

верната душа, която припряно, сепнато се кръсти. От зрителните и слухови представи — тъмния шум на капките — към идеята за психологическото възприемане на пространството, към усещането, че трепери от студ „самата пустота“, че едно страдание, една велика тайна се носят из хаосните простори. Макар че „вихър“, „капки“, „прозорец“, „шум“ са реални понятия, образи на нощния пейзаж, в стихотворението доминира вътрешното възприемане на хаоса, на „световното страдание“. Поетът се самоизразява пак, но чрез реално-предметни детайли, като намира на нов, повисок етап синтеза между обективното и субективното. И това се чувствава и във философско-психологически творби като „Маска“ и „В часът на синята мъгла“, писани по-късно, след периода на „Безсъници“. В тях, за разлика от включеното в „Безсъници“, поетът вмъква дори обективността на „разказа“.

В творчеството на Яворов се е извършвала една голяма, бих казал, грандиозна еволюция. От едни средства и начини на поетично мислене той се е насочвал към други, от един тип психологическа лирика, която ни държи в сферата на материалния свят, към друг тип психологическа лирика, в която главното е субективната самоизразност. А сетне — този незавършен поради смъртта му, сложен синтез на обективно и субективно, за който става дума. Елементарното противопоставяне на „двата периода“ пречи да се изследва тази сложност на художествени превъплъщения. Тя неизбежно опростява картината на поетовото творчество.

Насочването към нови форми е било съзнавано от Яворов. Той и говори за него пред Арнаудов, и го е отразил в сборника си „Подир сенките на облаците“, където е събрал по-значителното. В първия дял, онадсловен от Яворов „антология“, господствуват творби, характерни за Яворовата реалистично-битова и психологическа лирика. Тук са по-голяма част от критико-реалистичните му творби. В „Безсъници“ е отразено Яворовото търсене на нови пътища, на нови форми. Той е тук не само символист-романтик, а и поет, който твори нов тип синтетична психологическа лирика, избягвайки предметно-материалния детайл, подробното обрисване на природата и света. Тук са и стихотворенията му, в които има най-много поза, най-много вътрешна опустошеност и безплоденост — резултат на самоотчуждаване от света и крайно субективизиране на формата. И то наред с поетови откровения за силата на психологическия детайл, на повторението и синкопа.

В „Прозрения“ Яворов е не само мисловен, с психологическо прозрение в загадката на своите състояния, в тайните на света, а и портретно-картинен — „Маска“, „Среднощен вихър“, „В часът на синята мъгла“ и особено в „Царици на нощта“. С предишната си виртуозност той композира творбата като музикант, дири нови лирически средства за израз, приближаващи го до музиката — повторението и ритмичните синкопи — и създава чрез портретна живопис мисловно вгълбена, поетично усложнена лирика. Сякаш постига висшия синтез на онова, което е характерно за творчеството му и от критико-реалистичния период и от индивидуалистично-лиричния период — без да се преповтаря и без да си прилича напълно. Яворов непрекъснато се е саморазвивал, отричайки така дори своето собствено признание за „два“ периода, макар че в главни контури те се очертават. Вместо да се търсят връзките помежду им те се грубо противопоставят. Разсечен механически на времето от Бакалов, Яворов има особена съдба в литературната ни критика — става повод за литературни борби, за изява на един или друг подход към сложни литературни явления.

СОЦИАЛНОСТ, БИТ И ТРАГИЧНИ РАЗВРЪЗКИ У СТРАШИМИРОВ

БЕЛЕЖКИ ЗА РАЗКАЗИТЕ ОТ ПЕРИОДА НА „СМЯХ И СЪЛЗИ“

Минко Николов

Първите впечатления от един писател могат да се окажат измамни, но те са физиономични. Представата за един художник, която получаваме след първото запознанство с него, е понякога тъй силна, че натрапчиво ни преследва за цял живот. Защото първата среща носи чертите на първооткривателството. Чрез нея идваме в съприкосновение с един свят неочакван, първичен и непознат.

