата върба.

---

[1] Свет озар Игов, цит. статия.

*

Поредицата нови разкази, публикувани в литературната периодика и включени по-сетне в сборника „Вечни времена“, свидетелствуват за последователното развитие в прозата на концепцията на В. Попов за съвременното село. Тематично продължение на „Корени“, те се подчиняват на действуващите в сборника циклични структуриращи тенденции и загубват своята идейно-художествена самостойност. Същевременно в тях се забелязват редица изменения от концептивен и формален характер. Преди всичко по-отчетливо се изявява в прозаическата организация категорията „време“. Социалната бавноподвижност ограничаваше в „Корени“ действието на цикличните връзки между отделните разкази предимно в сферата на пространството. Не че в повествованието липсват онези битови детайли, които се явяват своеобразни ориентири за хода на времето в белетристичния поток. Ролята на такъв „часовников механизъм“ поема плодовитото семейство на Улаха — едва се е появило единадесетото улахинче и его „оформя“ се вече дванадесето. Някъде в началните страници белетристът ще разкаже за сватбата на Недьо и Зорка. Във финалния разказ се ражда нов човек. Но времето в неговата концепция остава заключено единствено между раждането и смъртта, то има своите биологически — не и социални измерения. Едни идват на тоя свят, други си отиват, но в жизнения поток отсъствува общественото време на големи материални и духовни преобразования, в които най-ярко се разкрива могъщото движение по посока към бъдещето. Времето се осъществява само в един от своите аспекти; с у б е к т и в н о т о безвремие прераства в и с т о р и ч е с к о. В резултат намалява взаимното притегляне на епизодите в сборника и се засилва впечатлението за фрагментарност, като правило неизбежно при цикличната организация на прозаичните цялости.

В новите си творби („Пролет“, „Душата на Горския“, „Безсловесност“ — сп. „Съвременник“, 1971, кн. 2, и „Спасовите къщи“, „Бялата пеперуда“, „Крушата“ — сп. „Септември“, 1972, кн. 3) В. Попов направи опит да внесе корекции в света, който бе създал в „Корени“. Своеобразието му и тук произтича от нравствено-психологическия подход към проблематиката, за разлика от социално-етичната трактовка на селската тема у Д. Вълев. Отново центърът на тежестта пада върху изконното, трайно наследеното в психиката на героите, докато Д. Вълев предпочита да изследва нейното изменение под влияние на промените в конкретната социално-историческа среда. Общото литературно пространство, очертано в „Корени“, се простира и тук като обединяващо звено, но отделните разкази-епизоди се свързват по-плътно в една пространствено-временна структура, в която времето изявява вече и своето социално съдържание. И в предишните си творби В. Попов успоредяваше вечното, устойчивото в човешкия характер с преходното, исторически конкретното в социалните процеси. Сега съотношението между субективното време на отделната личност и общественото време се променя. Новите страници за корените на човека са написани с повече усет и интерес към съвремието, което непобедимо руши старите форми на живот. В „Корени“ раздвоението на съвременния селянин бе изведено в абсолют. Призрачният митичен свят противостоеше на диалектиката на днешния ден, а обективното, откровено отношение към един съществен проблем на социалистическото развитие премина в своята противоположност — обективизма. Сега запустяващото село е видяно като закономерно явление в живота на обществото, което коригира установената от десетилетия диспропорция между индустрията и селското стопанство и в което се осъществяват незапомнени по своите мащаби миграционни процеси.

Ако в „Корени“ драматичните акценти падаха върху нараненатa душевност на дребния собственик, когото социалните сътресения са изместили от вековното му русло, разказът „Душата на Горския“ разкрива как еволюира неговото отношение към съвременността. Колкото и упорито да се съпротивяват героите, общественото време се оказва по-силно от тях. Един след друг ще напуснат те селото, за да се влеят в човешкия поток, устремен към Рисенския аграрно-промишлен комплекс. Там, където кипи съзиданието, намират новото си място и Улаха със своите улахинчета, и Недьо със Зорка, и Босьо, който за втори път нарушава мълчанието си и изрича голямата истина за човека, безсилен да живее извън обществото: „Може да съм безсловесен, ама да съм сред хората.“ По своему изразява новото светоусещане на съвременния селянин и Спас: „Не знам какво му е хубавото на социализма, ама едно не може да му се отрече — очите ни отворихте вие. . . За живота. По-рано роби бяхме, пестим, земя купуваме, за земя човек убиваме, бели пари за черни дни, тутикванти и нам ти к’во. Сега народът се отприщи и не мож го спря.“ Съпоставени с предишните му обобщения за раздвоението и безпътицата на селския труженик, тези думи трябва да засвидетелстват едно променено съзнание, рожба на нови социални условия. Свое бъдеще има в размислите на Горския и родното огнище, запустяло по силата на обективните обществени закони. „Тия дни от града ще дойдат, къщите ще обиколим и ще обявим кои стават за паметници на културата. Държавата средства ще даде да ги стегнем и поддържаме, табелки ще окачим, туристи ще надойдат. А ако не дойдат туристи — кинематографията ще дакарам.“

И все пак, макар обективно да е свързана с постъпателния ход на съвремието, съдбата на героите поражда горчиво съжаление и скептицизъм; въпреки реалната концептивна отвореност на новата поредица разкази общата проблематика отново е подчинена на мотива за смъртта. В. Попов трансформира предишните частнособственически изживявания в дълбоко човечна тъга по онова, което естествено си отива от нас, но така и не преодолява познатия от „Корени“ миньорен тон на повествованието. Личното и общественото време и тук са останали раздвоени. Художественото изследване засяга предимно индивидуалното битие, неговата трайно формирана морално-психологическа същност, върху която социалните процеси оказват твърде незначително въздействие. Откъснат от историята, човекът у В. Попов престава да бъде частица от вечното движение на материята, превръща се в микросвят със свое начало и край. Никой не може да оспори на твореца правото да спре със средствата на изкуството хода на времето, за да изследва покоя, застиналостта, състоянията на мигновено равновесие — защото диалектиката се осъществява в тяхната цялостност, в системата на взаимодействието им. „За да разберем отделните явления, ние трябва да ги изтръгнем от всеобщата връзка, да ги разгледаме изолирано и т о г а в а сменяващите се движения се явяват едното като причина, другото като следствие“, пише Енгелс.[1] В този смисъл има своето оправдание и интересът на В. Попов към проблематиката на трайното в преходното, на живота, който прекъсва със смъртта. (Още повече в нейната трактовка той се добра до интересни художествени похвати, неизследвани все още достатъчно детайлно.) Ако в кръга на селската тема Андрей Гуляшки и Ивайло Петров показаха диалектиката на съзиданието и смъртта в нейните съвременни социално-исторически аспекти, авторът на „Корени“ съзнателно се абстрахира от жизнената динамика и отправя поглед към застиващи, обречени на гибел светове. Пусти плевници и празни къщи, залостени вратници и заключени порти — това е пейзаж също тъй истинен, както луминесцент-

[1] Енгелс, Диалектика на природата, 1956, стр. 254.

ните лампи и новите тротоари, както шосето, по което вървят камионите към Рисенския аграрно-промишлен комплекс. Но белетристът упорито брани идеята за тяхната несъвместимост, без да осъзнае, че когато нещо се ражда, нещо трябва и да умре. Утвърждавайки настоящия миг, той го противопоставя на идващите исторически промени. Така се стига до абсолютизация на равновесието, а то е винаги само относително и временно. Естествената смяна на старото и новото престава да бъде осъзната необходимост. Животът, това безкрайно обновяващо се многообразие и движение напред, е видян като неподвижна даденост, откъсната от околния свят и обречена да достигне в един момент своя край. В. Попов не успя да приобщи към него нито героите, нито себе си. Неговата душа, също като душата на Горския, остава завинаги при заглъхналото, обезлюдено село. Преселението в Рисен е представено не като свободен избор на личността, прозряла социалните перспективи, а като драма, която хората са принудени да приемат против волята си. Изтръгнати от корен, те загубват своето духовно равновесие и обедняват нравствено въпреки нарасналото материално благополучие и повишената битова култура. Новото време е дошло. В старата човешка общност се промъква отчуждението, което неизбежно съпътствува някои форми на цивилизацията и се явява в рязък дисонанс с опоетизираната в „Корени“ патриархална грижа за човека в съседния двор. И виждаме селския философ Спас как купува къща след къща, но отказва да приюти своя съселянин, защото има единствена „душевна цел“ — икономиката, а Илариона напразно търси себе си, разпънат между виденията на ливадата и звездите над Урушкото кладенче и на града с „тежки каменни стъпки, с много лица и много светлини“. Неспокоен Ахасферов дух, тежки каменни стъпки — възкръснали из епигонския реквизит на една остаряла *поетика*, те имат съмнително отношение към облика на днешното село. Дълбоко в пластовете на подсъзнанието си героите запазват непоклатими устоите на един свят, обречен от обективния ход на историята. И ако Жегъла, усетил тръпките на смъртта, напуска Рисен, за да намери вечен покой при Урушкия стубел, дето някога се е родил, завръщането му придобива смисъл на бягство от съвременността към изгубената поезия на миналото. Краят на човека, който е „рекъл да се върне, да не умира на чужда земя“, се превръща в мрачен финал на едно битие, раздвоено между сивотата на настоящето и „небитието на обърканите, горещи сънища“, което поразява със своята тъжна метафизика.

***

Движението на В. Попов и Д. Вълев в процеса на усвояване на жизнените факти напомня разминаване. Първият внася в творбите си ярко изразен конструктивизъм, който, независимо от желанието ни да го приемем или не, съществува обективно в съвременната белетристика като един от начините за организиране на художествения материал. Д. Вълев изминава обратния път — той тръгва от непосредните жизнени наблюдения, трансформира ги естетически и тогава ги извисява до степента на обобщението. Пиететът към първичната неподправеност на житейските истини, изразени спонтанно и непреднамерено, създава своеобразния облик на неговата проза. То определя и концептивната ѝ насоченост, в максимална степен свързана с обективните насоки на социалното ни развитие.

Едва ли има сред съвременните белетристи, отразяващи селската проблематика, друг автор, така оперативен в изображението на социалните процеси. Започнал в първите си сборници с отделни ескизи из живота на „покрайнината“, той постепенно разшири своя художествен поглед и задълбочи

цикличния процес, като създаде един макроцикъл, включващ всичките му книги (без „Южняк“), с явната амбиция да обхване света в неговото движение, да отрази историческата съдба на днешния селянин. Проблемът за времето в прозата му се свързва с разрастването на прозаическите концепции, намерило израз в трайната привързаност към определена проблематика, носена от едни и същи герои и реализирана в един и същ естетически свят. Въз основа на по-новите му творби можем да говорим за усложнена темпоралност, в която настоящето е органическо продължение на миналото и пролог към бъдещето. Потопен във въздуха на съвремието, белетристът все по-често обръща поглед и към вчерашния ден, за да види хората и събитията вече не сами за себе си, като любопитен житейски факт, в порядъка на единичния случай, а като момент от един траен диалектически процес, на равнището на всеобщото, типичното. Това обогатява смисъла на характерите и взаимоотношенията, задълбочава техния социален патос. В резултат усложнява се и художествената структура. Малките разкази от първите книги, които напомняха „конгломерат от съдби, герои, случки, произшествия, преживелици, документални наблюдения“, увеличават своя обем; задълбочава се конфликтността, психологическото движение на сюжета все по-определено се насочва към мисълта за новелистична трансформация на късия разказ. Опростената композиция, изградена върху паралелното разгръщане на фабулата и естествения ход на събитията, се заменя от многопластово повествование, в което ретроспекциите и вътрешният монолог заемат законното си място. Структурната динамика и цикличната организация при Д. Вълев се явяват необходимо следствие от концептивното развитие и обогатяване, адекватно със задълбочаващия се процес на усвояване нови черти от социалното битие на съвременния селянин.

Основна отлика на Д. Вълевата проза в сравнение с „Корени“ е нейната историчност. Болката по невъзвратимото минало затъмнява очертанията на днешния ден в цикъла на В. Попов, отчуждава хората от големите му задачи. Исторически неизбежните социални преобразования се оглеждат в консервативното съзнание на героите като в криво огледало, деформирани и враждебни, и създават впечатление за обществена бавноподвижност, която е характерна за нашето село в по-ранните обществено-икономически формации, но е несъвместима с динамиката на съвремието. Авторската концепция отхвърля по посока на недействителното белите забрадки сред кооперативното поле, за да им противопостави метафизиката на едно тъмно, вкаменяло битие. Поставен редом с него, светът на Д. Вълев разкрива сякаш обратната му страна — толкова движение и ведра светлина излъчва. Актуалните въпроси на социалното ни развитие, пречупени в личната съдба на селяните от покрайнината, се свързват преди всичко с проблема за духовната цялост на човека. Д. Вълев го разрешава в широк социално-психологически план. Довчерашните чудаци, саморасли мислители и философи, неочаквано са се оказали във водовъртежа на едно мощно обществено раздвижване, което пробужда и активизира дълбоко скритите им дарби и енергия. Изчезва в ритъма на ежедневието примитивната ограниченост на регионалните представи за света. Познатите до втръсване собственически комплекси отпадат от проблематиката, връщането към миналото не възкресява предишните носталгични тръпки. Вековното трудолюбие и привързаност към своята земя са се трансформирали у героите в неизчерпаем творчески порив „да майсторят света“, да го „тълкуват“. Раждат ли ръцете ти плод — тази мисъл се явява основен критерий в новата житейска позиция на днешния селянин. Отхвърлено е пасивно-консуматорското съзерцание на живота, негов смисъл е съзиданието. Жизнеутвърждаващият патос на нашите дни обогатява старите добродетели на българина

с ново съдържание, разкрива широки хоризонти за творческо развитие на личността.

Основен регулатор на личните и обществените взаимоотношения в света на Д. Вълевите селяни се явява своеобразната етична система, обединяваща първичната неподправеност на човешките представи от едно по-примитивно равнище на обществено съзнание с високата хуманност на неотчуждения съвременен човек. Механизма на нейното формиране и утвърждаване Д. Вълев разкрива чрез образа на Козирога от разказа „Вода“. Новите морални принципи се узаконяват в живота не от някаква висша, неуловима сила, а от простия свинар, който носи радост на хората със своята гайда. Единственото му условие, за да иде на сватба или на годеж, е „годеникът и годеницата да са честни хора — в рода им да няма убийци, издайници, измамници и крадци до трето коляно“. Но минават години, изчезват старите вражди, а гайдарят изостря все повече своята съвест и поставя пред сватбарите нови и нови условия. „В семействата на младоженците не бивало да има лица, които държат службата, без да имат дарбата. Защото такъв народ повреждал природата, хапел населението около себе си и можело да се рече, че живее с крадена мъка; които злоупотребяват с мощта си, не търпят свесния и умния човек и прибират под шатъра си далавераджии, хитреци и тъпаци; които минават със запушени уши покрай злото; които не позволяват на меките души да роптаят и чистят вонята на блатата; които, като се засегнат лично, хвърлят кал върху цялото синьо небе.“ И осъзнаваме, че истинският законодател на обществото е някогашният малък човек, че той със своя безпогрешен усет към красотата и човечността е и негов съдник. Асоциациите ни връщат към творчеството на старите майстори на българското село. Възвишената нравственост на техните герои е в трагическо противоречие с аморалността на обществото, което убива светлото у човека и обезсмисля неговите пориви. Героите на Д. Вълев имат по-щастлива участ. Хармоничната простота на родовото общество, в което поведението на човека се превръща в „непринудено о б щ е н и е за взаимопомощ и сътрудничество, в единна, целесъобразна и съгласувана с общия интерес дейност“ (Ив. Хаджийски), възкръсва в белетристиката му на ново висше равнище. В съвременното общество колективните интереси все по-тясно съвпадат с интересите на обикновения трудов човек — с това изчезва потребността от принудителни предписания. Обективно необходимото поведение се превръща в спонтанна проява, повелите на човешката общност стават лични мотиви, нрав и съвест на един нов човек, за когото отново е престанал да съществува въпросът, дали участието в общия труд и общото управление е право или задължение. Доброволно, свободно и непринудено, поведението на Д. Вълевите герои е във висша степен нравствено. Тяхната етика се превръща в морален кодекс на цяла една епоха, в която изискванията към личността нарастват с величавите задачи, които поставя за разрешение комунистическият идеал.

Характерен аспект на проблема за духовната цялост на съвременника е отношението към природата. Противоречието между цивилизацията и първичните форми на човешкото битие, поставено с особена острота в прозата на Н. Хайтов, Ст. Сивриев и др., не вълнува твореца, защото неговите герои никога не са се отчуждавали от своята същност. Романтичната концепция за връщане към природното и естественото не го занимава, напротив, хората се разкриват тъкмо в движението към по-модерни социални проявления. Критиката вече изтъкна пластичната свежест на природата и човешката трудово-битова и предметна среда, атавистичната чувствителност на човека в контактите му с външния свят.[1] Сега, когато белетристът задълбочи своите идейни

[1] С в е т л о з а р И г о в, За прозата на Димитър Вълев, сп. Септември, 1970, кн.7.

обобщения, определено можем да говорим за социално-историческия смисъл на тази чувствителност. Дарба да общуват с природата притежават само любимите му герои — Пашев, Тодор Макащилов, Дядото Иван. Тази мисъл изглежда случайно хрумване на автора в разказа „Тъмно" от сб. „Ние величествата" — в новелата „Ярост" зазвучава по-определено и настойчиво. Най-новите му творби окончателно затвърдиха убеждението, че чувството към природата не е просто момент от общата характеристика на човека, а критерий за неговата нравствена пълноценност. Здравото трудово ежедневие е обогатило знанията за света, в който протича животът му. Това на свой ред изостря неговите сетива, придава им една почти нечовешка изтънченост. Този факт обяснява поразително богатия жизнен опит на Д. Вълевите герои и оттук безпогрешния им усет за действителните човешки стойности. Разкривайки властниците Каракозов и Косматарев като техни антиподи, белетристът не случайно ги характеризира не само в социален, но и в чисто сензитивен план. В дребнавото боричкане за щатове и облаги те са загубили способността да общуват с природата. Нещо повече, те съзнателно се отграничават от нея. „Човек е петимен за нежности, но вредят ли на щата, той ги изхвърля навън, както отделя пикоч или пот", признава Косматарев. За него е излишно и вредно „захласването в природата", затова отсича безмилостно дори бряста, под който някога се е люляла люлката му. „Безкористният поглед" към красотата на полето добива дълбок нравствен смисъл — това е мигновение, в което личността, проядена от жестоки диктаторски амбиции, се връща към морално равновесие, към първичната цялост на човешкия дух.