Антон Страшимиров влезе в нашата литература през 90-те години на миналия век по начин, който се помни. Той се саморазкри без предисловия, без „подготвителен период“: направо, шумно и дръзко. На скромната трапеза на тогавашната наша литература той се настани без покана. Сякаш бе роден със самочувствието на човек, който пред всички други има правото да заяви за себе си: „Много са званите, малко призваните. Аз съм от малцината призвани.“

Самата му авторска стойка, темпераментната му личност направиха огромно впечатление. Той бе напечатал само няколко разказа, а най-солодните литературни списания вече търсеха сътрудничеството му, бореха се за него, за залутания някъде из Бургаско 23-годишен селски учител. Професорското „Български преглед“, ръководено от авторитетите на нашата филологическа и литературна наука, професорите Л. Милетич, Б. Цонев и Ив. Д. Шишманов, посреща младия си сътрудник като „малко чудо“. Отвсякъде ваяят предложения за сътрудничество, дори са съгласни да му плащат хонорар — рядък за онова време случай. Братът на писателя, известният по-късно историк на Априлското въстание Димитър Страшимиров, му пише от Солун: „Ти изплава.“ Дори литературни кръгове, които представляват идеологически полюси, каквито са д-р Кръстевото списание „Мисъл“ и дядо Благоевото „Ново време“, се оказват единодушни в признанието, че Страшимиров е една скъпа надежда, една буйна сила в бедната ни тогава белетристика. Скъпият на похвали и навъсен съдник на нашата литература Пенчо Славейков не се колебае да изрече насърчителните думи, че талантът на Страшимиров обещава „твърде много“, обещава „да влей живителна струя в нашата повестува-телна литература, изсушена до немай-къде от разни литературни облизан-ковци“.

Това гръмко литературно кръщение подобава на такъв амбициозен, неспокоен и дързък автор, какъвто е Страшимиров. Неволно се замисляме как различна понякога е оценката на съвременниците и присъдата на бъдещето. Не че Антон Страшимиров не е издържал изпита на времето, но все пак. . . Все пак мястото, което има той в литературната история, далеч не е равноценно на шумните му успехи приживе. Колцина са щастливците сред това нетърпеливо войнство на музите, които още с първите си крачки завладяват такъв терен, спечелват подобно признание, раздвижват така бурно гладката повърхност на литературния живот? Много, дори и велики писатели, са дебютирали по обратния начин, влизали са безшумно и на пръсти в „светая светих“ на изкуството, трябвало е дълго да свещенодействуват, докато получат благословията на литературните ментори. Помислете за Чехов, автора на възпелената скромност и вътрешна деликатност, който години наред минава за безобиден хуморист, който дори и тогава, когато е художник от световен ранг, предпочита да стои „на тъмно“, да остане незабелязан. У нас един майстор на прозата с ръста на Йордан Йовков работеше години наред с мълчаливо, всеотдайно търпение, влюбен само в своето изкуство, отчужден от шумните тържества на писателската суета. А Страшимиров както навсякъде, така и тук, бе един нетърпеливец. Той нахлу като фурия, оглуши с властния си тон литературните среди, накара всички да заговорят за него.

Но къде е „тайната“ за тази бърза популярност на съвсем младия още писател? Не е пръв Страшимиров, който „открива“ за българската литература „целината“ на селския живот. Не е той единственият, който „разоравя“ браздите на новата действителност след Освобождението, въвежда разкривените физиономии на социалните хищници, съчувствува на разорените селяни и озлочествените деца на селската беднота. Това е основна тема, общо направление, господстващ дух на критическия реализъм, който владее в литературата ни през 90-те години. Иван Вазов и Михаил Георгиев вече са изразили огорчението си от новите буржоазни порядки, които са за бедния народ „комай по-лоши от турско“. Така че своите сюжети Страшимиров загребва от един познат и достъпен вече за белетристиката ни социален източник. Но той идва със свой собствен опит, със свое осветление, с резкия си и отсечен индивидуален профил, който незабавно го отделя от всички останали.

У народниците селото също е разделено на социални полюси. Но то все пак пази своите идилични кътчета, пази си устойчивите български добродетели, при които уморената душа може да намери успокоение сред тая вакханалия на егонистични страсти, користолюбиви интереси и властнически амбиции. Вземете Влайков. Как той се любува на идиличните моменти, колко страници, написани с умиление, с мил наивитет посвещава на традиционните патриархални нрави, на патриархалния бит. У него битът е самостоятелна, често пъти главна тема. Белетристът описва всички му ритуали: любовни задирки и срещи на младите по извори и кланални носии. Любовта към обрядите, сродството с патриархалната душевност определя целия описателен, монотонно-статичен и муден начин на изобразяване. Като проследиш сладкодумния маниер на разказвача, който попада естествено в говорния тон на народната стилистика, усеещ как той не бърза, как разстила описанията си, колко е търпелив да се „изхортува“ докрай.

А. Страшимиров — напротив — няма никакво търпение. Той се задъхва. И не само темпераментът му е такъв. Самият му поглед е вече друг: в селския живот не вижда никаква идиллия. Той показва в остри, ъгловати очертания прехода от хайдушката романтика и стария бит към нови капиталистически форми след Освобождението. Този преход е болезнен, мъчителен и варварски суров, опръскал е с кръв. Той се извършва в душите на груби и примитивни натури, съпроводен е с мъки и сълзи, с брутално насилие и нравствени изтезания. Страшимиров сякаш полемизира с народниците, когато пише в предговора си към книгата „Смях и сълзи“, че разказите му „не са възникнали под напевите на меден кавал — последният отдавна е прогонен из катадневния живот у нас, прогонен от тежките през векове несгоди. Инак, между многото привлекателно в тъмния народ, моята душа отначало немалко се мамеше и по въображаемия кавал при благодрушния веселби със старовремски обичаи... не намерих аз това там и още за дълго не ще го намираме ний, що се сещаме да го дирим.“

И в Страшимировите разкази младите се срещат по извори и попрелки, в тях също звучи протяжната мелодия на селски кавал. Но авторът не се оставя да бъде увлечен от битовите красоти. Той не може да им се наслаждава. У него те почти нямат автономно място в белетристичната тъкан на произведението. Още щом се зададат влюбените млади към селския извор и ние знаем: ще присъствуваме не на идилична среща, а на завръзката на една драма. А природните хубости, които неведнъж се мяркат в разказите, особено пък чудните гористи кътове из Странджа планина (където Страшимиров учителствува и по които цял живот въздиша), те също са нахвърляни с едри шрихи, грубо и без достатъчно пейзажна отчетливост. Авторът не си позволява да ги вземе като самостоятелен обект за естетическо съзерцание. Докосне ли се до тях, от гърдите му се отключват контрастни чувства, въздишки и възклицания за безмерното социално зло: „Хубав, чудно хубав божи свят. . . Подбив, подбив над теглото в живота по окаяната земя.“ И песента на кавала събужда подобни асоциации: „Нечий кавал издаlech кръвно извиваше и припяваше плача, сълзите, теглото, черното, непосилно българско тегло. . .“

Идиллията е разрушена, красотата е омърсена, селото е разделено на враждуващи лагери. Пъстрата дреха на селския бит е раздрана от непримирими противоречия. Писателят е неспокоен свидетел на контраста между хармонията в природата и „небивалата кривда“ в човешките отношения. Разказите му се изпълват с тревожно чувство, гъмжат от конфликти. Основният конфликт е преди всичко социален: между новите господари на живота у нас и техните жертви. Почти няма разказ без злочестина, без лична драма. В основата на драмите стои обикновено безпощадността на вълните социални закони. Чорбаджи Тасю, лихвар и кръчмар, уплита в дългове съселяните си и накрай ги дава всички под съд („Кочаловската крамола“). Държавата чрез своите оръдия: кмета, градския стражар и селския кехая събира посред зима десятъка и разорява бедняшкото семейство („На широк път“). Селският поп си строи къща и за да натрупа по-скоро пари, ходи по къщите и сватосва дори и децата („За печалба“).