Едно мило достолепие излъчва осанката на Д. Вълевите герои, породено от новите им грижи и задължения в днешния свят. Довчерашните плебеи са усетили своята действителна стойност, определяща се не от имотното им състояние, а от мястото им в обществото, което изграждат със собствени сили. Грижата за човека — основна ценност в нашето общество, изключва революционния макиавелизъм на отминалите етапи, затова така предупредително мъдро звучат думите на Побащима към „тоя видел свят": „Господинчо, не ни претоварвай с немотия, войни, ялови ветрове и клевети. Не сме от желязо. Ако ние загазим, ще се превърнеш в пустинята Сахара, дявол те взел." Светът не може без тях, труженициte — това е дълбоката истина на нашето време. Нещо повече: прозирайки в неговите закономерности в процеса на съзиданието, те заживяват с желанието да го направляват и организират. Живото им чувство за социална справедливост изключва примирението с неправдите бюрократичното равнодушие към човешката болка, опитите да се злоупотреби с величавите идеи на революцията. „Лошотията пак ме заля", изрича героят от разказа „Лош ден" и тръгва безкомпромисен и непреклонен да търси корените на злото, а Танас Увалията открито се изправя срещу властника Каракозов в името на човечността. Новелата „Голямото добрутро" поставя един от централните проблеми в творчеството на Д. Вълев — нарасналото самочувствие на довчерашния малък човек. Господар на земята и труда си, той се прощава с дребнособственическия егоизъм и заживява съпричастен с големите въпроси на съвремието. Така белетристът докосва един актуален проблем на съвременното социално развитие — социалистическата демокрация и народовластие, активното участие на трудещите се в управлението на производството и разпределението на материални блага, продължение на голямата тема за държавата и народа. В тая посока Д. Вълев има редица предшественици, особено в кръга на селската тема. Причините са напълно постнятни. Никъде антагонизмът между личната съдба на човека и социалните стихии не е така дълбок, както сред селяните. Изследвайки националната психология на българина, Иван Хаджийски изтъкна неговата изконна омраза

към властниците. „Политическото съзнание на нашето селячество, пише той, почти винаги оставаше неблагосклонно към държавата.“[1] Но неговите дълбоки наблюдения се основават върху структурата на класовото общество, в което държавата винаги е била инструмент на малцина експлоататори за потискане на народните маси. Това определя ненавистта им срещу всяка власт, независимо в чии ръце е. Продължавайки по инерцията на остарели представи развитието на конфликта в съвременни условия, В. Попов издига непреодолима преграда между селяните и селските ръководители.

„— За кого говориш? — рече Горския нервно. — Кои са тия вие?

— Вие — каза Спас. — Ти, Председателя и държавата“.

И малко по-нататък:

„— Няма да те молим — рече Председателя. — Никого не сме молили за нищо. Ние никого не молим.

— Кои вие? — запита Спас.

— Ами ние — Горския, аз и изобщо държавата.“

Повторението на мотива отхвърля всяка мисъл за случайност в противопоставянето народ — власт. Толкова по-странно изглежда тоя диалог в своята свързаност с един нов момент от социалистическото строителство, когато е изживяно „мъртвото вълнение“ в българското село и са категорично отречени принципите на революционен макиавелизъм. Още повече сам В. Попов разкрива като осъзната необходимостта от нов подход към човека: „Няма да пропадна — отвърна Председателя, никъде не съм се провалил и тука няма да пропадна. Ще ви оправя аз, ама съм балама, че карам с демокрация и добро, всекиго питам, от мнения се интересувам, а иначе — знаеш как бързо мога да ви оправя. . . „Ох — изпъшка Горския, — и аз съм мислил иначе, ама къде е това иначе, в тая тънка работа, че с живи хора работим тука, Председателю, а не с тикви.“

Срещу подобна трактовка на проблема (намираме го и другаде в съвременната селска белетристика) Д. Вълев противопоставя плебейската дързост на своите герои, които реагират срещу извращенията в социалистическото ежедневие със съзнанието, че държавата е инструмент в ръцете на народа и нейна основна грижа е обикновеният човек. Днес вече никой не може да си присвои правото безнаказано да повтори надутата фраза на краля-слънце: „Държавата — това съм аз.“ „Държавата — това сме ние“, ще кажат Д. Вълевите селяни с гордото съзнание на хора, на които принадлежи настоящето и бъдещето на света. „Внуците ли? Ами ние сме се борили с турците, с фашизма, нека и за тях остане малко работица! Население, не превивай врат! Ако не харесаме някой началник, ще си изберем друг. А началникът няма право да си избира народ.“ В своеобразната патетика на тоя фрагмент борбата за по-съвършени обществени отношения придобива дълбок исторически смисъл като продължение на вековните борчески традиции на народа ни. Ражда се ново социално мислене, което отхвърля старата неприязън към държавата, основана на вековна експлоатация на човек от човека. В условията на социалистическо народовластие, на задружен труд в името на общото благо се осъществяват онези форми на обществено битие, за което мечтаеха Маркс и Енгелс в зората на новата епоха и което в наше време придобива истинни, реални очертания.

Съвременната литература е все още длъжник към образа на комуниста — двигател на динамичното обществено развитие. Творчеството на Д. Вълев е нов опит да се запълнят белите петна в неговия портрет, дълбоко правдив, цялостен, въплътил най-положителните черти на нашия съвременник. Раз-

---

[1] Иван Хаджийски, Бит и душевност на нашия народ, БП, 1966.

кривайки го в условията на най-новите етапи от социалния процес, белетристът подчертава дълбоката приемственост между идеите на антифашистката борба и годините, през които се формираше новото село, и идеалите на съвремието. Революцията не свършва с песните за първата голяма победа, тя продължава и днес — тази мисъл преминава през цялото му творчество. Пренасят я в наши дни старите комунисти Постолов и Дядо Орач, закалени в класовите битки, запазили до последен дъх своята духовна младост. Едва ли е чиста случайност фактът, че и единият, и другият са показани в часа, когато си отиват от живота. Срещата със смъртта завършва оптимистичната трагедия на едно битие, подчинено докрай на комунистическите идеали; това определя мажорното звучене на темата за безпощадната сила на биологическите закони. Но има и нещо друго. Върховният момент от човешкия живот в случая придобива социална мащабност и затуй, че в него се предава щафетата на революцията. Поемат я младите, които са се оформили като комунисти, и ще я пренесат до пълната ѝ победа в условията на съвремието. В обаятелната фигура на председателя на селсъвета Сашко, който мълчаливо подава на Дражев томчето с Ленинови писма, в съдбата на Пашев, излязъл из народните низини и загрижен не само за плана на стопанството, но и за банята и детския дом в Стасино, у следователя, който ще се довери на съвестта си, когато разплита тъмната история в селцето Юрт, съзираме чертите на новия ръководител, комуниста от нашето време, прегърнал светлите Ленинови идеи за „прекрасния свят“. Солидната му социална и професионална култура извисява държавното и стопанско ръководство на ново равнище; укрепва неразривната му близост с обикновените хора, сред които е израсъл и при които се завръща, обогатен със съвременни знания и идеи. Истинското призвание писателят търси и открива в беззаветното служене на масите, във всеотдайната вярност на борбата за бъдните дни на човечеството. Превръщайки в естетическа реалност една тенденция на бъдещето, той внася нови социално-етични корективи в картината на съвремието, извисява по своему социалистическата романтика на нашите дни.

Изобразявайки селския ръководител като катализатор на обществения прогрес, Д. Вълев изтъква принципиалното различие между диктатора и народния вожд. В творчеството му се изправят едни срещу други комунистите Пашев, Дядо Орач, Канев, Постолов, следователят Дражев, Сашко — и техните социални антиподи Каракозов, Косматарев, Петър Кирията. Изплували из водовъртежа на събитията, последните са мръсната пяна в пълноводната река на живота, случайни спътници на големия революционен преврат в бита и мисленето на съвременния селянин. Антисоциалната им същност се разкрива в пренебрежителното недоверие към човека, в подлото стремление да се задържат на гребена на вълната на всяка цена, без да подбират средствата, във високомерното самочувствие на народни избраници и „слуги“. Интересните наблюдения, направени в разказа „Донос“, Д. Вълев задълбочи в новелите „Ярост“ и „Искидярското шосе“. Доказана е по художествен път преходността на едно явление, което трябва да отмре в процеса на все по-широката демократизация на съвременното общество. „Времената отиват към народовластието. Ако съм имал образование, щял съм да схвана ерата и щял съм да се държа прилично. А после как не съм помирисал, че моят срок изтича, че народът вече не иска настойници, а съратници?“ — тези думи детронираният Коста Косматарев произнася не случайно встрани от човешкия поток, който неудържимо върви по Искидярското шосе. Течението на живота завинаги го е изтласкало в глуха линия. Защото такива са неумолимите социални закони.

Внимателно вглеждайки се в днешното интензивно социално развитие, Д. Вълев не само отразява съвременните явления, но, както вече отбелязахме,

маркира в своя естетически свят пътищата на новото, което тепърва трябва да се формира. В този смисъл неговата проза напомня един характерен мотив в пролетарската поезия от 30-те години — мечтата за социалистическото бъдеще, израз на въжделенията на борещите се народни маси, който доби ярък израз в творчеството наХр. Радевски, Н. Вапцаров и др. Своеобразните художествени прозрения, създадени като корекция и законно продължение на настоящето, Д. Вълев обогати в сб. „Късни плодове“ с образа на комуниста Шанев, който се свързва с процеса на усилена индустриализация на съвременното село и на заличаване съществените различия между селото и града. Виждаме го в новелата „Искидярското шосе“ да се завръща след дълго катерене по скелите из най-отдалечените краища на България в родния си край, където се изгражда земеделско-преработвателен комбинат. На фона на днешните големи революционни преобразования белетристът очерта чрез своя герой нова тенденция на бъдещето; след мощния човешки прилив към заводите и фабриките в града започна отливът. Той ще върне хиляди някогашни селяни — настоящи работници към родните места, където селскостопанският труд се преустройва на промишлени основи. Георги Шанев е все още социологическа схема, която белетристът тепърва ще трябва да насити с дълбоко човешко съдържание. В повествованието той е само слушател, лишен, както вече отбеляза критиката, от оценъчна функция в идейната тъкан на новелата. Д. Вълев е поставил акцентите върху друг герой, върху друг тип конфликти. По-съществено в случая е предусетеното ново явление на нашата съвременност, в която комунистът е носител и създател на най-прогресивните обществени идеи.

* * *

Дълбокият демократизъм на литературата, изследваща селския живот, е традиция, чиято жизненост в предишните етапи от развитието ѝ, а така също и днес, не се нуждае от доказателства. Нашето време безусловно я прие и обогати творчески въз основа на големите задачи, поставени от новата историческа епоха. Тя предявява нови изисквания пред писателя, поел нелекия жребий да отрази народния живот, да превърне художествения документ за социалните движения на епохата в летопис за дълбоките изменения в живота и психиката на българския селянин. Утвърждаването на социалистическия реализъм в съвременната литература е неделимо от историческото разбиране за същността на народностния принцип като негова важна съставка. Свързан най-пряко с традиционния пиетет към старинни фолклорни мотиви и образи, в наше време той придобива качествено различно съдържание. Отслабва връзката между индивидуалното творчество и колективния поетически гений, създал мита, приказката, легендата, за да се задълбочи интересът към реалния народен живот и неговите проблеми. На днешния етап тълкуването на народностното начало не се изчерпва с националното своеобразие на характерите и формите на бита, нито с механичните връзки с фолклора и народното мислене, нито пък със съучастието в преживяванията на народните маси. Отвлечената идеализация на отделни страни от бита и психиката на нашия селянин, особено ако са видяни в отминал етап от народното битие, прави анахронично художественото изображение. Тя е в разрез с новото историческо мислене, което, точно анализирайки настоящето и диалектически подхождайки към миналото, трябва да очертае насоките на бъдещето. В този смисъл, въпреки интереса към народностната същност, към дълбоките корени на народния живот. В. Попов остава при едностранчивата видимост на явленията. Резигнацията, болката по отмиращия социално-психологически феномен за-

тъмнява перспективата на историческото развитие. Новите процеси, изместващи остарелите форми на бита и съзнанието, се оказват извън зрителното поле на белетриста. Това обуславя трагичния патос на неговата книга и въпреки редица безспорни художествени качества накърнява идейно-естетическата ѝ стойност. Като литературен факт тя свидетелствува за отделни субективни настроения, съпътствуващи неумолимия ход на живота, прогресивните духовни търсения на нашето време.

Подчертано актуален и исторически обективен, Д. Вълев осъществява в своята проза твърде рядко срещаната в нашия интелектуален век взаимовръзка между самобитна предметна сетивност и неоспоримо съвременно светоотношение. Антипод на В. Попов не само в усвояването на конкретния жизнен материал, той открива в индивидуалната съдба на обикновения човек от народа динамиката на общественото битие. Довчерашните малки хора са показани в процеса на тяхното израстване и формиране като основна движеща сила на едно общество, което неотклонно върви към по-съвършени социални отношения. Но ако приемаме безусловно идейните търсения на Д. Вълев като плодоносна насока не само в личната му творческа биография, а и в цялостната картина на литературното ни съвремие, не можем същевременно да не изтъкнем редица художествени недостатъци в неговата проза. Мнозина са склонни да търсят причината за това в документалното начало, което категорично се налага на вниманието ни особено в най-новите творби на белетриста и което уж деформирало художествената структура, превръщало ги във второразряден литературен фалшификат.

Изобщо в традиционната си привързаност към строгите, чисти белетристични линии (и не само в случая Д. Вълев) ние често окачествяваме документа в художественото творчество като симптом на безсилие, несъвместим с яркия, безспорен талант. В същност търсенията на цялата световна литература в продължение вече на столетие не само не влизат в противоречие с таланта, но го утвърждават чрез поредица творби, признати за върховни постижения въпреки явното съжителство на белетристика и документализъм. И ако повтаряме тази отдавна доказана истина, то е заради белите петна, които се явяват така често в цикъла на Д. Вълев и едва ли биха могли да се скрият със средствата на документалистиката, както твърдят някои. Защото естетическата условност в разказите за хората от Юга понякога се изражда в изкуственост тъкмо заради присъствието в тях на автентичното богатство на живия свят. Не става дума за творби като „Пет минути“, в които откриваме традиционното съотношение между документалното и художественото начало. В прозата на Д. Вълев съществува и един особен род художествено внушение, което се основава върху илюзията за документалност и се поражда от суровостта на жизнения материал, от липсата на овладяност и прецизност в повествователната стихия. Определяща самобитността на творбите му, тя престава в известни моменти да бъде дълбока необходимост и свидетелствува за неоправдана прибързаност и небрежност в белетристичното организиране на конкретните факти. Засега творческата еволюция на писателя се осъществява преди всичко като непрекъснато разширяване на тематичния периметър с произтичащата оттук тенденция към окрупняване на белетристичната форма (след повестта „Южняк“ белетристът написа роман за хората от „покрайнината“), реализирана в досегашното му творчество с частичен успех. Неговите идейни ориентири безпогрешно следват, а понякога изпреварват хода на времето. Но естетически завършената цялост предполага трансформиране на идеята в изразителен жест, в реално човешко изживяване, в пълнокръвни герои. А при Д. Вълев мирогледното обяснение доминира над пластическата стихия; мисловните прозрения изпреварват ху-

дожествените. Осъзнал света в неговите соцално-психологически проявления, той не успява докрай да го овладее естетически. Така се явяват умозрително очертани конфликти, лишени от топлотата на непосредното изживяване герои. Емоционалната отмереност прераства в недостатъчност, а публицистичният патос — в тезисност, която стилното своеобразие и тънкият хумор на характерите и речта не могат да компенсират. Илюзията за жизнена автентичност не оправдава нито небрежната, тромава фраза, нито чудачеството на героите, което понякога изглежда преднамерено маниерно. На сегашния етап от развитието си Д. Вълев е изправен пред необходимостта да реши в бъдещите си книги сложен комплекс от творчески въпроси. Отразявайки битието на обикновения трудов човек без необходимото естетическо проникновение, белетристът рискува да принизи актуалното до злободневното, да сведе социално значимото до социологическа схема. Свежата сетивност на изображението и оригиналните езиково-стилистични похвати биха допринесли за силата на идейните внушения като съставка на една повишена пластично-изобразителна култура. Това ще затвърди проблемната мащабност на Д. Вълевата проза, резултат от интереса към миналото и настоящето на нашия народ и стремежа да се уловят обективните тенденции на неговото утрешно развитие. „По-близо до живота. Повече внимание към това, как работническата и селска маса на дело строи нещо ново в своята делнична работа. Повече проверка доколко комунистично е това ново“, пише Ленин.[1] А художествените прозрения за новите перспективи пред обществото са плодотворна тенденция в развитието на цялата съвременна литература, за която народните маси винаги ще бъдат основен обект на естетическо познание.

[1] В. И. Ленин, О литературе и искусстве, М., 1960.

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Слезе от сцената един от големите представители на съвременната българска култура — Людмил Стоянов. Слезе — след седем десетилетия непрестанен писателски труд, активна обществена дейност, изпълнил своя дълг пред народа си, пред времето и пред човечеството.

В литературата Людмил Стоянов дойде направо от недрата на народа, от някогашните глухи планински села, за чиито синове са казани думите му:

Моят народ е най-беден; няма
по-беден от него. Оскъдност
се казва съдбата му. Дрипи
от него висят. Мотика и рало —
от детинство до гроб: ден и нощ —
непрестанно и черно тегло.

Картина сякаш извадена от апокалипсиса. Ето още един неин вариант в стихотворението „Към моите съселяни“:

Все тъй ви виждам: в тъмни нощи,
в трънаци вятърът засвирил,
наоколо — мъртвило, сняг. . .
Веднъж в неделя идва пощата
с червени листове от бирника
и после сняг, мъртвило пак.

Людмил Стоянов измина пътя на химерите, издигна кули от мраморен стих, но трагичното видение на родината не напусна никога неговото съзнание. Под гърма на Октомврийската революция се роди неговият бележит разказ „Милосърдието на Марса“ — и писателят се изправи до своя народ, пет десетилетия стоя като воин в неговите редици, дочака бурята и победата на светлината над мрака, тъй както бе предсказал:

И застанал радостен на прага,
ще посрещна в блясъци и дим
хората, които в гръм и влага
оплодяват новите бразди.

И ще бъда като строен ясен,
разлюлян сред цветното море,
който чака мълнията властна,
за да падне примирен.