Страстта за печалба, раждането на новата хищническа класа се извършва безогледно, предизвиква безброй лични трагедии. Всичко е показано: най-чистите сърдечни влечения, най-светлите пориви. Не са пощадени и децата, невинните и беззащитни създания. И те не са в състоя-

ние да омилостивят нрава на новите господари. Малкият Наню от известното разказче „На нивата“ (което десетилетия наред не слизаше от читанките по литература), вместо да ходи на училище, трябва да води воловете на баща си, тъй като чорбаджията дебне за дългове последната им нивица. Умното и чувствително момиче на Бързака, останало сираче, е принудено да изостави „тясната“ селска уличка и да поеме „широкия път“ на градска проститутка. Косю, невинният като дете и простодушният селски момък, е принесен в жертва на бездушните порядки в буржоазната казарма. Плахата хубавица Чонтова Кина от „Кочаловската крамола“ не може да се събере със своя момък, защото всесилният Тасю чорбаджи друго е решил. Чрез ратаите си той отвлеча девойката и я дава насилно за жена на глухия си и малоумен син. Потресно е изображението на сватбата. „Боже, та то не бе сватба, то бе опело!“ Най-чистосърдечните чувства и естествени права на сърцето са немилостиво потъпкани. Разказите на писателя са вик срещу социалното безправие, което смазва синовете и дъщерите на бедните семейства, пресича в зародиш развитието на толкова народни таланти.

Ако и да е основен, социалният конфликт все пак не изчерпва причините за драматични съткновения в разказите. Не само икономическото съперничество между „предните родове“ и не само враждата между бедни и богати предизвиква сблъсъка. Писателят възприема изобщо селото като неспокоен кошер, чиито обитатели са настръхнали, готови за люта война. И във всички случаи противодействащите страни са свободата срещу насилието, свободният избор на ума и сърцето срещу издигнатите пред него препятствия. Може те да се коренят в егоистичната материална сметка, в беззаконието на властта, в тъмната сила на невежеството, все едно: човешките отношения са заредени с вражда, искрата на съткновението неминуемо се разпалва.

Такава е природата на Страшимировите герои, че те не се примиряват със злото, било то социално или каквото и да е. Тях ги движи болезнено остро чувство за справедливост, избухливата воля да защитят правата си. Те са недоволници и бунтари, хора на съпротивлението. Обиденият от чорбаджи Тасю ратай ще запали плевника му, ще намушка кравите му после ще забегне в Турция, но няма да се примири с безогледните му действия. Бедният селянин Бързака ще се озъби на стражаря, който е ел да оголи къщата му за данъци и после ще хване гората, но няма да остави доброволно да съсипят дома му. Селският левент Кондо разник ще стане, но глава не ще преклони пред силните. „Хе, да се примиря със света, че да изгние по занданите. . . Защо? Нека скита по горите като вълк, да скита и да държи в трепет света. . . тоя проклет свят!“

Тези Страшимирови герои никога не следват поговорката за преклонената главичка. Те са люди глави, непокорници, които не щат да се пригледят към норми и фалшиви условности, да свият душата си в шепя. Пустинникът Танчо, прокуден поради турски злочинства от родната си майка Македония, живее като вълк единак в гъстите гори край Камчията и сече вековни дървета с грамадната си брадва, сече ги, за да има простор, душно да не му е. Та нали и сам Страшимиров, едва 17-годишен момък и вече печата първото си стихотворение с характерно заглавие: „Мъчно, тъсно ми е, простор ми дайте!“

Жаждата за простор, непокорството пред силните, бунтарският огън преминава от автора в героите. Страшимиров пази нещо от бунтовния дух, от бунтарско-хъшовската и ботевска традиция преди Освобождението.