Мълнията дойде — и сега неспокойният поет, неустрашимият общественик и гражданин лежи бездиханен пред нас. И ние сме обхванати от скръб, но същевременно и от съзнанието, че тоя дълъг живот е бил изпълнен с благо-

родни творчески пориви, с поетически мечти, със смели мисли, с остри полемики и протести, с жестоки битки, с безкрайна омраза към злото и насилието и с дълбока любов към народа и човека, с непоклатимата вяра на комуниста в неизбежната победа на световната правда и световния мир.

Не е необходимо тук да правя характеристика на литературното дело на Людмил Стоянов. Бих искал да отбележа само една негова особеност — неговата многостранност: от лириката до разказа, от романа до драмата, от литературната критика до публицистиката. Тук трябва да се прибави и огромният брой преводи преди всичко от руската и съветската литература. Но многостранността характеризира цялата културно-обществена дейност на Людмил Стоянов. Много години той е редактор на списания и вестници; тридесетте години са героичният период на неговата трудна редакторска дейност и на смелата му антифашистка публицистика, което му донесе арести, интернирания, жестоки побои на улицата от фанатизирани фашистки оръдия. След 9 септември Людмил Стоянов бе първият редактор на сп. „Славяни“ и на сп. „Септември“.

Людмил Стоянов е дългогодишен деен участник в живота на Съюза на българските писатели — като негов председател и член на Управителния съвет до последния миг. Той бе народен представител, член на Световния съвет на мира от неговото основаване и заместник-председател на Българския национален комитет за защита на мира, член на комисията за Димитровски награди и на множество други комисии и комитети. Забележителна е неговата дейност в националното и световното движение в защита на мира и демокрацията, против войната и фашизма. Своето участие в това движение Людмил Стоянов започна още преди войната — на международните писателски конгреси в Париж и Мадрид, рамо до рамо с първите представители на световната прогресивна литература и с представителите на съветската литература и култура, които той обичаше дълбоко и с които бе свързан с искрени братски чувства. Макар че през последните години Людмил Стоянов пътуваше по-рядко в чужбина, когато се касаеше за защита на мира, за борба с империализма и реакцията, той се отзоваваше с безусловна готовност — с речи, със статии с изказвания и т. н. Защитата на мира смяташе за свой неотменен граждански дълг.

Най-сетне искам да отбележа една по-слабо позната обществена проява на Людмил Стоянов — неговата дейност в Българската академия на науките. Людмил Стоянов бе избран за неин редовен член след 9 септември. В нея той зае мястото си достойно до Елин Пелин и други първенци на българската литература. Академик Людмил Стоянов бе първият директор на Литературния институт при Академията; в същност той го основа и създаде и го ръководи в най-трудните му години. Институтът започна с един сътрудник, но благодарение на усилията на своя директор и на помощта, която му оказваше ръководството на Академията, институтът нарасна и укрепна, организира редица научни сесии, подготви важни издания с научни изследвания и материали, започна подготовката на обширна история на българската литература. Людмил Стоянов като директор бе тактичен, внимателен към сътрудниците, винаги готов да им помогне. Наистина административната работа не бе в природата му, но интересите на института, които бяха интереси на българската наука и литература, стояха винаги близко до сърцето му. Сътрудниците — тогава почти само млади хора — запазиха и пазят спомена за благоразположението на своя директор акад. Людмил Стоянов, който изслушваше всички, не създаваше конфликти и към всички се отнасяше с безкористността и добрите мисли на поет.

Съсредоточен преди всичко в своя художествен, творчески свят, Людмил Стоянов не бе чужд на атмосферата на научните дирения. Защото той по-

знаваше добре историята на българската литература, особено от последните сто години, имаше отношение към големите ѝ представители — от Ботев до Яворов, от Димчо Дебелянов до Йовков и Вапцаров, живееше в постоянен контакт с търсенията на великата руска литература и на съветската литература, познаваше световните прогресивни автори, неведнъж се отзоваваше на големите литературни годишнини със статии и доклади. Тогава неговото слово звучеше с благородна сдържаност, но и с дълбоко вътрешно вълнение.

Заедно с цялата наша общественост със смъртта на Людмил Стоянов и Българската академия на науките загуби един от най-достойните, най-представителните си членове. Целият състав на Академията се прекланя пред неговата светла памет.

От тоя миг делото на Людмил Стоянов принадлежи вече на историята. Но преминавайки в историята, то не губи пулса и тръпките на нашата съвременност. Защото покрай всички естетически стойности, които носи, това дело притежава един висок хуманистичен патос — патоса на една велика революционна епоха. В делото на Людмил Стоянов трепти полетът на нашето време, полетът на гълъба на Пикасо — полетът на мира, полетът на борещото се за нов ден човечество. Може би не е странно това съвпадение — в едни и същи дни напуснаха нашия свят Людмил Стоянов и Пикасо, тези неуморими творци, тези корави воини на комунистическата правда, влюбени в светлината хуманисти. Съвсем не искам да правя аналогии в областта на творчеството им, нито да търся равноценни стойности и да изравнявам мащабите на тяхното изкуство. Само искам да изтъкна, че с тяхната смърт фалангата на световните борци за мир, на големите хуманисти на нашето време осиротя. А тях ги бе свързал още борещият се републикански Мадрид в тежките дни на испанската гражданска война.

Някога Людмил Стоянов написа за родината забележителния стих:

Без мене ти си пак велика,
ала без теб — какво съм аз?

Днес, когато неговият земен път е завършен, ние можем да кажем за служено и справедливо: родината, нашата социалистическа родина е немислима без делата на своите големи синове. Людмил Стоянов е безспорно един от тях.

Поклон пред личността и делото на твореца и писателя, на гражданина и хуманиста, на приятеля и човека Людмил Стоянов!

Петър Динеков

Д-р ВАСИЛ СЛ. КИСЕЛКОВ

На 10 април т. г. в София завърши жизнения си път дългогодишният и многозаслужил изследвач на старата българска литература д-р Васил Славов Киселков. Той принадлежи към онези немногобройни всеотдайни труженици, които великолепно съчетаваха в себе си верността към учителския дълг със стремежа към научноизследователска дейност, призванието на педагога с търсещата мисъл на учения.

Роден е в гр. Котел на 17. XI. 1887 г. в семейството на дребен скотовъдец. Подпомогнат от вуйчо си, В. Сл. Киселков завършва гимназия във Варна, а от 1909 г. следва славянска филология в Софийския университет. Висшето си образование обаче завършва в Загреб (1914), където защищава докторска дисертация на тема „Християнството и книжнината у българските славяни“ (1914). Десет години по-късно е изпратен за едногодишна специализация по славистика във Виена. До оттеглянето си в пенсия д-р В. Сл. Киселков преподава български език и литература в различни градове на страната. Той е пръв учител на българчетата в с. Пет могили, Шуменско, гимназиален учител в Сливен, Котел, Карнобат и Ямбол, а от 1925 г. в Софийската духовна семинария.

Още в дисертационния труд на д-р Киселков е набелязана голямата тема на неговите научни занимания — старата българска литература и средновековната ни история. Сам той отбелязва: „От 1914 г. до днес съм използувал всичкото си свободно време, за да проучвам нашето минало и главно старобългарската литература.“ Пълната библиография на д-р Киселков съдържа 139 заглавия, които очертават творческата му активност, полувековното му участие в нашия научен и културен живот: монографии, студии и статии по стара българска литература, рецензии върху новоизлезли научни трудове, популярни статии, преводи от старобългарски език, съставяне на учебници, отклик на дискусионни проблеми на правописа и образователната система.

В кръга на научните интереси на Киселков важно място заема литературата на „златния век“ (Презвитер Козма и неговата беседа против богомилите. 1942; Българската книжнина през Симеоновия век. 1943; Свети Климент Охридски. 1941 и др.), привлича го сложната кирило-методиевска проблематика, към която той многократно се връща, за да търси нови решения на спорните въпроси за народността на Първоучителите, за приоритета на кирилицата или глаголицата, за авторството на Пространните жития и пр. (Славянските просветители Кирил и Методий. 1946; Кирил и Методий в Рим при папа Адриан II. — Истор. преглед, кн. 1, 1946; Най-старата славянска азбука. — Език и литература, кн. 3, 1955; За авторството на Пространните жития на Кирил и Методий. — Изв. на Института за бълг. литература, 1962, и др.). Неудовлетвореност от постигнатото в тази област го караше да бъде критичен към себе

си и той чувствуваше нужда да се изкаже още веднъж по спорните въпроси, но продължителното боледуване не му позволи да стори това.

Траен интерес д-р В. Сл. Киселков прояви към литературата на XIV и XV в., на която посвети редица монографии, статии и студии (Средновековна Парория и Синаитовият манастир. — Сб. в чест на проф. В. Н. Златарски, 1925; Забравеният среднобългарски писател Григорий. — Учил. преглед, кн. 8, 1925; Житието на св. Теодосий Търновски като исторически паметник. 1926; Св. Теодосий Търновски. 1926; Григорий Синаит. 1928. Митрополит Йоасаф Бдински и словото му за св. Филотея. — Бълг. истор. библиотека, т. I, 1931; Евтимиевият ученик Андрей. — Учил. преглед, кн. 2, 1931; Патриарх Евтимий. 1938; Рилският книжовник Мардарий. — Учил. преглед, кн. 11, 1939; Митрополит Григорий Цамблак. 1946; Родното място на Владислав Граматик. — Изв. на бълг. истор. дружество, кн. XIX—XX, 1944; Владислав Граматик и неговата Рилска повест. 1947 и др.). Свод на полувековните занимания на д-р Киселков с проблемите на българската литература от IX до XVIII в. е книгата Проуки и очерти по старобългарска литература (БАН, 1956), а отпечатаната няколко години по-късно монография за именития му съгражданин Софроний Врачански (1963) представя сериозен принос в проучванията върху литературата на Българското възраждане.

За изследователския стил на д-р Киселков е характерен стремежът към задълбочено вникване и тълкуване на изворите, съчетан с критицизъм към становищата на предходниците. По този път той често стига до оригинални, но невинаги безспорни решения.

Изключителни са заслугите на д-р Киселков за популяризирането на старата българска литература. Вещ познавач на старобългарския език, той преведе и по този начин направи достъпни за широките кръгове на българската интелигенция Пространните жития на Кирил и Методий, Беседата на Презвитер Козма против богомилите, произведения на патриарх Евтимий, Григорий Цамблак, Владислав Граматик и мн. др. Многократно преиздавани, преводите на Киселков от старобългарски език не са изгубили своето значение и досега представят една от най-значителните прояви в тази област на българската медиевистика.

Със своето дело д-р В. Сл. Киселков остави светъл пример на всеотдайност и предано служене на българската наука, просвета и култура.

Ст. Кожухаров

ПАК ЗА КРИТИКАТА

Здравко Петров

На някои може би е дотегнало да се пише за критиката. Такива възмутени читатели ще кажат: „Стига тая критика! Аман!“ Може би са прави, понеже предчувствуват дълги пунически войни сред критиците. И все пак разговорите за критиката се налагат с някакво упорито постоянство. Просто литературното развитие повелява често да се вглеждаме в лицето ѝ. Една от често цитираните мисли на Анатол Франс е, че по литературната критика съдим за една литературна епоха, за нейната интелектуална физиономия. Тая мисъл под една или друга форма варира в много статии за критиката. В някои постари литератури критиката може да е знак за александрийска изчерпаност, безплодно, макар и тънко занимание на духа, но за нашата литература критиката все още има голямо значение. Тя между другото е огледало и на националното ни мислене.

Кр. Куюмджиев в своята последна книга „Критически делници“ също така разглежда нейната дейност като „интелектуален израз на дадена културна епоха, самосъзнанието на дадена култура“. Литературният критик Й. Василев се е заел в своята статия, посветена на критическата дейност на Кр. Куюмджиев, да обясни „феномена“ на един критик и изтеклото критическо десетилетие. Той гледа на нещата успокоено, далеч от полетата на боя и малко снизходително към пропиляното време в остри полемики. Явно за него „сокът на нервите“, за който говореше Д. И. Писарев, няма значение. Той иска да преценява нещата спокойно, безстрастно или, както сам обещава, „без гняв и пристрастие“. Тая роля на хладнокръвен летописец, на някакъв нов отец Пимен ми изглежда неподходяща за един критик в нашето време на битки и незатихнали полусражения.

Аз прочетох внимателно статията на Й. Василев и все пак не можах да разбера неговата позиция в случая. Стои ли той за националното своеобразие в нашата литература, държи ли в критиката да има по-голямо присъствие авторовата личност, противник ли е на нейната отвратителна роля на рекламен посредник, въобще какво отношение има към неща, за които се говори не от вчера. Или всичко това са излишни приказки, изречени от критиката през последните 10—15 години. Ако това е така, няма смисъл повече да разговаряме. Просто трябва да приключим разговора. Но не мога да допусна, че Й. Василев, който не от вчера се занимава с литературна критика, макар че има твърде малко публикации, не знае тия азбучни истини за нашата критика. Към края на своята рецензия за книгата на Кр. Куюмджиев „Критически делници“ той пише: „Куюмджиев все пак прояви психическа издържливост и устойчива воля, не се поддаде на нашепванията на нихилизма, който винаги се таи в един полемичен талант.“ Такава една трактовка за полемиката и по-

лемичния талант като проява на своеобразен нихилизъм ми изглежда твърде странна в наши дни. Борбата за мнение е едно от основните начала на всяко литературно развитие. Цялото развитие на българската критика в миналото и сега е стълкновение. Противоположно на естетиката на сп. „Мисъл“ се създаде друга естетика. Полемиките, които станаха на времето между главния редактор на сп. „Златорог“ и Т. Павлов, не бяха напразни. Те отразяваха сблъсъка между два мирогледа, два подхода в разбирането на изкуството.

Така че нямаме никакво основание да твърдим, че полемиката е нещо излишно, някакъв осъдителен лукс в епоха на конструктивен културен патос. Още повече, че цялото развитие на литературата е развой на идеи, на кръстосвания на мнения, поетики и естетики, стилове и темпераменти. Обикновено тия, които идват, влизат в страстна полемика със своите предшественици. Те даже стигат до пълно отрицание на старото в името на новото. По-късно историята поправя грешките, увлеченията, нанася нужните корективи. Така е ставало неведнъж в историята на литературата, в нашата национална култура. Пенчо Славейков, за да прокара своя художествен индивидуализъм и собствено виждане за мисията на изкуството, влезе в страстна полемика с вазовската традиция в нашата литература, в неразумен спор с такъв колос като Вазов. Да не говорим за една по-голяма полемика, а именно тая, състояла се между Толстой и Шекспир. Шекспир нямаше възможност да отговори на своя велик опонент. Но му отговори неговото вечно творчество, това, че е „съвременник на вечността“. Но не искам да ставам повече елементарен и дидактичен.

Й. Василев като безстрастен колекционер на полемични излишества реди имена, дати, притихнали словесни битки с една фактологичност, която в случая не е много оправдана. Или най-малкото разглежда се полемиката като досаден спътник на литературата. А това, че зад всяка полемика стоят идеи от естетическо естество, живи страсти, накъсани нерви, него не го интересува. В това отношение на Й. Василев му е идеал покойният наш критик Минко Николов, който също обичаше да стои понякога над схватките и увлеченията.

Марксическата критика винаги е имала остри социални функции и който не разбере това, има опасност да я разглежда като някакво безстрастно академично занятие. А в действителност тя е оръжие, и то остро оръжие, на партията на идеологическия фронт. Не можеш да разбереш критиката пълноценно извън духа на полемиката, особено нашата марксическа критика в миналото, която израсна в борба срещу кръга „Мисъл“ и естетизма на сп. „Златорог“. А в наши дни не можеш да разбереш дейността на един критик извън тия общовалидни партийни критерии. Кр. Куюмджиев в своята статия „Общественото призвание на критиката“ съвсем справедливо бележи: „. . . Големият критик е едновременно и идеолог, философ, той е рицар на арената, където се водят идеологическите битки между класите.“ Самият Кр. Куюмджиев не може да бъде разбран без тия позиции, без духа на полемиката, който се подхранва в него не от мефистофеловския „дух на отрицанието“ или вдъхновението на „злъчната интелигенция“, а от неговия конструктивен културен патос. В неговата полемичност се крият не само полемични похвати на мислене, склонност към антитези и памфлетни фигури, а и естетическият му идеал на критик, който обича страстно изкуството, бори се за по-високи мерки и вкусове.

Искам да се спра по-подробно на един цитат: „Иска ми се обаче да посоча критическите лутаници, похабили толкова усилия, време, нерви — не само на автора на „Критически делници“, но и на мнозина от неговите колеги. Критиците се впуснаха в спорове, от които може би някои печелеха, но литературното развитие страдаше.“

Тая невярна предпоставка е вече удобна площадка за една невярна теза, която със своята гибелна логика подвежда неопитния автор. Той има не само претенцията да обхване критическата работа на Кр. Куюмджиев, но и да нарисува картината на нашето литературно-критическо минало. Тезата му няма покритие в конкретната практика на нашето литературно развитие. В разговорите за критиката няма нищо лошо, ако не довеждат до хайки, идейна дескридитация и административни санкции. Такива опорочени разговори и дискусии действително затормозяват литературните процеси, събуждат призрака на безсмислено пропиляна енергия. И тук Й. Василев е съвсем прав. Но според мен преценката, че дискусиите, станали през последните 10 години, са нанесли повече вреда, отколкото полза, е несъстоятелна. Тя противоречи на органичното развитие на литературата. Не потвърждава схващането, че без дискусии щяхме да имаме по-богата критическа жътва и плодове. На мен ми се струва, че някои разисквания, които станаха през последните години, бяха не само фойерверки върху скучното, старо небе на литературата, но и помогнаха на по-младите поколения критици да се освободят от фантома на догматизма и нормативизма. Макар че наново се появява тоя злокобен фантом, само че облечен с математически формули и загадъчни знаци, които трудно някой може да разгадае. Но това е предмет за друг разговор. Тук е важно обстоятелството, че Й. Василев изпитва някаква странна боязън от споровете и дискусиите, с нескрита ирония гледа на оня критик, който предпочита пред научния, академичен уют съдбата на публициста:

„След победоносни или безрезултатни полемични схватки той снема доспехите на рицар на артистичната критика и се оглежда: раните по него и върху противниците са безброй, но къде са завоюваните простори?“

Явно на него му прави впечатление не страстното изгаряне в литературата, във всеки ред на развълнуваното критическо слово, а грамадата от книги. Критиката по начало не е забавно художествено четиво. Една малка част от продукцията на критическата мисъл (и не само критическата) надживява своите поводи. Много неща остаряват. Фр. Меринг казваше: от 100 тома съчинения на Волтер може нищо да не остане, но ще остане „страшното име на Волтер“. Някога Белински сме чели с юношески, влюбчиви очи. С годините все по-малко четем от неговите 12 тома. Сега сме на възраст, когато можем да препрочитаме статиите му за Пушкин и знаменитото писмо до Гогол. Може би коварното време още повече ще посегне на критическия ни кумир. Но то не е в състояние да посегне върху нравствената енергия и идеализма на духа на тоя изключителен човек. Ако на подобна опасност са подложени класиците на критиката, какво да кажем за редовите критици, които не могат да разчитат на особена дълготрайност след смъртта си. Те по начало, както казваше Шалда, се погребват „под чуждо име“ и не могат да разчитат на особена трайност в съзнанието на околните. Но някаква необяснима нравствена енергия движи критика, която го прави страдалческо същество, изпълнено с горчивините и утехите на изкуството. Критикът често пъти изгаря в патоса на ежедневието. Той не може да разчита на хладните бюстове на пантеона и историята.

Понеже Й. Василев недолюбва дискусиите, разгорещените разговори, в които има пропиляна енергия, няма вкус към публицистичната критика, той в невярна светлина рисува не само житието-битието на един критик като Кр. Куюмджиев, но и на цялата ни критика. Според него излиза, че всички дискусии, станали у нас през тия години, са пропиляно време. В светлината на тая мисъл дейноссттта на един критик като Кр. Куюмджиев изглежда исторически нецелесъобразна, а самият той се превръща във великомъченик на критическия календар. Лично аз като участник в няколко критически диску-

сии (през 1952 г. разговорът по повод любовната лирика на Ив. Радоев, през 1953 г. разговорите за литературната критика, разговорът за критиката през 1965 г. на страниците на сп. „Септември“, дискусията във в. „Литературен фронт“ за критиката през 1967 г., като участник в устните дискусии в СБП на четиридневно партийно събрание по повод на речта на др. Т. Живков пред столичните комсомолци) мога да заявя, че разговорите, които са ставали за нашата литература и литературна критика, не са отишли напразно, дали са някакъв плод. Ако вървим по тая логика кой печели и кой губи в един спор, ние никъде няма да стигнем. Просто ще издигнем неръкотворен паметник на филистерите в критиката, които не участвуват оперативно в литературата, за да не си изгорят пръстите. По тоя начин ще хвърлим сянка и върху някои други дискусии, станали преди Априлския пленум на нашата партия, които имат значение за нашата литература.

Разговорът по повод романа „Тютюн“ на Д. Димов на тридневното заседание в СБП (независимо от административните санкции над някои критици и приложение на неленински методи на действие) даде резултат за общото развитие на нашата критика, освободи я отчасти от лоното на догматичната инерция и талмудисткото мислене. Тя помогна и на критикуваните автори да излязат от тресавището на догматизма, в който те бяха затънали заедно с цялата наша критика от тоя период.

През 1952 г. на страниците на в. „Литературен фронт“ се проведе разговор за любовната лирика по повод цикъла стихове на Ив. Радоев „Пролетно разсъмване“. Независимо от моето несполучливо участие в тия спорове, изразено в стеснена теза, разговорът тласна нашите разбирания за интимната лирика.

През 1953 г. се проведе на страниците на в. „Литературен фронт“ разговор за критиката по повод поредица от теоретически статии на Г. Димитров-Гошкин. Гошкин апелираше да се постави в център на критиката занимането с творческата личност на автора. Някои обвиняваха Гошкин в „кантианство“, но в неговото твърдение имаше нещо творческо, а именно критиката да навлезе по-дълбоко в естетическия свят на твореца. Както е известно, по онова време критиката витаеше в общоестетически принципи и не смееше да надникне в интимния свят на автора, да съпреживее неговите вълнения.

През 1965 г. пак пламна дискусия в средата на критиците. Но тогава в атмосферата на полемична задъханост и естетическа нагорещеност работата се сведе до „артистична“ и „неартистична“ критика, а тя се състоеше в това да се даде по-голяма изява на творческото „аз“, същевременно да се внесат естетически принципи в художествения хаос. П. Данчев стана изкупителна жертва за един период в критиката, когато тя беше свързана с догматизма. Но това беше не само негова лична вина. Тук има историческа вина, от която нито един критик не е освободен, щом активно е работил в тоя период.

Една от интересните дискусии през десетилетието 1960—1970 г. бе тая за националното своеобразие на българската литература. Преди това тя беше предшествувана от разговора за „българско, много българско“, подет от покойния наш критик и есеист Цв. Стоянов. В промеждутъка имаше разговор и за класическия и белия стих, но тоя разговор беше твърде епизодичен и формален и не остави дълбоки дири в последвалото литературно развитие. В средата на 60-те години в нашето общество остро се породи интерес към проблемите за националното, националната съдба на българската литература. Заговори се по нов начин за националната самобитност на литературата ни. Посочиха се неподозирани аспекти за нейното развитие. Художествената практика на Й. Радичков и Н. Хайтов и др. даваха аргументи за силата на нашите национални комплекси, които поддържат жизнеността на нашата ли-

тература, дават ѝ неповторимо лице в средата на европейския литературен процес.

Не мога да кажа, че всичко при всяка дискусия е било в ред. Не всички разисквания са минавали под знака на обективност и коректност на тона. Понякога отделни дискусии са били съпровождани от стихиен елемент и ексцесии. Често пъти опонентът се е изкарвал по-чер от дявола. По време на дискусиите е ставало и вавилонско смешение на езиците, противниците на спора напълно се разминават, не се вслушват един в друг, обхванати неразумно от сляпа полемична страст. При отделни случаи така се поляризират тезите, че борбата на свободни мнения прераства в ръкопашен словесен бой, където надделяват юмруците и цветистите балкански псувни. В шумотевицата на спора се стига и до ехото на административни закани. И така се стига до древнославянското „перуново право“, когато разпрата завършва със сопи и вечното право на грубата сила.

Затова няма смисъл педантично да се ровим в печалните страници на нашето полемично изкуство, от които след години се срамуваме. Но това е външната страна на нещата, съпътствуващи фактори при всяко органично литературно развитие.

Повече не искам да правя преглед на отшумели дискусии, които оцветяват не едно десетилетие в нашия литературен живот.

Подобен преглед е излишен не само защото обременява съзнанието на читателя, който не е длъжен да помни в подробности нещата. Сега нашата критика е обхваната от консолидационни процеси и има пред себе си други задачи. Дребнаво занятие е да се ровим в праха на миналото. Особено да призоваваме гласа на мъртвите, да откъсваме становището на тоя или оня критик от контекста на времето. А освен това ровенето в миналото има тая отрицателна страна, че събужда страсти, конфликти, човърка рани, въобще събужда никому ненужни неща.

Някои виждания на Й. Василев му пречат не само обективно да очертае общата картина на нашето литературно развитие през тия 15 години, но и го подвеждат да бъде неточен в подробности. В неговото тъй просторно житие на нашата критика след април 1956 г. липсват някои съществени неща, които накърняват историческата правда. Например след като се изброяват толкова много имена (заслужено и незаслужено), се пропущат имената на Е. Каранфилов, П. Пондев и С. Султанов, които направиха много в тоя период за издигането на критиката не само на високо професионално равнище, но за откриване на „феномена“ на творческата личност, прикрита зад литературния текст. Също така би трябвало да се отбележи статията на Л. Георгиев за Майерхолд, която беше една интересна проява на тоя период. Й. Василев трябваше да бъде верен на музата на историята. Трябваше да се стреми в своя кратък очерк за развоя на критиката към по-голяма обективност, да включва повече имена даже когато не е съгласен с техните естетически позиции.

Вземайки едно неправилно становище за литературата ни като стълбица от излишни спорове, той дава не само една невярна картина на настоящето, но се и увлича да чертае същата картина за миналото. Той буквално пише: „. . . Полека започваме да проумяваме защо Михаил Арнаудов не допусна да го въвлекат в литературни разправии цели седем десетилетия.“ Първо, примерът с академик М. Арнаудов е неуместен. Нашият заслужил академик, от чиито трудове всички сме се учили, никога не е имал претенциите на литературен критик, оперативната дейност в критиката не го е особено привличала. Академик М. Арнаудов тежи на друго място. Той тежи с изследователската си страст, ерудицията си, гигантската си работоспособност. Той има

безспорно голямо културно строително дело, но неговият пример не може да бъде знаме за един съвременен литературен критик, който си поставя съвсем други задачи. Най-малко академик Арнаудов може да бъде еталон за критическа заангажираност на мисълта. И най-вече в една статия за един такъв чист критик, изтъкан от нерви, страсти и пристрастия като Куюмджиев е уместно споменаването на неговото име. Излиза, че академик М. Арнаудов е бил най-мъдрият в сравнение с дузина български литератори, които са се заели с критиката, изплетена от обществени страсти и идейни борби. В светлината на тая странна логика Г. Бакалов е нямало нужда да редактира толкова списания, особено сп. „Нов път“ и „Звезда“. Същото важи и за Вл. Василев, който в продължение на 20 години редактира сп. „Златорог“. Друг е въпросът за идейно-художествената линия на списанието.

Й. Василев пише: „. . . Едни от най-надарените ни критици в миналото вкорениха представата за критика като един вид хотелски посетител в литературата, отхвърлиха всячески внушенията, че той трябва да се труди системно. Бих посочил като пример три имена на представители на различно време и застъпници на съвършено различни идеи: Симеон Радев, Георги Бакалов, Владимир Василев. Никой от тримата не умря млад и въпреки това трудно може да се каже, че някой е оставил завършено и цялостно дело, макар всички да изградиха име.“

Доколкото ми е известна историята на българската литературна критика, не зная някой сериозен наш литературен критик да ни е натрапвал представата за критиката като някаква „хотелиерска“ дейност. Вл. Василев не беше автор на многотомни съчинения, но ако се съберат неговите критически статии и обзори, все пак ще се получат няколко внушителни тома. Вл. Василев беше типичен критик-импресионист и най-вече с нерв към съвременното. Той не признаваше, правилно или неправилно, литературната история. Даже в тоя дух има изказване от него. Вл. Василев твърдеше, че не може да се напише обективна литературна история. Той погрешно смяташе, че творческата личност не се поддава на общи естетически закономерности. В това отношение той стои до схващанията на руския критик-импресионист Ю. Айхенвалд. Тоя неправилен възглед на Вл. Василев му пречеше да се впусне в по-смели естетически екскурзии в културното минало. Ако той не се придържаше сляпо към тоя неправилен тезис за литературната история, би обогатил критическата си дейност с нови страници. Той би дал свежи, интересни, темпераментни оценки на нашето литературно минало.

Просто смешно е да обвиняваме Г. Бакалов, че не е направил дело. Ако той не е направил дело в българската марксическа критика, кой друг е направил? Още в миналото в печата беше обявен за „стахановец“, за човек с голяма работоспособност. Г. Бакалов е пример на пословично трудолюбие. Той е превел със собствени усилия цял вагон книжнина от най-различен характер. Познавачи на въпроса твърдят, че той е превел над 600 книги и брошури. Г. Бакалов с голямата си обща марксическа и литературна ерудиция даде очи не на едно поколение марксическа интелигенция за чуждата книжнина. А и сам той написа много книги, свързани с акуалните задачи на идеологическия фронт на партията. В това отношение ние нямаме равен на него, като човек, въплъщаващ кипяща идейна енергия. Да не говорим на какви издания той е редактор. Достатъчно е да спомена „Нов път“ и „Звезда“, които прокараха огнена бразда в нашата революционна литература. Във всяка негова бележка живее частица от неговата страстна, „гладиаторска натура“. Някои живеят с измамното впечатление, че литературното дело са само фолиантите, които стоят бездиханно на лавицата на библиотеките. А в действи-

телност истинската литературна критика е тая, която живее със злобата на литературния ден, която се ражда в идейната полемика и литературната битка.

С. Радев остави име на ярък критик, макар и само с няколко литературно-критически статии. Но броят тук няма значение, както няма значение при Н. Бончев. Достатъчно му е на С. Радев, че свърза своето критическо име с първата атака срещу д-р Кръстевия нормативизъм, за да бъде забелязан в историята на нашата литературна критика. Само трябва да съжаляваме (но това е вече друга тема), че той я напусна, когато ѝ беше така нужен. Той като критик е работил сравнително малко и епизодично, но той е публицист, историк, дипломат и като такъв е автор на едно знаменито двутомно съчинение върху българската история и на 20 тома Дипломатически мемоари, които се съхраняват в архивите на Българската академия на науките. С. Радев никога не е бил „чист" литератор и не бива да се разглежда такъв, амплитудата на неговите интереси е много широка. Но той до края на живота си беше човек на критическата мисъл и преценка. В „Строителите на съвременна България" той си е пак критик, но вече обхванат от патоса на историческата критическа мисъл. Така е и в неговите Дипломатически мемоари, където има епичен колорит и критическа мисъл върху политическото минало на България.

Не бива да измерваме делото на критика с томове, които се трупат един върху друг, с онова, което може да бъде дело на един литератор или историк. В действителност истинският критик живее в критическата рецензия, бележка, полемика, антрефиле, критическо писмо, портрет и монография за отделен писател. Подобни критици в миналото са най-големите критически имена на Европа и Русия. Тяхната дейност се изразява не в писането на чисто теоретически трудове и академични занимания, а в живо боравене с литературата (Сент-Бьов и Белински).

На едно място Й. Василев бележи: „Но преоценките ставаха като че ли твърде бавно. Все още жертви на безсмислено табу бяха писатели като Лилиев, Далчев, Иван Хаджийски, Траянов, Симеон Радев, Вутимски и др." Вярно е, че над някои от тия имена висеше „безсмислено табу", нещо, което се преодоля от нашето следаприлско развитие след 1956 г. Но преоценката е нещо много сложно и не зависи от добрата индивидуална воля. Тя преди всичко е исторически процес, който налага своите заслужени реабилитации. Оценката на символизма и някои по-модерни поетики не може да дойде непосредствено с присъщата на нашия марксически метод обективност в зората на нашата културна революция. В тия години се акцентуваше преди всичко на социалистическия реализъм като художествен метод, който трябваше да си пробие път в средата на българските писатели. При тая силна колективистична епоха, дошла като резултат на една революция, твърде самотно стояха имената на Ат. Далчев, Н. Лилиев, Ал. Вутимски, Т. Траянов. Най-малкото те не бяха на дневен ред. Струва ми се, че тук е нужен идейно-диференциран поглед за нещата. Честото парадиране с общия литературен процес, обективност, която граничи с идейно разоръжаване, засиления формализъм и структурализъм в литературознанието подготвят смъртта на идеите или, образно казано, едно „розово погребение" на марксизма. Съвсем справедливо Кр. Куюмджиев пише в своята книга „Критически делници":

„Друг пример за идеологически компромис, който напоследък допуска нашата критика, това е по отношение на литературната история. Ние сякаш започваме да забравяме, че историята на нашия народ, както историята на всеки друг народ, е история на класовата борба, че в нашето минало е имало експлоатирани и експлоататори, прогресивни и реакционни дейци и пристъпваме към миналото недиференцирано, без нашия марксически, класово-партиен анализ. Към нашето минало ние проявяваме такава историческа всеяд-

ност, че сме на път да забравим основни неща на диалектическия метод и историческия материализъм."

Такова виждане на литературно-критическото творчество пречи да се прецени и съвременният образ на критик като Кръстьо Куюмджиев, за когото Й. Василев казва безапелационни думи в своята статия: „. . . И аз добре разбирам болката на Куюмджиев в някои статии от новата му книга, съжалението за пропилените седмици и месеци в празни кафеджийски спорове и възторзи." Аз лично не знам Кр. Куюмджиев да е участвувал в кафеджийски спорове (доколкото съм осведомен, той е участвувал в съдбовни спорове за развоя на нашата литература и критика), даже когато е седял в кафене. А освен това литераторът може да се вдъхновява от много места. Никой не знае откъде може да се създаде един литератор. Той преди всичко е човек с широк поглед за живота, а не интелектуален молец. Всички опити напоследък университетските катедри и други инкубационни места да създадат теоретици и литературни критици търпят крах. Те чисто и просто създават недоносчета, които, като се докоснат до една художествена творба, стават съвършено безпомощни. Така че в упрека на Й. Василев виждаме закъснял дидактизъм към чужд нему артистичен тип критика и скрита апология на великомъчениците на перото, които цял ден съчетават безстрастни думи.

Че критиката не е лесна, весела и житейски печелеща дейност го знаят и децата. Тя често пъти носи отрицателен баланс от утилитарна гледна точка. Но който се е заел с тая дейност, предполага се, че е силен духом и ще успее да преодолее всички бариери и прегради. В наше време критиката е една тежка дейност, проклето бреме. Макар че тя среща подкрепата на партията, мрежата на писателските взаимоотношения е толкова сложна, комплицирана, щото всичко това затруднява дейността на критика. Няма смисъл Кр. Куюмджиев да се противопоставя на своите колеги, да му се слагат повече, отколкото има мъченически черти върху лицето. Кр. Куюмджиев както всички ни участвува в литературно-критическите процеси и той като всички ни е „жертва на историята", както се изразява Горки, но не бива да бъде разглеждан извън контекста на времето, противопоставян на всички ни като критически Йоан Кръстител, който е единствен праведник сред неправедниците. . .

Като критик, активно мислеща личност в критиката, той си има своята неповторима биография, успехи и горчивини, естетически трофеи и рани. Но зигзагите и криволиченията на неговия критически път не бива да се разглеждат трагично и безотрадно от летописците на неговото критическо житие. Защото при последна сметка това е съдбата на критика: малко творчески наслади и купчина житейски несгоди и неразбиране от винаги неблагодарните съвременници. . .

Историята трябва да се третира в своята сложност, а не нетърпеливо, пристрастно. Това само замъглява нещата и не помага на обективния литературен процес. Да се обхване един период от 15 години литературна критика никак не е проста задача. Ако искаме да имаме резултати, тая задача трябва да се свърши задълбочено, исторически скрупульозно, обществено отговорно. С едно замахване на перото не могат да се зачеркват цели периоди от нашето литературно-критическо развитие. Още повече, когато тия периоди са изпълнени не с бели полета, а с естетическо брожене, дълбоко естетическо преустройство на критиката. Някои по-млади другари идват твърде късно на тревожния сектор, наречен литература.