Той обича герои, които вървят против течението, па макар и с цената на лични несгоди и злополучия. Типичен е интелигентът от разказа „Непригодлив“: вечен недоволник, който се мята от бряг на бряг, но не е способен да се нагоди към господстващите норми. За своя несретен син самата му майка обяснява: „Току не прислонил се на големци. . . Той все се не прислания, все на своя глава. . .“

В близостта до хората, изхвърлени извън „нормалното“ течение на буржоазния бит, противостоящи на владеещия еснафски морал, проличава вътрешното родство на Страшимиров с босяшките разкази на Горки. Дори разбойникът, който е обявен извън законите, стои много по-високо от самодоволната еснафска тълпа: ето горкиевското начало у Страшимиров, което го кара да приеме най-развълнувано „На дъното“ и да напише не само предговор към първото българско издание на пиесата, но и възторжени статии след нейната постановка у нас.¹

Българската литературна наука, по една стара инерция, и досега свързва с Горкиевите босяци преди всичко образа на „несретника“ у Петко Тодоров. Но подбудите за „несретничество“ у героя на Тодоров са до голяма степен отвлечени и книжни, докато Страшимировият тип на „недоволника“ и „непригодливия“ е много по-жизнен, създаден от едно реално противодействие срещу господстващата социална среда.

„Обичах и обичам хората само когато са нещастни. Такъв си бях и такъв съм си“ — свидетелствува Страшимиров за себе си. И ние нямаме основание да се усъмним в искреността на неговото признание. Той винаги е изпитвал особено влечение към драматичното, към „съдбовното“ в живота. Слушал съм да се казва за някой човек: „И да няма мъка, той ще вземе парцалче и ще си я направи.“ Творческата енергия на Страшимиров се възбужда най-силно при съприкосновение с нещастните случаи в живота. Почти винаги сюжетът на разказа е изведен към трагичен завършек. Когато през 1931 г. си спомня за поводите и прототиповете на своите ранни работи, Страшимиров обикновено съобщава едно и също нещо: „Разказът е точна снимка на живота в това селце. Мое построение беше само трагичният край.“

Съотношението между суровия материал на действителността и неговото пречупване по законите на изкуството е такова, че на творческата личност се пада активната, избирателната роля. Художникът е изправен пред безкрайно разнообразие от факти и явления в живота. Всяко явление има различни страни. Към коя от тези страни ще се обърне писателят, дали ще вземе „лицето“ или „опъкото“ на един факт, то зависи от индивидуалния му опит, от психологическата му нагласа, от цялостното му светоотношение. Там, където един писател възприема равния и монотонен ход на безконфликтния делник, на същото място друг художник ще предусети „мъртво вълнение“, ще долови сляпата игра на опасни подводни течения. Страшимиров е от онези, на които окоето и в най-безбурното време „играе“ на буря, които предчувствуват катастрофата далеч още преди тя да е дала външни признаци, че приближава. Духът на писателя

¹ Българският превод на пиесата „На дъното“ излиза през 1904 г. В предговора си Страшимиров говори между другото: „Не, има нещо магическо в „невероятните“ типове на Горки — нещо магическо, което не се долавя с разсъдък, но се чувства, и то чувства се с изблик, който като че открива нови и неподозирани хоризонти. . . Да се взема мизерията с нейните масови жертви и да се изтъкне как тя непосредствено твори новото — ето откровението на Максим Горки. Впрочем то е откровението въобще на нашето време.“

е в постоянно напрежение. Когато другите са спокойни — той е разтревожен. Безоблачното съществуване изобщо не го привлича, а го маме заредената с електрически частички атмосфера, срещата на враждебни стихии, градушките и пороят, които се изсипват над селския живот. Като четеш разказите, ти се струва, че неусетно надвисва някакъв облак, който бързо нараства и както незабравимо го е преживял поетът:

... расте и вий снага космата,
заслания слънце; в небесата
тъмней зловещо. . . Милост няма!

И ние чакаме да се разрази бедата, да се случи нещо тревожно и съдбоносно.