Амбицията да се обхване и особено оцени цял период от нашето литературно-критическо развитие е похвална. Но за тая цел трябва достатъчна теоретическа подготовка, чувство за историческа дистанция, способност да се улови духът на литературния процес. Понякога за тая цел се залавят и не до

там опитни пера, които, вместо да изпишат вежди, могат да извадят очи. Както е случаят със статията на Й. Василев, която, вместо да помогне на един градивен критически процес, внася тон на дребнаво ровене в миналото, човъркане на незараснали рани, противопоставяне едни на други, високомерно разпределяне на ценностите. В момент, когато нашата литературна наука и критика се нуждаят от стабилни класово-партийни критерии, маркс-ленински позиции, млади критици дават незавиден влог за увеличаване на хаоса на критериите и мерките в литературата. Обстоятелството, че не познават добре идеологическите борби на партията в миналото (в техните смътни представи Вл. Василев и Г. Бакалов са едно и също нещо), дава отражение в тяхната конкретна литературно-критическа практика. Появяват се статии, в които нещата не са идейно прецизирани.

В последните години в нашата критика нахлуха нови имена. Те идват на един разчистен терен от догматизма, имат възможност да трупат информация и литературна култура. Всичко това е един положителен процес сред по-младото поколение критици. Но наред с това в техните критически писания се забелязва елемент на формализъм на мисленето, склонност към идейна незаангажираност. Те проявяват вкус към ония школи на литературно мислене, които са далеч от социалното, от концентрираната политика, идеологията. Тия критици дойдоха по белите полета на овакантената критика. В известен смисъл даже се превърнаха във „вакуумни личности". Но прави впечатление, че те не носят със себе си идейно горене, класово-партийни критерии, остро социално зрение, което е така нужно на литератора, за да се ориентира в тоя век на жесток двубой на идеите на две противоположни политически системи — комунизма и капитализма.

Те не познават добре историята на обществената и критическата мисъл в миналото, идеологическите борби на партията. И оттам те не могат да изведат с нужната острота социалната роля на критическата мисъл в собствената си практика. Критиката преди всичко има обществена роля и всеки опит тая нейна роля да бъде подменена с научно-описателни, псевдообективни критерии ще завърши с капитулация на критиката пред отговорните задачи на времето ни и на националната ни литература.

Някога академик Т. Павлов казваше, че както правим политика, така трябва да правим и критика. При последна сметка (колкото и кощунствено това да звучи за някои деликатни уши) критиката е едно продължение на политиката с други средства.

Бележка на редакцията. Статията на Йордан Василев за книгата на Кр. Куюмджиев „Критически делници" съдържа неправилни оценки за литературния процес и развоя на литературната критика. Тя дава неточна представа за развоя и на разглежданията автор. В този брой поместваме критическата статия на др. Здравко Петров, а в следващия брой ще дадем статия и от др. Васил Колевски.

„СМЕШНОТО“

от ИСАК ПАСИ

Изд. „Наука и изкуство“, София, 1972, 322 с.

„Ироникът не се интересува от броя на посветените, които ще го разберат, нито от броя на глупавите, които не ще го разберат“ — подмята Исак Паси. Изглежда затова на ирониците не им върви твърде в научни заведения, където човек трябва да държи сметка най-вече за онези, които не го разбират. . .

Ала пред нас е сериозно замислен и вещо написан труд върху „Смешното“.

За да се изтъкне, че е трудна някаква теоретична тема, най-често се сочи едно от двете основания: колко малко е писано върху нея или, обратно — каква книжна грамада е трябвало да се прерови във връзка с нея. Темата, избрана от Паси, спада естествено към втория случай. Но нейната трудност не произтича само от стародавността ѝ, от обширността на литературата върху комичното, смешното, хумора, иронията и пр. Спънките се крият главно другаде:

а) Все още не е даден ясен отговор на въпроса: с какво, в какъв смисъл комичното и смешното подлежат на изследване именно от естетиката? Досегашните теории, дори когато са се именували естетически, най-често са заимствували доводи от общата философия, психологията, антропологията и пр. Това е свързано наистина с обстоятелството, че комичното и смешното спохождат кажи-речи всяка духовна и практическа дейност на човека — подлежат на изучаване следователно от различни гледни точки. Но така се стига до същинско вавилонско стълпотворение в литературата, когато става дума не за речниково определение (това е хумор, онова — пародия), а за теоретическо обяснение на смешното и неговите разновидности.

б) Естетиката не би могла да остане само наблюдател на честите промени в обективните отношения, във вкусовете и представите, които образуват сферата на комичното и смешното. В известен смисъл — като платформа на художествено творчество — естетиката неизбежно се обвързва с тях, проявява предпочитание към една или друга тяхна форма. Напоследък например в театъра си проправя път тенденцията „да се разкрива комизмът в старите трагедии“. На тази тенденция не бяха чужди също една софийска постановка на „Ромео и Жулиета“, както и постановката на Ефрос в Москва. Теорията не бе безучастна. Още дълго преди прословутата книга на Ян Кот за Шекспир, а особено след нея се разсъждава и обосновава защо традиционните трагедии трябвало да се препрочитат днес в комедиен план. А нима естетическият „органон“ на Брехт, теоретическите статии на Дюренмат и др. не изтъкват нов момент в отношението между трагично и комично?! Да не говорим пък за онези модернистични течения в изкуството и съпровождащите ги теории, които настойчиво представят себепародирането като уж най-съвременна (даже „спасителна“) форма на драмата, разказа и т. н. Очевидно това, което прави темата за комичното и смешното много злободневна, е същевременно причина и за нейната изключителна трудност.

С оглед на твърде трудната тема трябва да се оценяват достойнствата на разглежданата книга, някои от които ще се опитам сбито да охарактеризирам:

1. Исак Паси е включил в книгата си богат теоретически материал — според личната ми мярка на места дори повечко от нужното. Но този материал не засенчва собствените усилия на автора. Прави впечатление умелият начин, по който Паси предава чуждите гледища, като критично отсява приемливото от неприемливото в тях. Авторът непрекъснато коментира, разсъждава, съгласява се или възразява. Той неусетно въвлича и читателя в този процес. Така трудът допринася за изясняване на сложните въпроси около комичното и смешното, независимо дали ще се приемат напълно, отчасти или ще се оспорят отделните изводи и твърдения на автора. Прави впечатление и начинът, по който Паси обобщава и систематизира досегашните възгледи, особено в главата за иронията и в главата за хумора.

2. Авторът борави умело, компетентно и с художествения материал, който използува. Той подрежда примерите така, че на редица места трудът му е направо увлекателен. Същевременно Паси задържа вниманието ни и с това, как от конкретния материал извлича важни теоретически заключения. Заслужава да се отбележат съпостав-

киte между разнородни творби или литературни характери („Хамлет“ и „Укротяване на опърничавата“. „Улис“ на Джойс и „Одисея“, образите на Жана д'Арк в редица пиеси и т. н.). В първата глава Паси предава пестеливо съществените за цели етапи в развоя на комедията. Жалко, че в тази глава поради неясни за мен причини „биографията“ на комичното завършва с твърде ранната му възраст — Ренесанса. В главата за пародията се използува така успешно съвременен художествен материал, че читателят остро чувствува неговия недостиг в другите части на дисертацията.

3. Ползотворен е стремежът на Паси да се добере до сърцевината на проблема за смешното. Авторът не подценява останалите аспекти. Той постоянно напомня, че без помощта на психологията, теорията на познанието или антропологията проблемът не би намерил изчерпателната си разработка. Убедително звучат доводите на автора за социалното значение и историчността на смешното, респ. на отделни негови разновидности. Но Паси ясно съзнава, че останалите аспекти на проблема биха довели до едностранчивост, ако не се разясни преди всичко естетическата природа на смешното. Така например, когато говори за различните възможности да се използува преднамерено хуморът или да бъде съчетан с възвишеното, трогателното, сатиричното и пр., Паси подчертава, че всички варианти на хумора се реализират благодарение на неговата принадлежност към категорията „смешно“. Авторът търси особената спойка, естетическата сплав, която позволява именно по хумористичен начин да се изявяват определени идеи, преживявания и пр. Според мен този подход е най-ценното качество на книгата.

4. Тук не могат да се изброят, но не може да не се споменат интересните наблюдения на автора върху отделни разновидности на смешното. Срещат се наистина редица места, особено в трета глава, където Паси се задоволява с „речниково“ пояснение на някакво понятие и натрупва примери, които показват, че преобличанията, образуването от две думи на една нова, повторенията, дори безсмислиците и пр. м о г а т да бъдат смешни. Навярно авторът е допуснал това от желание да постигне пълнота на изложението. У читателя, който е започнал да мисли по текста обаче, те събуждат по-скоро обратна реакция. Защото повечето от тях могат да бъдат, но могат и да не бъдат смешни. Илюстрациите не заместват доказателствата. В повечето случаи обаче Паси пристъпва към разновидностите на смешното, като дири специфичното за всяка от тях, както и онова, което ги приобщава към изследваната естетическа категория. В бъдеще сигурно ще се използуват уточненията, направени от Паси за пародията или комичната антитеза, за хумора или за „двойника като комична и трагична тема“. С това впрочем е свързано и друго важно качество на книгата.

5. Тя не е „затворено“ съчинение. Оборната е към бъдещи изследвания, подтиква към тях, дори ги провокира. Паси полемизира пряко с възгледите, които снизяват хумора, пародията или иронията до „жанрово“ явление, т. е. явление, определимо чрез описание на някаква изкристализирала структура. Както в тази, така и в други прояви на смешното авторът вижда динамичната им природа. Ето защо, като следи изложението, читателят логично разширява неговия обсег — разпростира отделни съждения върху други житейски явления и художествени факти, свързва ги с нови проблеми. И това се извършва в толкова по-голяма степен, колкото по-убедителни са разсъжденията на автора.

Тези достойнства на разглежданата книга я нареждат между сполуките в нашата естетикотеоретическа литература.

Ала именно защото е сериозно изследване, трудът на Паси предлага достатъчно отправни точки за действително обсъждане. Смятам се задължен да посоча поне няколко от тях. За щастие понятието „дискусионно“ престава да е синоним на „съмнително“ и полека-лека се утвърждава като признак на нормален научен живот.

Първият въпрос е дали все пак не е наложително да се разграничи комичното от смешното. В увода на книгата за предмет на изследването се обявява „обективната страна на комичното — смешното“. По-нататък обаче авторът многократно се натъква на субективната страна на смешното, даже го определя като „обективно-субективна категория“. Значи ли това, че смешното съвпада с комичното и в „широкия“ (според Паси) смисъл на понятието, т. е. като съчетание от обективна и субективна страна? Въпросът не е толкова отвлечен, колкото може да се стори на пръв поглед. Той е от значение и за художествената практика.

Известната комедия на Карл Щернхайм „Гащите“ започва с произшествие, което спада към изясненото в книгата „смешно чрез костюма“. Насред пазара на г-жа Маске пада едноименната дискретна част от облеклото. Следват недоразумения, двусмислени обяснения и положения. Видни господа ухажват съпругата на скромния чиновник. Накрая всичко свършва благополучно — собственият й съпруг, който преди я пренебрегвал, отново я възжелава. . . Ала всичко туй е само външният план на комедията, зад който прозира истинският й смисъл. Чрез произшествието на пазара отначало Теодор Маске вижда застрашено цялото си съществуване на дребен чиновник. Настъпва колизия, която разтърсва издъно неговото светоотношение: представите му за достойнство, благочестие, обществена осигуреност и пр. Чрез колизията,

която засяга житейския му статут (негови я „динамичен стереотип", както биха се изразили психолозите), се разкрива целият притворен и немилостив свят на дребночиновническото му благополучие. Би ли могла тази колизия да е друга освен комична? Кога и в какъв смисъл? Може ли да се каже, че тя е толкова по-комична, колкото е по-смешна?

Във всеки случай тук изворите на смешното и комичното не са напълно еднакви. Съществуват неща, които са смешни поради външни причини, и други, които дължат комизма си на колизии, засягащи отвътре житейския стереотип на индивида. Разграничаването им е нужно — и практиката на съвременната комедиография показва това. Много често покрай смешната игра се пренебрегват или притъпяват по-дълбоките противоречия, които не са „чак толкова" смешни, но са същински извор на комичното. Съгласен съм с Паси, че Борев и други автори представят различието повърхностно, неубедително. Това обаче не е основание да се изостави въпросът, зачекнат още от Хегел (вж. цитатите в увода на разглежданата книга). И Паси според мен си е отнел една благодатна възможност за самостоятелни теоретически изследвания, като е заличил прибързано този въпрос.

Друг въпрос, към чието обсъждане ни подтиква книгата на Паси, засяга отношението обективно—субективно при смешното и комичното. Преди няколко години в една, бих казал, малко ожесточена дискусия у нас подобни въпроси се представяха в превратен смисъл — поставяха се схоластично и служеха за взаимни уловки. Сега обаче, след като проявите на естетичното се подложиха на спокойни и разностранни изследвания, за което има заслуги и нашият автор, въпросът би могъл да се обсъжда с оглед на значението му за художествената практика и естетическото възпитание. На кои страни следва да се обърне най-вече внимание?

От началото на книгата си Паси подхваща въпроса за „субективно-обективната" природа на смешното. В § 8 на втора глава той развива някои общотеоретични съображения в подкрепа на твърдението, за да го въведе в честа употреба по-нататък. Според мен обаче авторът надценява това п р е д определение, което е твърде отвлечено и схематично, за да охарактеризира, макар и „отдалече", изследваната категория — то за естетиката не значи повече, отколкото за метеорологията констатацията, че дъждът е природно явление. Много по-полезно е, че при всяка разновидност на смешното се повдига отново въпросът за отношението обективно — субективно и се стига до някои интересни частни наблюдения. За да се включат те в цялостното обсъждане на проблема, за да подготвят теоретическото определение на смешното, трябва, мисля, да се различат следните три аспекта:

а) Съществува ли нещо, което при определени обстоятелства и условия е смешно или комично, н е з а в и с и м о доколко субектът е подготвен, способен или настроен да го възприеме като такова? Само в този смисъл може да става дума за обективност.

б) Следващият, основният аспект за естетиката е непреднамереното присъствие на човешкото съзнание в противоречията, които образуват обективно-смешното или обективно-комичното. Като се изключат иреле-вантните за естетиката причинители на смях, известни състояния, постъпки, дейности и пр. са смешни или комични, съотнесени към някакви намерения, пориви, предразсъдъци или към цялостния стереотип на човека. В какъв смисъл обаче това отличава комичното от други противоречия, занимаващи естетиката (драматични, трагични, приключенски стълкновения и пр.)? В какъв смисъл открива възможност за взаимното им преплитане?

в) Едва след туй приляга на мястото си и въпросът за творческото възпроизводство на смешното или комичното (чрез хумор, гротеска, пародия и т. н.). Тук се натъкваме и на още една обективна зависимост. Възпроизведеното смешно или комично зависи също от художествените или други подобни условности, чрез които се възпроизвежда. Приемлив ли е тогава признакът „игра" или „игровост", на който Паси толкова много държи, за да се различи начинът, по който се разпознава или възпроизвежда смешното, респ. комичното?

Това е собствено третият въпрос, който искам да поставя. Но преди туй ще изразя съжалението си, че в книгата на Паси тези три аспекта на въпроса не се разграничават, поради което са се получили някои недоразумения.

В една много известна пиеса Брехт пресъздава колкото жалки, толкова и комични случки в немско семейство по време на нацизма. Съпрузите си имат „шпионин" в къщи. Това е невръстният им син, член на Хитлерюгенд. Бащата е изпуснал пред него някаква дребна, но политически небезобидна забележка и двамата уплашени родители се чудят как да заглавикват синчето, как да го „спечелят", за да не ги издаде на своя грюпенфюрер. Разбира се, на героите не им е никак до смях. За да се възприеме комизмът в тяхната ситуация, е нужна известна „дистанция", която в случая се осъществява чрез представлението. Но значи ли това, че комизмът не е заложен в реалното им положение, а става такъв с а м о чрез играта?

Споменатото гледище на Паси събужда спор и в още един пункт. Авторът сочи приликата между игра и изкуство, но не споменава различния, дори противоположния начин, по който те възпроизвеждат смеш-

ното. Само степенна ли е разликата между смеха, който избухва в цирка, когато клоунът източва вода от неприлично място, и смеха при представлението на „Ревизор“? Всеки, който следи съвременното изкуство, знае, че въпросът има немаловажно практическо значение. Неслучайно той се обсъжда така оживено и в днешната западна естетика, като се свързва с така наречената „тенденция към обезхудожествяване на изкуството“. И — което е особено важно в случая — той не би могъл да се „реши“ декларативно: да се признае, че съществува разлика между смях и смях. Налага се да се потърсят основанията на тези различия. А потърсят ли се, ще се окаже твърде неприемливо и необосновано гледището, според което „игривостта“ е решаващ признак на изследваната естетическа категория.

Сходен интерес за теоретическото обсъждане събужда и другият уж задължителен признак на смешното, посочен в книгата: „изключване на състраданието“. Паси смята, че известно предразположение към комическия персонаж може да съществува, но то „не се предизвиква от това, че той е смешен“. То „не идва от самото смешно, а изразява положително емоционално отношение към човека, притежаващ способността сам да се смее и да кара другите да се смеят“ (стр. 82). Иначе казано, известно предразположение човек може да изпита към Георги Парцалев, но не и към Акаки Акакиевич. Така ли е наистина? Нима тъкмо онова, което прави смешен малкия човек, не предизвиква известно състрадание към него? Нима ще проникне до дълбочината на комичната ситуация оня възприемател, който е неспособен да изпита и съчувствие към непостижимата мечта за „шинел“, и м е н н о защото тя е дребна, смешновата и въпреки туй неосъществима?!

Според мен твърдението, че „изключване на състраданието“ било з а д ъ л ж и т е л е н признак на смешното отнема възможността да се обяснят някои от най-характерните прояви на смешното, а особено пък на комичното в съвременното изкуство.

Последният въпрос, който ще си позволя да засегна, е свързан с определението на иронията. У Паси четем:

„Иронията е ирония, защото зад нейното твърдение стои нейното разбиране за противоположния на твърдението смисъл и именно в отношението между двата момента, в движението от първия към втория се постига нейната същност“ (стр. 285).

По-нататък се прибавя дори „диктатът на изискването за най-голяма противоположност“ между това, което се твърди преднамерено, и онова, което действително се мисли за обекта. Класически пример: за глупавия се казва, че е „много умен“, за невежия — че „много знае“.

Може да се възрази, че това определение взема под внимание само един, може би най-разпространения, но не и единствения вид ирония. Дори само поради това то не би могло да се приеме за задоволително о п р е д е л е н и е. Известната басня на Лесинг, иронизираща подражателната поезия, съдържа например сравнение, но не и противоположно на действителната мисъл твърдение: „И маймуната може на всекиго да подражава, но никой не иска на нея да подражава.“ Това възражение обаче не е толкова съществено, тъй като засяга обсега на определението.

По-важно е да се обсъди въпросът за обективното противоречие, на което почива иронията. Колкото и противоположно на действителността да е едно твърдение, то не би могло да се превърне в ирония, ако самият визиран в него обект не демонстрира своята противоположност. Невежият човек не може да бъде предмет на ирония, преди да е станал например научен работник, скромният — ако сам той или други не правят капитал от това му качество. Тогава квалификациите: „Скромността е единственото, с което той може да се похвали“ (квалификация, която почива на словесно противопоставяне, следователно „пасва“ на определението, което Паси възприема) или „Да, той е скромен и има всички основания да бъде такъв“ (квалификация, която Паси „изпуска“ от своето определение, тъй като при нея имаме не противопоставяне на действителността, а п о т в ъ р ж д а в а н е) ще бъдат иронични.

В драмата на Камю „Обсадно п о л о ж е н и е“, след като чумата въдворява в града „тотален ред“, един от героите оповестява: „За да бъде редът безупречен, трябва да се издават разрешителни за умиране.“ Горчивата ирония тук произтича очевидно не от „субективното“, преднамереното п р о т и в о п о с т а в я н е на слово и действителност, а от фрапиращото изтъкване на реалната противоположност: насилственият ред в „живота“ се осланя на страха от смъртта.

. . . Впрочем нито е възможно, нито е нужно да се изреждат интересните проблеми, към обсъждане на които ни подтиква книгата на Исак Паси. Към тях ще се връща всеки у нас, който ще си постави за задача сериозно да изследва или изучава явления в близка или по-далечна връзка със смешното и комичното. Вещината на автора, богатата му култура, неговата дързост да навлиза в сложни въпроси и умението му да „заразява“ с тях читателя са качества, които трябва да бъдат високо оценени.

А т а н а с Н а т е в

„ДА УЛОВИМ ВИДЕНИЕТО“
от КРУМ ГРИГОРОВ

Изд. „Български писател“, 1972, 67 с.

Тази малка по обем книга съдържа значително богатство. Макар да не се изчерпват всички „тайни“ от творческата лаборатория на белетриста, то най-значителните са налице. Колкото и бели петна да са останали от биографията на писателя — най-съществените ѝ моменти са засегнати.Освен това, без да е осъществена „творческа анкета“ с автора, лично той отговаря на многобройни въпроси, свързани с художествената му еволюция На много места изяснява ролята на творческата измислица, на художествената комбинаторика, на настроението, което допълня подготвеността на творческото съзнание, и т. н. Тези качества на книгата определят и нейното значение.

Също като Ат. Далчев, Ил. Волен, К. Калчев или Мл. Исаев и Крум Григоров споделя опита си на писател и разкрива колко дълъг е пътят, който лично извървява като новелист. Той започва, както се казва, от нищото: в дом без нито една книга. . . Само като си помисли човек от каква „пословична“ бедност, от какво социално „дъно“ прекрачва писателят в живота, разбира съвсем ясно характера на неговите тежнения, безрезервно му вярва и разбира същността на реалистичната му естетика. Откровеният „разговор“, който авторът води с читателя, преминаващ на места в съкровена изповед, подкупва и поразява с безпощадната прямота, простота и непосредност.

Мемоаристът никъде не изменя на паметта си, за да се хареса. Напротив — разказва с вълнение, честно, без маниерност, превзетост или литературщина. Тази спонтанност на изложението оставя впечатлението, че книгата е написана на един дъх, както често се казва. Особено привлекателни са епизодите, където се разказва за „срещата“ с книгите и с големия свят на художествената литература. . .

Духовната биография на писателя органично се свързва с преживяното и не остават съмнения за правдивостта на възкресената жизнена атмосфера, за откриването на образния свят на Вазов, Елин Пелин, Горки, Шолохов и другите, които се превръщат в истински негови наставници. Особено трогателни са сцените, свързани с първото прочитане на „Под игото“, със заклинанията и „греховете“ на старата жена от народа, почувствувала вълнуващата истина в тази знаменита книга. Показателно е и нейното уважение към печатното слово.

Допирът до Вазов и Елин Пелин изостря вниманието и обогатява съзнанието на впечатлителния юноша: „стана ми някак посветло“ — споделя сега писателят. Класиците го насочват към голямото в народопсихологията и към дързостта на мечтите: „. . . аз взех да си мечтая напук на цялата нашенска сиромашия, напук на трудния и мизерен живот. Но тогава моите мечти трудно можеха да проникнат иззад планините, които обкръжаваха родното ми село. Затова пък оживяваха образите от приказките, които беше разказвала баба ми, оживяваха героите на Вазов и Елин Пелин, оживяваха и другарите ми от училището, от овчарлъка.“

Жизненият материал не се побира в рамките на разказа, нито на повестта, нито на новелата. Затова начинът, по който се поднася, подсказва особеностите на някакъв жанров хибрид, който позволява да се разказва за преживяното и да се правят много отклонения, да се нарушава хронологията, без авторът да се чувствува задължен да следи целостта на характерите. Ценното в такова повествование е възкресената лична правда на писателя-комунист, който спомня само нужното, за да утвърди едно творческо терзание, един „опит“, една образна система. . . Освен личната си съдба на творец авторът нахвърля съвсем бегло атмосферата между двете световни войни, когато народът научава за революцията на „болшевиките“, за войните, които „разбунили“ хората, за да се отвърнат от светците и да погледнат на живота по „нов календар“. Тази обществена среда оставя „неизличими следи“ в живота и творчеството на бъдещия белетрист.

„Отлитането“ от родното гнездо, контактите с хората по сватби, кръщенета и събори, учителстването по села и махали, както и дружбата му с учители, чиновници и нечистоплътни „кожари“ разширяват кръгозора на писателя, като обогатяват представите му за света. Пребиваването му в столицата, връзките му с прогресивните писатели и издаването на първите му книги го отдалечават от „спомена“, когато се е възторгвал от „свободното си съчинение“ за премръзналата чучулига. Личният опит, „горчивините от оня див и суров живот“ го правят по-свободен. Към опита се прибавя и новопрочетеното от световната литература. Тогава става и по-самокритичен. Това му вътрешно неудовлетворение го заставя да търси по-настойчив означимото, да долавя „виденията“, да отразява многообразието и динамиката на живота. . .

Преживяното му позволява да се и самонаблюдава, да открива у себе си личните вкусове и предпочитания, да разграничава случайните импулси от традиционните привички в творческия процес, да се заглежда и в опита на други художници. Тъкмо вътрешната свобода го окриля и в порива му към по-значителни художествени изяви. Сме-

нят се и мечтите; сменят се и мащабите. . . Непроменено остава само миналото, горестите, болките, останали в съзнанието и паметта като забити гвоздеи. . . Да заличи закваската на преживяното би означавало да заличи себе си, цялата си младост.

Постепенно се заражда амбицията и за по-широки платна, за по-плътно изображение борбите в родния край, и то с такава простота и непринуденост, с каквито опитните зидари съграждат мостове, олтари и камбанарии, както и неизвестните тъкачки вплитат в тъканта поезията на родните багри.

Жизненият и творчески опит на Крум Григоров не е от най-богатите, но е достатъчно свеж, за да подхранва будно едно творческо съзнание. В него изкристализират народни страдания при суши, градушки или наводнения: „Какви писъци съм чувал в такива дни! — си спомня писателят.— Чак от Присойската махала се разнасяха веявици, които пробождаха сърцето ти. Нещо повече от свиден човек сякаш бе си отишъл от тоя свят. Цяла седмица след такава сприя хората бяха мълчаливи, приведени, смазани."

Заел партийни позиции в гражданския си и творчески живот, Крум Григоров ги отстоява навсякъде. Интерес представляват неговите общувания с такива изтъкнати писатели, общественици и художници като Ст. Стойменов, Ем. Попдимитров, Л. Стоянов, Вл. Димитров-Майстора, А. Тодоров, Т. Павлов, Вапцаров, В. Марковски, Ив. Руж, Челкаш, Вежинов, Гуляшки, Мартинов, Манов, Г. Караславов, О. Василев, Г. Белев, П. Зарев и мн. др. Всеки един от тях по различен начин дава своите тласъци за творческото съзряване на автора на „Моето детство".

Последните страници на книгата са посветени на въпроси по психология на литературното творчество, които имат значение за литературната история и теория, макар че споделеното не е разгърнато цялостно и системно.

Каквито и непълноти да срещаме в книгата „Да уловим видението" на Крум Григоров, тя е единствен пряк извор на ценни данни за живота и творчеството на писателя, споделени лично от него. В нея могат да се открият първоначалните тласъци за редица произведения, причините за неосъществени замисли, историята на редица епизоди, прототиповете на много образи и още много сведения и факти, определящи творческия портрет на известния наш белетрист. От подобни книги съвременното ни литературознание винаги ще има нужда.

Христо Иорданов

„ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ. НЕГОВОТО ВРЕМЕ, ЖИЗНЕН ПЪТ И ДЕЛО“ ОТ ХРИСТО ХРИСТОВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1972, 390 с.

Навършването на 250 години от рождението на Паисий Хилендарски бе повод за появата на нови проучвания върху живота, личността и епохата на първия български възрожденец. Между тях книгата на проф. Христо Христов привлича вниманието като опит за цялостно осветляване на историческите аспекти на сложната и многостранна Паисиева проблематика. В няколко кратки уводни думи авторът е обосновал необходимостта от ново монографично изследване, като изтъква, че въпреки наличието на голяма по обем научна литература върху Паисий далеч не всички въпроси могат да бъдат считани за задоволително решени. По тази причина предлаганият труд си поставя за задача „да разкрие върху широка изворова основа икономическото, социалното и културното положение на българския народ през осемнадесети век“ и върху нея да очертае „личността и подвига на Паисий“. Напълно вярна е констатацията на автора, че „в литературата за Паисий Хилендарски някои схващания са остарели, други се нуждаят от допълнителна аргументация, а трети направо са отречени от научната критика“, което налага „да се подложи на критичен разбор всичко писано за Паисий, както и да се даде преценка за това, което е направено и което предстои да бъде направено“.

Въпреки че трудът не преследва толкова широки задачи, тези мисли разкриват добре отправната точка и целите на изследователя. В композицията на своята книга проф. Христо Христов е избрал една нова и интересна постройка. Встъпителната глава е посветена на „Света гора и светогорските манастири“, т. е. има за цел да покаже онази интелектуална атмосфера, в която израства и се оформя личността на Пасиий. Чрез привличането на нов или неизползуван досега цялостно изворов материал (сведенията на френския учен от XVI в. Пиер Белон, данните на английския консул от XVII в. Пол Рико, описанията на известния украински пътешественик Василий Григорович-Барски) авторът е успял да нарисува вярна и убедителна картина на обстановката в голямата монашеска република, показана като един от най-важните духовни центрове на Балканите през епохата на робството. Особено внимание е отделено на манастирите Хилендар и Зограф, като е подчертана, от една страна, ролята им в съхраняването на българската книжовна традиция, а, от друга — убедително е разкрита връзката им с българските земи през XVII—XVIII в., когато „те се свързвали все повече и повече с реално съществуващия свят и ставали организатори чрез многобройните си метоси на народната просвета, култура и духовен живот“. С редица фактически данни е показана голямата материална и морална помощ, която тези манастири са получавали от българското население. Авторът акцентува върху ролята на светогорските манастири като крепост на източното православие, но наред с това обръща внимание и на новите повеи в интелектуално-просветния живот на Атон, преди всичко на краткотрайно просъществувалата Атонска академия на Евгений Вулгарис (закрита през 1758 г.), едно доказателство, че през XVIII в. „наред с традиционнното мислене в Света гора си пробивали път и нови идеи“.

Втората глава на книгата „Османската държава и българският народ през XVIII век“ принадлежи към най-ценната част от труда, особено като се има пред вид колко все още фрагментарни и непълни са научните познания за обществено--политическата и икономическата обстановка на Балканите през осемнадесетото столетие. Чрез привличане на нови убедителни факти авторът се обявява против традиционните схематични схващания, които представят обикновено развитието на Османската държава през XVIII в. „като процес на непрекъснат упадък и разложение на военно-феодалната система“. Той приема тази постановка за вярна само в общи линии и основателно отбелязва, че „упадъкът и разложението не се развивали равномерно в хронологичен и териториален аспект. Освен това те били съпътствувани от зараждането на нови социално-икономически явления и процеси, които внасяли промени в структурата на феодалното общество“. Ето защо, след като се спира твърде обстойно на разрухата и кризата в Османската империя, свързани с военните неуспехи в края на XVII и началото на XVIII в., авторът обръща внимание на един много важен факт — 30-годишния мирен период, започнал с подписването на Белградския мирен договор с Австрия в 1739 г. и продължил чак до 1768 г., който създава условия за стабилизация и развитие на стопанския живот. На фона на засиления упадък на военно-феодалната система е показано израстването на нова социална сила — аяните. Важно място е отделено на зараждането и развитието на чифликчийството и стоковото стопанство. Посочени са и промените в положението на селяните. Особено внимание е обърнато на развитието на промишлеността, градовете и търговията. Изтъкнато е разширяването на европейските пазари на Османската империя не само в Средиземноморието, но и във Влашко, Молдова, Русия, Трансилвания, Австрия, Саксония. В тази част от изследването широко

са използувани данни от докладите на английските посланици в Турция, извлечени от документите на Public Record Office.

Следващите страници на книгата са посветени на положението на българския народ през XVIII в. Покрай затихването на масовите помохамеданчвания от втората половина на XVII в., авторът се спира на нарастващата опасност от народностно обезличаване на българските търговски среди, които „губели своето народностно самосъзнание и се претопявали в по-развитата и по-многобройна гръцка търговска буржоазия". Изтъкнато е също, че през XV—XVII в. Цариградската патриаршия е „била чужда на народностната идея", но по-късно „заедно със зараждането на гръцкото национално движение и засилването на гръцката национална буржоазия тя става непримирима към съществуването на църковнославянско богослужение и на българско народностно самосъзнание". Обърнато е внимание на фанариотските грабежи и насилия през XVIII в. над българското православно население като обект на критика в Паисиевата история.

В края на същия раздел е осветлена социалната структура на българското общество през XVIII в. Авторът разглежда социалните промени и разслоението, което развитието на стоковото производство внася сред раетските и чифлишките селяни. С разширяването на занаятите и търговията редица раетски села се превръщат в занаятчийско-търговски средища. Проследено е развитието на градовете, специализацията в производството и създаването на еснафските организации. Показан е генезисът на нов социален слой, съставляващ наченките на българската буржоазия, характеризирана като занаятчийско-търговска („бюргерска") по своята същност класа. По такъв начин проф. Хр. Христов определя втората половина на XVIII в. като „период на зараждане на българската буржоазна класа. . . все още малобройна социална група, лишена от общи организационни връзки и от единна класова и национална идеология", но намираща се в „състояние на възход, с нарастваща стопанска мощ и авторитет" и носителка на „здрави народностни и патротични тенденции". Главата завършва с обобщаващи изводи за българското общество през XVIII в. Обосновано е твърдението, че въпреки съществуващата социална диференциация вътрешните противоречия в българското общество са стояли на заден план, „защото над всички негови класи, прослойки и групи тегнела една и съща чужда власт и . . . поради това над личните и груповите борби зреела идеята за обща борба против османската и патриаршеската власт . . . , защото когато даден народ или формираща се нация се намира под чужда власт, вътрешните противоречия между съставляващите я социални елементи винаги се намират в латентно състояние или се притъпяват от необходимостта да се реши основното противоречие между завоеватели и завоювани". Тази именно идея доловил и изразил Паисий Хилендарски в своята „История славеноболгарская".

Следващата глава от изследването е посветена на състоянието на народната просвета и култура. Авторът отхвърля остарялата постановка на М. Дринов за XVIII в. като време на мрак и безпросветност в българските земи и изтъква съществуването на здрава книжовна традиция през епохата на робството като естествено продължение на българската средновековна писменост и култура. Подчертана е ролята на българското православие като крепител на народностното съзнание чрез манастирите и църквите — хранилища на паметниците и традициите на миналото и центрове на духовно-просветна и културна дейност. Отбелязано е значението на килийните и градските училища. Особено внимание е обърнато на развитието на дамаскинарската литература като важен момент в демократизацията на книжовния живот в България през XVII—XVIII в. Авторът припомня заслугите на известните Паисиеви съвременници Йосиф Брадати, Партений Павлович, Никифор Рилски, Тодор Врачански, Янкул Хрельовски и др. и заключава, че в случая не се касае само за количествен растеж на книжовната продукция, но и за един опит да се свърже литературата с нуждите на живота и да се приближи до проблемите на времето. Изследователят не подценява и не отминава и чуждото влияние като естествен резултат от разширените контакти с външния свят. Обърнато е внимание на културния подем у австрийските сърби и на проникването на нови просветително-хуманистични идеи сред гръцкото общество през XVIII в. Особено място е отделено на политическото и културното издигане на Русия през осемнадесетото столетие, на засилените връзки между българските и руските земи, на проникването на руски богослужебни и светски книги в България и на нарасналия интерес у руската общественост към живота на православните християни на Балканите. Изобщо авторът е успял да разкрие в необходимата пълнота културно-просветното състояние на българските земи през XVIII в. и да покаже появата на Паисиевата история като закономерно явление, което има своите предпоставки в цялостното развитие на българското общество.

Следващата глава на книгата разглежда изворите на „История славеноболгарская". Като се спира на събуждането и развитието на историографския интерес през Паисиевата епоха като „обективна потребност", авторът оценява Паисий като „родоначалник-историограф, който пръв създава цялостен и оригинален труд за миналото на българския народ". Проследявайки домашните извори

на Паисий, проф. Хр. Христов подчертава факта, че хилендарският монах е търсил първоизворите за българската история. Твърде обстойно са анализирани и двата основни чужди източника на „История славеноболгарская" — руското издание на книгата на Цезар Бароний „Деяния церковная и гражданская" (т. I—II, Москва, 1719) и съчинението на далматинския историограф Мавро Орбини „Il regno degli Slavi" в неговия руски превод „Книга историография" (Спб., 1722). Вярно е заключението на автора (отнесено неизвестно защо към гл. 6, с. 243), че главният чужд извор на Паисий е била книгата на Орбини, а не Барониевите анали.