Сам Страшимиров е писал неведнъж колко чувствителен е той към „орисните мигове в човешкия живот“. Те са същите мигове на изпитания, които носят в себе си едва ли не фатално предопределение, обръщат човешкия живот наопъки, разделят го на две. За тях Георги Райчев, приятел и последовател на Страшимирова, обича да пише: „Една нощ, която разреже на две живота му.“¹ Трагичните развръзки у Страшимиров са неминуема последица от драматично завързаните възли, от плетеницата на противоречия и вражди, от избухването на крамоли и свад. Белетристът търси онази страна на явленията, която е заредена с избухливо вещество и която неизбежно тласка събитията към трагичен финал. Социалната несправедливост дава първоначалния тласък за разделението и сблъсъка на хората. А самите перипетии на борбата, която върви към злощастна развръзка, създават гравитационното поле, в което се „отприщва“ напрежението на писателя. Той се понася натам с тревожно вдъхновение, кара ни да предчувствуваме надигащата се вихрушка на отмъщение и гибел.

Книгата си с разкази Страшимиров е нарекъл „Смях и сълзи“, но какво силно несъответствие между игривата и мрачната страна на живота в творчеството му! Колко много сълзи, излъгани надежди, покосени мечти, колко пресекнали устреми към добро и красота! Най-светлото у героите е покосено, тъй както е обрулена от нощна сприя градинката на Дойнова Венка, съседката на учителя от разказа „На широк път“: Смехът почти отсъствува от страниците на книгата. Ние се уморяваме от това постоянно напрежение, от тая треска на духа, в която ни държи разказвачът. Неволно искаме да си починем и отдъхнем, да се разведрим. Но лицето на писателя е почти винаги сериозно и напрегнато. Дори когато се смее, смехът му е нервен, прекъсъл, готов да се разрази в плач. А смехът покрай другото предполага в изкуството и едно особено условие: иронична дистанция, „освобождение“ от сляпото пристрастие към обекта. Но как да си представим Страшимиров другояче, освен целият увлечен, целият ангажиран в участта на героите си? Той се пренася в чуждото състояние без остатък, раздава се без уговорки, разпъва себе си на кръст върху редовете на всяка написана страница. Немският поет Рилке е казвал, че не може да търпи хора, които храчат чувствата си като кръв. Но именно към този тип таланти принадлежи Страшимиров.

В художествената система на Страшимировите разкази „разказвачът“ заема средишно място. Той има своя значителен дял в самия текст,

¹ Вж. у Георги Цанев — „Писатели и творчество“, София, 1932, стр. 62.

обособява се като действащо лице, присъствува в самата епическа тъкан на повествованието и в тона на изложението.

Разбира се, не е Страшимиров „пионерът“, който въвежда в белетристиката ни пряката авторска намеса, откровената тенденциозност и публицистичност. Още Каравелов, а след него Михалаки Георгиев и Т. Г. Влайков обичат да разказват като очевидци, да се обръщат и кореспондират направо с читателя. Да не говорим пък за Вазов, чието участие в текста на разказа е композиционно обособено.

Изобщо в българската белетристика „чистият“ вид изобразители, безстрастните „олимпийци“, последователите на епическото флоберовско „скулптриране“ на образите са рядко явление. Класически случай на непряка изява, на скриване на автора, на пълна спойка на разказвача със самата тъкан на разказа имаме само в творчеството на Елин Пелин. Неговите разкази са композирани изключително върху „самоизражението“ и „саморазкритието“ на нещата, при което авторът е скрит винаги зад тях. Той оставя събитията да си текат по своята логика, без да ги коментира и прекъсва със своята намеса.¹

Страшимиров е антипод на този „обективен начин“ на изображение. Неговата субективност е нескрита. Присъствието му във всяка сцена, във всяка реплика е толкова явно, че изобщо е трудно да го отделим, да разграничим самостоятелните територии в разказа: дотук е авторът, а оттук започват героите. . . Авторът непрекъснато се слива с другите лица. Той им суфлира репликите, ръката му с отсечен жест направлява техните постъпки.