В пета глава на своя труд, онасловена „Личността и подвигът на Паисий Хилендарски", проф. Хр. Христов подлага отново на преглед и оценка оскъдните данни за живота на първия български възрожденец, като се спира предимно на автентичните свидетелства, съдържащи се в самата „История славеноболгарская", препоръчителното писмо на хилендарското братство до карловацкия митрополит и Паисиевата разписка от 21 май 1761 г. Към тези източници той прибавя с известна уговорка „извадките" от т. нар. Зографска и Хилендарска кондики и се присъединява към изградената още от проф. Й. Иванов хипотеза за родното място и рода на Паисий. Значително място е отделено на стопанския и културния напредък на Банско през XVIII в. В следващите страници авторът се спира на установяването и пребиваването на Паисий на Света гора и оценява времето от 1745 до 1760 г. като „период на постепенно идейно съзряване", завършил с вземането на решение за написване на книга за българската история. Обстойно е разгледана издирваческата и събирателската дейност на Паисий по създаването на „История славеноболгарская". Проследено е неговото пътуване до Сремски Карловци, анализирани са пречките и трудностите от обективен и субективен характер, които първият български историограф е трябвало да преодолее при изграждането на своята бележита книга. Подобаваща оценка е дадена на грижите и усилията на хилендарския монах по разпространението на „История славеноболгарская". Приемайки за най-обоснована хипотезата на проф. Б. Ангелов, авторът сочи 1773 г. като най-вероятна година на Паисиевата смърт.

Следващата шеста глава „Минало, обърнато с лице към настоящето и бъдещето" съдържа цялостна оценка на идеите и тенденциозността на Паисиевата история. Убедително е показано как чрез „История славеноболгарская" хилендарският будител решава задачите на своята епоха, което „определя значимостта на Паисиевия труд като програма на Българското възраждане, пронизана отначало и докрай с ярко изразена прогресивна тенденция".

Седма глава „Съвременници и последователи" е посветена на развитието на историографската традиция през Възраждането. Авторът спира погледа си върху „Зографската история", „История во кратце о болгарском народе словянском" на йеромонах Спиридон, на историята на Йован Раич и на съставената по нея „История славеноболгарског народа" от А. Нескович. Особено внимание е обърнато на разпространението на преписите и преработките на „История славеноболгарская". По убедителен начин е доказано влиянието на Паисиевите идеи в изграждането на националноосвободителната идеология на Българското възраждане. Авторът определя Паисий Хилендарски като основоположник на „борческо-демократическата линия", подета и доразвита от Софроний Врачански, Неофит Бозвели и Георги Раковски. Като изтъква приемствеността между Паисиевата идеология и дейността на българските революционни демократи от 60—70-те години на XIX в., проф. Хр. Христов основателно отбелязва и съществуващите различия, тъй като „идеите на Паисий, създадени в началния период на Възраждането и съдействуващи за развитието на възрожденския процес били . . . само най-обща програма на зараждащото се българско националноосвободително движение", докато „революционно-демократическата идеология била резултат на продължително революционно съзряване. Тя била цялостна, разгърната идеология за непосредствена подготовка и извършване на българската националноосвободителна революция."

Заключителната част на изследването е озаглавена „Наследството на Паисий Хилендарски". В нея авторът във философско-исторически план преценява още веднъж цялостния смисъл на Паисиевото дело за българската нация. Проследено е зараждането и развитието на научния интерес към Паисий Хилендарски и неговата история. Връщайки се отново на въпроса за Паисиевата идеология, проф. Хр. Христов отхвърля тезата за Паисий като идеолог на българската буржоазия и изтъква, че „е трудно да се говори за българско буржоазно общество в средата на XVIII в. в смисъл на общество, което се изгражда върху развити капиталистически отношения". Като приема, че идеята за единство на народните сили е основна идея в Паисиевата история", авторът в общи линии се доближава до възгледите на съветския изследовател А. Н. Робинсон за народностния характер на Паисиевата идеология, но едновременно с това подчертава и нейната социално-класова обусловеност. „Социалният инициатор" на Паисиевите идеи той вижда в лицето на занаятчиите и търговците като носители „на качествено нова, възрожденска идеология", които имали своята „масова опора" в селските маси като основна социална сила в българското об-

щество. В този смисъл идеологията на Паисий Хилендарски е оценена като „национално-освободителна, антифеодална и борческо-демократическа“, а „История славеноболгарская“ — като „начална програма на българската националноосвободителна борба“. В заключение авторът сочи първия български възрожденец като „един от най-ярките примери в българската история за голямата роля на великата личност в развитието на историческия процес“.

Приложената към книгата библиография на основните извори и литература, подробните показалци на личните и географските имена и резюметата на руски и английски език улесняват в значителна степен използването на труда.

Накрая бих искал да отбележа някои пропуски и неточности, предимно от фактологически характер. На стр. 78, като говори за „Стематографията“ (1741) на Хр. Жефарович, авторът отбелязва: „В този свой труд Жефарович заявява, че е българин, родом от Дойран“. Никъде в „Стематографията“ не е посочено родното място на Жефарович — за него се съди от документите във връзка със смъртта му, публикувани от руския учен Н. М. Петровски (Известия Отделения русского языка и словесности, т. XV, 1910, кн. 3). Неточно е твърдението на стр. 149, че Паисий изпуснал в първия предговор към историята си пасажа за управлението на поданиците в „тишина, правда и благочестие“, фигуриращ в предговора към руското издание на Бароний. В действителност този пасаж съществува и у Паисий както в Зографската чернова, така и в други преписи на „История славеноболгарская“ (вж. напр. изданието на Й. Иванов от 1914 г., стр. 4). Книгата на П. Ритер — Витезович „Stemmatcgrafia“ е издадена през 1701, а не 1700 г. (стр. 167). Жеравненският препис на Паисиевата история не е датиран 1772 г. (стр. 267, 271). Това е дата на по-късна приписка, която за хронологизирането на ръкописа представлява terminus ante quem. Неприемливо е схващането, изказано на стр. 94, че „през тази епоха [XVIII в. — Б.Р.] се ликвидират напълно остатъците от българската светска и църковна аристокрация. Българите остават без ръководна класа в своя политически, социален и културен живот“. Сравнително по-слабото развитие на историческия жанр в средновековна България и конкретно „в навечерието на чуждото завоевание“ едва ли може да бъде обяснено с влиянието на „византизма“ и „исихазма“ (стр. 131), тъй като тъкмо през XIV в. в българската книжнина се забелязва един засилен интерес към историческата тематика (вж. напр. П. Динеков, Старата българска литература и националната историческа съдба. — Сб. Старобългарска литература. Изследвания и материали. Кн. I, София, 1971, стр. 19 и сл.). Като общо пожелание към автора и българските паисиеведи бих изтъкнал необходимостта от едно основно критично анализиране на „извадките“ от т. нар. Зографска и Хилендарска кондики, които са познати само в съвременен препис и будят съмнение по отношение на своята автентичност с оглед използването им като източник за възстановяване на жизнения път на Паисий Хилендарски.

Книгата на проф. Христо Христов „Паисий Хилендарски. Неговото време, жизнен път и дело“ представлява интересен и ценен научен труд за епохата, личността и националния подвиг на първия български възрожденец. С цялостната си историческа постановка и оригинална интерпретация тя бележи важна крачка в разрешаването на редица основни въпроси на многоаспектната и сложна Паисиева проблематика.

Божидар Райков

МЕЖДУНАРОДЕН ФОРУМ НА ЛИТЕРАТУРОВЕДСКАТА МИСЪЛ

На 22 и 23 май т. г. в София се състоя литературен симпозум под обща тема: „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“, съвместно разработена между Института за литература при БАН и Института за световна литература „Максим Горки“ при АН на СССР. В симпозиума участвуваха изтъкнати съветски учени и представители на литературоведската мисъл у нас.

Още от темата на симпозиума личи широкият замисъл на организаторите да се обхванат най-актуалните проблеми на съвременното литературознание, като се докоснат до специфичното за съвременния литературен процес — неговата идейност и художественост. Пред симпозиума беше поставена отговорната задача да спомогне за изясняването на въпроса: каква е връзката между идейното и художественото начало в съвременната литература, като ги разгледа в широк диапазон. Предстоеше да се доизясни същността на понятия, останали спорни в редица международни дискусии от миналото с оглед на новите условия и непрестанно изменящия се литературен процес. Най-главна задача на симпозиума беше да охарактеризира особеностите на социалистическия реализъм като литературен метод и направление на фона на общия развой на световното литературознание. От цялата подготовка на симпозиума личеше неговата ангажираност към идеологическата същност на проблема и когато се оценяват постиженията, нещата винаги трябва да се свеждат към този възлов проблем.

Тематично докладите обхващаха литературите на страните от социалистическия лагер, на западни страни като САЩ, Англия, Франция и др. Бяха застъпени почти всички литературни направления, имащи по-голям дял в съвременния литературен процес. Литературознанието в капиталистическите страни се преценяваше в цялата му противоречивост, сравняваше се и се противопоставяше с идейно-теоретическите му полюси. Екипът на съветските учени беше така подбран, че да включва специалисти от големите литератури на световната арена. Съветските учени поради принадлежността си към специализирания Институт за световна литература към АН на СССР спомогнаха особено много за изясняване на някои процеси в съвременните западни литератури. Българските учени застъпваха в докладите си предимно идейно-теоретическата страна на въпросите.

Най-общо, според акцента на проблемите докладите могат да бъдат разпределени на три групи: първа група — доклади с идеологически акцент; втора група — доклади, отразяващи по-конкретно литературния процес в отделни страни, и трета група — доклади с преобладаване на теоретическата насоченост към проблемите. Това до голяма степен условно деление ще ни помогне групирано да хвърлим поглед на всички доклади, изнесени на симпозиума.

Към първа група могат да бъдат отнесени докладите на чл.-кор. В. Р. Шчербина, чл.-кор. Г. И. Ломидзе, проф. А. И. Овчаренко, проф. Ст. Божков, проф. Г. Димов, проф. В. Колевски, проф. Е. Каранфилов.

В обширния си доклад на тема „Литература и култура“ В. Р. Шчербина определи мястото на литературата в духовния живот на епохата.

„Изследването, отбеляза Шчербина, на извънредно активния синтез например на взаимодействието на литературата, киното, театъра може да се осъществи само в светлината на централните процеси на културното битие на съвременността, в която се кръстосват всички видове духовна дейност — политика, философия, социология, изкуство, етика. . .“ Причисляването на цялата литературна продукция към сферата на културата към определено време според Шчербина е произлязло от опростеното разбиране на нещата. В същност в сферата на целия духовен живот не само на изкуството, активно действуват както „съзидателните, така и разрушителните начала“. Ето защо далеч не всички произведения на литературата влизат в културата, явяваща се като резултат на съзидателна духовна дейност. В съвременния свят въздействуващата функция на литературата в едни случаи представлява могъща формираща, духовно обогатяваща сила, а в други като фактор на обедняване, стандартизация или

извращаване на културата. „Ако произведенията на прогресивната литература сближават човека с културата, то реакционната литература ги разединява, включва ги в сферата на псевдокултурата, духовно ги обеднява или ги деформира. Сега в редица течения се наблюдава тенденцията за усилване на това, което може да се нарече „обезкултурване на изкуството". Изхождайки от Лениновото класово деление на културата, В. Р. Шчербина констатира развоя на тази тенденция в буржоазния свят до нейния абсурд — антикултурата. Той се противопостави на широко разпространените днес на Запад тенденции,според които изкуството и културата са несъвместими, даже враждебни едно на друго. С особена острота и принципност В. Р. Шчербина отхвърли модното нихилистическо всеотрицание на „свръхбунтарите" и „свръхреволюционерите" от типа на Маркузе, които определят хуманизма като отживяло явление, загубило значението си в наше време. В. Р. Шчербина подложи на критика анархистичното бунтарство на Т. Адорно и произтичащото от него разрушаване и обезсмисляне на произведенията на изкуството. В сферата на идеологическата борба докладчикът изтъкна като особено опасни декадентските и ултралевите концепции, утвърждаващи необходимостта от взривяване на всички предшествуващи ценности на културата. В. Р. Шчербина подчерта, че извън политическата култура днес е невъзможно развитието на литературата и изкуствата. Нарастването на „деполитизацията" и „децивилизаторските" разрушителни тенденции, отбеляза В. Р. Шчербина, в областта на изкуството и изобщо на културата, диктува извода за необходимостта от по-системно и по-широко осветляване на творческата същност на революцията, на съзидателната природа на социализма, както и на художествените ценности, които се създават от социалистическото общество.

В същата широта бе разгледан и въпросът за теорията на социалистическия реализъм в наше време от проф. А. И. Овчаренко. Като започна доклада си с принципния въпрос: що е социалистически реализъм?, А. И. Овчаренко включи своята теза в големия спор около реализма, започнат от преди две десетилетия. Пред симпозиума беше направен обстоен преглед на дискусиите, водени на международната арена в последните двадесет години. Според А. И. Овчаренко две главни направления определяха досега споровете — фетишизация на социалистическия реализъм, от една страна, и пълното му отричане, от друга. Противниците на социалистическия реализъм атакуват по основното понятие „действителност", без което не би могло да се говори за реализъм. „Изчезването на действителността" води според противниците на социалистическия реализъм до изчезване и на реализма, а оттам и всеки спор за социалистическия реализъм става безпредметен. А. И. Овчаренко подчерта, че на редица международни конгреси, като конгреса на славистите във Варшава през 1973 г. и редица други извънконгресни дискусии, все повече се утвърждава позицията на социалистическата естетика и на социалистическия реализъм. Тези резултати бяха признати даже от представители на буржоазната естетика. Понятието социалистически реализъм особено през последните години си извоюва и в капиталистическите страни достойно място.

Като постави ленинската теория на отражението в естетическата основа на социалистическия реализъм, А. И. Овчаренко разкри неговата „многосложна същност" като явление от нов тип. „Методът на социалистическия реализъм като сложно явление, подчерта докладчикът, никога не може да бъде разкрит напълно не само в едно произведение, но даже в един жанр и вид изкуство, тъй като всяко от тях се характеризира със своя специфика, има си, така да се каже, свой „разрез", свой уровен за опознаване на живота. И теорията следователно е длъжна да установи взаимовръзка с тези уровни и исторически степени на художественото познание, да сведе в едно техните съществени черти, изработвайки научни категории, и да създаде цялостна концепция за изкуството на социалистическия реализъм, където всяка категория трябва да заеме определено място в съответствие със своето познавателно значение, обобщавайки всемирноисторическата художествена практика." Сложността на понятието социалистически реализъм, подчерта А. И. Овчаренко, се досъздава от непрестанното разширяване на неговия обсег: в Чехословакия се говори за сюрреализъм в социалистическия реализъм. Като разгледа новите тенденции, А. И. Овчаренко се противопостави на опитите да се сведе социалистическият реализъм до политическа система от естетически норми, а произведенията на социалистическия реализъм да се отъждествяват с политическата пропаганда. Той смята, че понятието социалистически реализъм не се разбира там, където не се разбира правилно понятието реализъм. Особено внимание отдели А. И. Овчаренко на мястото на социалистическия реализъм в световния литературен процес. Той определи социалистическия реализъм като най-плодотворния метод за художествено опознаване на света и на човека. В заключение А. И. Овчаренко отбеляза: „Социалистическият реализъм не е реализъм, умножен по социалистическа идейност, както се мисли много разширено днес. Социалистическият реализъм е принципиално ново явление и обладава синтетичност, универсалност и всеобхватност."

В пълно съзвучие с марксистко-ленинските естетически позиции бяха и останалите доклади от първа група. В доклада си

на тема „Утвърждаващата сила на социалистическата литература (Българският опит във възприемането на съветската литература)“ проф. Ст. Божков постави в основата на възгледа си необходимостта от всестранно проучване на влиянията на съветската литература върху целия литературен процес, защото тя стои в центъра на съвременния литературен живот и е главен обект на идейно-естетическите стълкновения в областта на литературната критика, литературната теория и естетиката. „Въпросът за отношението към съветската литература, изтъкна Ст. Божков, закономерно изниква от самото съвременно развитие на художественото познание на света и борбата за неговото движение към социализма и комунизма.“ В изложението си той се спря на новите взаимоотношения, които възникнаха между националните литератури след Октомврийската революция. Той разгледа взаимоотношенията между съветските литератури и националните литератури от другите страни. Съветската литература се сближава и влиза във взаимодействие с онези литератури, които в днешния ден отразяват демократическите и революционните тенденции в националния и духовния живот на различните народи. Общото между всички тези литератури е отношението им към съветската литература, към създадените естетически и духовни феномени и към създадения от съветската действителност нов естетически и духовен идеал като част от тържеството на съветския строй. Ст. Божков изтъкна, че за правилното проучване на съвременния литературен процес особено голямо значение има прилагането на марксическата теория на отражението, „която единствено може да ни помогне при разкриването на динамическите процеси, които се осъществяват между социалната структура и специфичните структури на художествено-творческата дейност и които обуславят художествения процес и богатството на социалистическата литература“. На фона на разгледаните проблеми Ст. Божков разкри утвърждаващата сила на социалистическата литература за изграждането на новия човек и по-специално непосредственото въздействие на съветската литература върху революционния процес в България и върху процесите, които формират естетическия идеал на трудовия човек.

С ясно изразена идеологическа насоченост бе и докладът на проф. Георги Димов. Той се спря на проблема за литературната критика и съвременния литературен процес, като разкри същността на връзката между социална революция и естетическа революция. Той изтъкна безплодността на буржоазно-естетическите теории в миналото и днес да отрекат социалистическо-реалистическата тенденция в световния литературен процес. С особена гордост Георги Димов изтъкна факта, че „България е една от малкото страни, където марксизмът твърде рано пусна корени не само като социално учение, но и като теория за обясняване на явленията в областта на духовното творчество“. Ученият подчерта, че взаимоотношението между обществено-политическо движение, художествено творчество и теоретично-критически принципи са твърде своеобразни и механическото им отъждествяване и вулгаризиране би ни откъснало от правилното разбиране на литературните и научно-теоретичните явления. Така докладчикът стигна до правилното разбиране на класово-партийния подход при оценка на литературните явления.

Мястото на литературната критика в съвременния литературен процес Г. Димов вижда по следния начин: „По своята същност и задачи литературната критика и изобщо литературоведческата дейност е призвана да разчиства пътя на литературата, да ѝ сочи големите идеи на времето, тенденциите на бъдещето, да бъде посредник между писател и общество, между създателите и „консуматорите“ на естетически ценности.“ Социалистическият реализъм като сложно литературно явление изисква синхронното използуване на опита и знанията на различните научни области — на социологията, психологията, на културната и литературната история, на лингвистиката и философията. Г. Димов се противопостави на тенденциите на Запад да се деидеологизира литературната критика.

На някои опити на Запад да се отрече социалното и националното в литературата се противопостави с доклада си чл.-кор. Г. И. Ломидзе. В своята тема „Националното и интернационалното в социалистическите литератури“ Г. Ломидзе се спря на възгледите, според които националното в литературата пречи за интернационалните контакти и разбирателството. Според това направление интернационални са новите модерни направления в изкуството, като кубизъм, антитеатър и др. В другата крайност стига направлението, което отрича интернационалното, като му противопоставя ограничените национални тенденции. С редица примери от националните литератури на социалистическите страни Г. И. Ломидзе стигна до правилния извод, че интернационализмът при социалистическия реализъм е най-висша изява на националните самобитни черти на дадена литература.

Все в дух на утвърждаване на идеите на социалистическия реализъм беше и докладът на проф. Ефрем Каранфилов на тема „Проблемите на хуманизма в съвременната литература“. Докладчикът застана срещу абстрактния хуманизъм, възвеличаван от някои литературни теоретици на Запад, които отричат партийността в литературата. Партийността означава конкретност, отбелязва Е. Каранфилов, а щом като хуманизмът се извади от конкретната си среда, както това правят буржоазните идеолози, той става

реакционен. Когато се говори за партийност, не може да не се говори за хуманизъм. Дехуманизацията на изкуството води и до деестетизацията му. Вътрешната свобода на твореца, продължи ученият, е свързана с партийността. Безпартийността е буржоазна идеология, а партийността — социалистическа. Партийността е свързана с вярата в бъдещето. Само социалистическото общество дава пълна изява на човешката личност и на изкуството. В социалистическото общество идеалите са в непрекъснато осъществяване. В заключение Е. Каранфилов припомни думите на Маркс и Енгелс: „Комунизмът това е завършен хуманизъм."

В пълна подкрепа на идеите на социалистическия реализъм беше и докладът на проф. Васил Колевски „Социалистически реализъм и национални особености на литературата". Докладчикът изцяло подкрепи чрез своята теза основните мисли на А. И. Овчаренко и Г. И. Ломидзе по принципните въпроси, засягащи същността на социалистическия реализъм като световно явление. Ученият в детайли разгледа мястото на националните литератури в световния литературен процес.

Към по-специалните и конкретни разработки на главната тема бяха насочени докладите, отразяващи идейно-художествените особености на литературите в отделните страни. Ст. н. с. П. С. Балашов — специалист по съвременна английска литература, изнесе доклад на тема „Идейно-художествените течения в съвременната английска литература. (Концепия за света и човека)". В доклада си П. С. Балашов разгледа особеностите на английския духовен климат, сблъкновението между различните идейно-художествени течения, напрегнатостта на идеологическата борба, обособила се особено след Октомврийската революция. Тук той проследява малко проучения въпрос за проникването сред английските писатели на хуманистическите и реалистическите традиции на руската класическа и съветска литература, въпроса за нейното идеологическо, социално-политическо и естетическо въздействие върху светоусещането и творчеството на майсторите на английския критически реализъм и на формирането на водещата художествена мисъл в Англия. Например това, че естетическите възгледи и философията на отчаянието и песимизма на Джеймс Джойс и Виржиния Уулф не бяха приети от най-крупните писатели-реалисти Джон Голзуърти, Херберт Уелс, Едуард Морган и др., според учения показва напълно закономерния процес на споменатото влияние и то намери своя израз при полемиката в защита на реалистическото направление в Англия. Експериментите на Джеймс Джойс и Виржиния Уулф върху основата на упадъчната естетика доведоха след себе си отслабване на конфликта, разрушаване на структурата на романа с неговата епическа основа, разрушаване на човешкия характер и най-после до разрушаване на изкуството. П. С. Балашов засегна и въпроса относно спора за пътя, характера и предназначението на изкуството, за неговите идеологически и художествени аспекти, за „ангажираността" или за абсолютната свобода на художника. Той се противопостави на опитите на Теодор Адорно и Херберт Маркузе да държат литературата в мрачната безизходица, отчаянието и абсурда и опитите им да представят тази литература като образец за реалистическо отражение на действителността. Ученият подчерта, че крайният субективизъм и изобразяването на света и човека у модернистите е така очевиден, както и идеалистическият характер на техните философски гледища. П. С. Балашов се спря също така на една от най-забележителните и важни демократически тенденции, проявяваща се в английската литература през 60-те и 70-те години — стремежа да се върне нейната предишна самобитност и престиж, силно засегнати от „американизма". На фона на разрушението на изкуството П. С. Балашов откроi прогресивните английски писатели с техния оптимизъм в бъдещето и с присъдата им над буржоазното общество. В общата картина ученият разгледа сложните и противоречиви пътища на писатели като Уйлям Голдуин, Джон Пристли, неравния път на най-стария писател-реалист Джон Бойто, сложния облик на талантливата романистка Айрис Мърдок. Отделено беше специално място за видния английски писател романист Чарлз Пърси Сноу и на Джеймс Олдридж, от когото П. С. Балашов прочете пред участниците в симпозиума специално обръщение на солидарност.

Съвременната литература на САЩ беше застъпена от д-р на ф. н. А. И. Николюкин в доклад на тема „Някои черти на американския критически реализъм днес и неговото отношение към другите творчески методи". Главната тенденция в съвременния развой на американската литература според А. И. Николюкин се определя от борбата между критическия реализъм, от една страна, и модернистката и конформистка литература, от друга. Проникването на културата сред масите е едно от характерните явления в живота на XX столетие. Буржоазната идеология има за цел, отбелязва по-нататък ученият, да завладее умовете на хората със средствата на масовата информация, като сведе литературата до нея. А. И. Николюкин разгледа възникването на нов тип култура в САЩ, наречена „младежка култура", която носи изразителното прозвище „контракултура". Контракултурата се слива все повече и повече с масовата култура. Особено място в доклада бе отделено на американския критически реализъм, наречен фолкнъровоки по името на неговия създател Уйлям Фолкнър. Тър-

сенето на нравственото начало в живота у Фолкнър създава конфликта между психологическата дълбочина на героите и усложнения свят, в който живеят. Като водеща тема ученият сочи трагическата съдба на американския писател. Идеите на Фолкнър намират отражение и продължение в творчеството на съвременните писатели реалисти на американския Юг Карсон Маккълърс, Терли Гроу, Юдорх Уелти и др.

Анализ на явленията в съвременната френска литература направи к. ф. н. Н. Ф. Ржевская. В доклад на тема „Критиката и литературният процес в съвременна Франция" тя разгледа влиянието на критиката през последните десет години върху литературния живот на страната. В доклада бе изтъкнат засиленият интерес на френската интелигенция към „естетическите манифести" и научната полемика за сметка на художественото четиво. В 60-те години все по-настойчиво започват да звучат гласовете за това, че литературното произведение претърпява сериозни изменения в своята структура и белетристичният елемент отстъпва място на естетическия. Теоретиците от „новата критика" виждат в този процес един от специфичните белези на съвременната литература, в него се проявява един от аспектите за извеждането на критиката на преден план. В тази тенденция, отбеляза Н. Ф. Ржевская, Р. Барт вижда същността на съвременната литература. Този процес според него се изразява не толкова, че писателите се проявяват като критици, а критиците като писатели, а в това, че се е изменило отношението към езика. Н. Ф. Ржевская разкритикува тази позиция на неоавангардизма за сливане на двете стихии — художествено творчество и критика. По-нататък учената отбеляза, че в самата Франция Пиер де Буадефр се противопоставя на новата тенденция. Според него велико произведение е само онова, в което творческият и критическият дух „създават своего рода поле с постоянно напрежение" и че хипертрофията на критиката влече след себе си обедняване на творческата дейност. Естетът-феноменолог М. Дюфрер също смята, че тъждеството на формалното мислене влече след себе си едновременно и обогатяване, и обедняване на съвременното изкуство, то свидетелствува за завоюване на формалното и загубване на реалното, включително до отричане на света и саморазрушение на произведението. Като разкри обстойно тези тенденции, Н. Ф. Ржевская стигна до извода: „Ако от начало в центъра на спора в дискусиите стояха въпросите за това, какво представлява произведението на изкуството, какви са връзките му със света, то постепенно границите на полемиката се разшириха и се оказа, че най-острите проблеми на сегашното френско общество са: оценка на „обществото на изобилието, ролята на работническата класа и интелигенцията в социалните битки, оценка на „левия бунт" против цивилизацията и съдбата на културата, и всичко това, свързано така или иначе, с литературата и митовете за нейното изчезване". Структурализмът често се явява като изразител на аполитичността — обърна внимание Н. Ф. Ржевская — но той невинаги предполага аполитичност. Тук бе изтъкнато как левите екстремисти от типа на Солерс, тръгвайки от различни точки, стигат до едно и също, без да са в състояние да излезнат от плена на бичуваната от самите тях буржоазна идеология.

К. ф. н. Стоян Илиев и Ангел Тодоров разгледаха в докладите си съвременното състояние на българската поезия.

Ст. Илиев засегна ония проблеми в българската литература, които възникнаха на фона на решенията на Априлския пленум на БКП. Новото в съдържанието на съвременната българска поезия се определя според Ст. Илиев преди всичко от новата съдба на младите поколения, на които „се падна щастието да живеят в епоха, когато „железото се учи да лети", и които са щастливи да постигнат онова, за което са се борили Ботев, Смирненски и Вапцаров. Съвременните поети живеят с високо съзнание, че на тях им е отсъдено правото и отговорността да утвърждават на земята царството на свободата и справедливостта." „В нашата поезия — отбелязва Ст. Илиев — все по-настойчиво започна да звучи изискването за социална значимост и интелектуална дълбочина."

Разкривайки литературния процес в съвременната българска поезия, Илиев разгледа предимно съдържанието, темите и мотивите в съвременната българска литература от 60-те години.

В своя доклад Ангел Тодоров направи опит да определи състоянието на новите явления в сегашната българска лирика. Той отбеляза, че макар новата българска литература да няма личности от ранга на Ботев, Вазов и Яворов, все пак съвременната българска поезия претърпя значително развитие като цяло, особено в областта на идейно-художествените дирения и в насочването на поезията и на цялата ни литература по правилен път, в духа на ония изисквания, които епохата и партията поставя пред нас. Тук бе изтъкната и ролята на партията за политизиране на българската поезия, а с това още по-тясното приобщаване към метода на социалистическия реализъм.

С високите изисквания за комплексно изучаване на литературните явления, които поставя оциалистическо-реалистическият метод на изследване, бяха пропити и докладите на н. с. Н. Ф. Яковлева и к. ф. н. Ванда Смоховска-Петрова. Н. Ф. Яковлева разгледа социалистическата концепция за личността и съвременния роман в славянските страни — България, Полша, Югославия и СССР. Тук бе изтъкната съзидателната роля

на новия човек не само в изграждането на новото социалистическо общество, но и за създаването на новата духовност на социалистическото изкуство, с неговия оптимизъм и устрем в бъдещето.

В изказването си Ванда Смоховска набеляза някои тенденции в съвременния роман на социалистическите страни, възникнали вследствие освобождаването на човека от робските условия на капитализма. Главна особеност според нея е оптимистичното отношение на новия човек, герой на съвременния роман, към труда, машината и земята. Този оптимизъм бе свързан със същността на социалистическия реализъм като ново перспективно явление в световната литература.

Конкретен анализ върху тенденциите на съвременната гръцка литература направи к. ф. н. Марин Жечев. В анализа си докладчикът подчерта, че гръцката литература в сегашните си постижения не би могла да се разбере напълно, ако не се върнем към изворите на традицията, основана още от народната песен и от борческата поезия на Дионисиос Соломос и Андреас Калвос. Силата на революционната поезия, отбеляза М. Жечев, се проявява особено в годините на Втората световна война и Съпротивата, когато в борбата за национално спасение творци като Сеферис, Елитис, Рицос, Вретакос и др. се превърнаха в поети граждани. М. Жечев изтъкна, че пътят на развитието и обогатяването на революционната традиция крие много неизвестни, но той е отбелязан от творци като Тасос Ливадитис, София Мавроиди-Пападаки, Рита Буми Папа, Костас Янопулос, Йоргос Кодзиулас, Титос Петрикос и др.

Обобщителен доклад за „Приносът и мястото на южнославянските литератури в съвременния литературен процес“ изнесе ст. н. с. Боян Ничев.

Към групата с по-тясна теоретическа насоченост могат да бъдат отнесени докладите на чл.-кор. Емил Георгиев, проф. д-р Атанас Натев, проф. Ю. Барабаш и к. ф. н. Александър Атанасов.

Проф. Ем. Георгиев изнесе доклад на тема „Общият литературен процес в съвременното литературознание“. Като изхожда от условното деление на литературите на зоналнн, националнн и световна литература, ученият разгледа своеобразната зависимост между трите пласта литератури. Той се противопостави на двете главни тенденции, разпространени днес на запад — първо, концепцията за „западноевропеизма“ и, второ, концепцията, определяща литературната история като анахронизъм в наше време. „Компаративизмът на Запад — подчерта Ем. Георгиев — трупа материал с цел да отвлече вниманието на трудовите маси от социалните проблеми и от постъпателното движение на човечеството към социализма.“ Успехът на структурализма на Запад се дължи — изтъкна докладчикът — на това, че той изтласква въпроса за съдържанието на литературата на заден план. На Запад се смята, че времето на литературознанието е отминало и че неговите проблеми могат да се разрешават по-добре от социологията, психологията, езикознанието и другите науки; това в същност е прогноза за смъртта на литературознанието. „Ние, подчерта ученият, предричаме прогнозата за постъпателното развитие на марксистко-ленинското литературознание и на социалистическата литература.“

Въпросът за структурализма в литературознанието беше поставян в редица доклади на симпозиума по различен повод. Теоретическата постановка на този важен проблем беше направена в доклада на проф. Ю. Барабаш „Идеологическите аспекти на съвременните методи на литературните изследвания“. Безспорен е фактът, подчерта Ю. Барабаш, че структурализмът е напълно утвърден не само като програма, но и като направление със своя продукция, ето защо маркс-ленинската естетика трябва да го разглежда не като мит, а като обективно явление. Ролята на структурализма на Запад е неизбежно свързана с деидеологизацията на изкуството, а оттам и с дехуманизацията му. Социалистическият реализъм, продължи по-нататък Ю. Барабаш, не изключва структурния подход към литературните явления, нещо повече, включването на повтарящите се елементи в обсега на структурното изследване е напълно удачно и целесъобразно, особено при изучаването на фолклора, митовете, стихосложението и др.“ Въпросът е по-сложен при прозата, но дори и там повтарящите се моменти, като общите сцени у Достоевски например, литературните щампи, и ред други сюжетни повторения биха могли да се изучават с методите на структурализма. Структурно-семиотическите методи обаче, изтъкна ученият, не са удачни по отношение на художествения образ например, който има образен, а не знаков характер.

От друг аспект по същите проблеми изказа мнението си и проф. Атанас Натев в своя доклад на тема „Техническо съзнание и художествена литература“. Ат. Натев обоснова своята теза върху една широка историческа справка по двете главни естетически направления — естетиката, разглеждаща литературните явления „отвън навътре“, и естетиката, търсеща спецификата „отвътре навън“. Като разкри тяхната историческа ограниченост, Ат. Натев застъпи мнението, че тяхното преодоляване е възможно само по пътя на диалектическото им обединяване. „Защото — подчерта ученият, — като стояхме досега на становището да отклоняваме структурализма от нашите позиции, стигнахме дотам да го виждаме в дискусиите на марксизма в парадоксален вид — заговори се за „структура на диалектиката“. По-на-

татък Ат. Натев сподели възгледа, че истинското противопоставяне на деидеологизирания структурализъм трябва да се вижда и търси преди всичко в общия аспект на технизацията на живота по всички направления, включително и човешкото съзнание; структурализмът като математическо разбиране на изкуството. Що се касае до идеологизацията и деидеологизацията на проблема, това вече зависи определено от класовите позиции. Технизацията на изкуството Ат. Натев посочи в такива широки явления в съвременния живот като киното и телевизията, които с бясно темпо прокарват път на макулатурата. Истинската злина за съвременния свят той посочи именно в неспособността на тези технически средства да запазят специфичното за изкуството, като в същото време се представят за изкуство. Като пренесе въпроса върху актуалните проблеми на критиката, Ат. Натев изтъкна, че онова, което недостига на съвременната критика, е нейната неспособност да се справи именно с техническата експанзия в изкуството, т. е. главният ѝ недъг е нейната ретроспективност.

К. ф. н. Александър Атанасов изнесе доклад на тема „Екзистенциализмът в литературата". Той се опита да открие някои „отражения на екзистенциализма в съвременната българска литература".

В заключителните си думи при закриването на симпозиума чл.-кор. В. Р. Щербина и проф. Ст. Божков изтъкнаха плодотворната и делова атмосфера, при която бяха разгледани идейно-художествените особености на съвременния литературен процес и общите идейно-естетически принципи на всички участници. Двамата ръководители на научните делегации на България и СССР отбелязаха със задоволство, че симпозиумът с високото си научно равнище и идеологическа принципност ще даде своето отражение върху по-нататъшното развитие на взаимоотношенията на литературоведите от СССР и България, ще подпомага търсенето на нови пътища за идейно и художествено развитие на изкуството в нашите страни.

Юни 1973 г.

Л. Г.

SOMMAIRE

50 ans de l'Insurrection de Septembre 1923

*** Littérature de Septembre 3
Géliou Avdjiev — „Un profond sillon de sang" dans la littérature bulgare 7
Miléna Tzaneva — Nicolas Fournadjiev et „Septembre 1923" 30
Athanase Iliev — Les premiers et les derniers pas de Ghéo Milev 43
Christo V. Savov — L'image spirituelle de Serghéï Roumiantzev 59

85 ans de la naissance de Dora Gabé

Ivan Sarandev — Entretien avec Dora Gabé 70

***

Boris Deltchev — Rencontres et conversations avec Constantin Constantinov 90
Sabina Beliaeva — Aspects idéologiques et esthétiques de la jeune prose à thématique paysanne 106
Pètre Dinékov — Lioudmil Stoïanov 126
Stéphane Kojoukharov — Dr V. Sl. Kisselkov 129

Discussion

Zdravko Petrov — De nouveau sur la critique 131

Revue

Athanase Natev — „Le ridicule", par Isaac Passi 140
Christo Yordanov — „S'emparer de la vision", de Kroum Grigorov 144
Bojidar Raïkov — „Païssi, moine de l'Athos", par Christo Christov 146

Chronique

L. G. — Forum international de la pensée littéraire 150