И все пак „разказвачът“ има самостоятелно поле на действие в Страшимировите разкази. Първо, той присъствува като свидетел на размириите събития. Не случайно изложението се води в повечето случаи от първо лице, от зрителния ъгъл на очевидеца. Ала Страшимиров не би могъл да се задоволи с положението на безучастния наблюдател, на издигнатия изд схватката зрител. Най-малко на него приляга ролята на изповедник за чуждите болки, който ги изслушва, за да ги обективира после с върховно художествено безпристрастие. Разказвачът при него не може да бъде само „коментатор“. Той е и пряко действащо лице, участник и често пъти — „мотор“ на действието. Какъвто е в живота си младият учител от бургаските села през 90-те години, който вдига „гълпи“ срещу Стамболовата тирания, „мята“ селските ергени при сборичквания, лекува селяните от какви ли не болести, такъв нахлува той и в разказите. Учителят Страшимиров, който води „ботевска борба с чорбаджии и попове“, та не се задържа две години наред в едно и също село, намира пълно съответствие в образа на разказвача, който избухва при всяка несправедливост, разпалва се и негодува срещу злото. Ако има нещо органически чуждо на Страшимиров, то е позицията на изчакване, на ненамеса. Той е учител не само на децата, но и на техните родители. В духа на своите народническо-социалистически идеи той хвърля в тяхната среда „бурни, непримирими със жестокия живот думи“, показва им „где се корени народното тегло“, дава „воля на своите възмущения и мисли, израз на своята идейна вяра“. А после, когато срещу стражаря застава непокорен бедният селянин Бързака, авторът чува от устата му своите думи: „Ний не сме ли санким от тая царцина? Тя не е ли наша? Не я ли правим ний?“ И той веднага се сепва: „Моите думи. . . Аз настръхнах“.

¹ Еж. статиите на Искра Панова „Бележки върху стила на Вазов, Елин Пелин и Йоеков“, сп. „Лит. мисъл“, кн. 2, 3, 1962.

Функцията на разказвача неусетно преминава от идейната проповед към прякото действие. Шом в „Кочаловската крамола“ чорбаджийските аргати започват да влачат нещастното момиче, за да го вземе чорбаджийският син, разказвачът пламва и тръгва по селските къщи. „Настръхна ми косата, скръгнах зъби и скочих. Ей сега ще дигна селото, намислих, та ще ги науча!“ Сблъскал се със злочестината на бедната девойка, той не е в състояние да се успокои, болката му незабавно се трансформира във воля за съпротивление, за действие, за отпор. И ние го виждаме да тропва по селските порти, да „кърти“ вратниците, да „размирява“ селото. Така в образа на разказвача се срещат както проповедникът на бунтовни идеи, така и „размирникът“, организаторът на селското недоволство в преки акции.

А третото лице на този образ — то е лицето на резоньора в хубавия смисъл на тази компрометирана дума. Ако чуеше съветите на философа, който учи: „Не плачи и не се смей, а разбирай“, Страшимиров би ги отминал с нервен присмех и презрение. Той разбира драмата на нещастните и несретните, на „непригодливите“ в живота изключително чрез сърцето си. Той не само че се вживява докрай в чуждото нещастие, но и сякаш го дири, за да удовлетвори някакво свое вътрешно неспокойствие, подобно герой на Достоевски. В личното пристрастие, в готовността винаги да състрадава на унижени и оскърбени, са изворите на Страшимировия лиризм. И както децата се обръщат любовно към своя учител с думите „батко Тоню“, така и той е готов всеки миг за бурно излияние на чувствата си към своите „рошави палавци“. Тяхното страдание, причинено от социалната нищета, го измъчва, кара гласа му да модулира към плач. При вида на малкия Наню, който води ралото на баща си, вместо да ходи на училище, в разказа бликват редове на несдържана болка: „Сви ми се сърцето и ме потегли: излязох — закрачих след Балча. Вървя, болката на душата ми се разрасна и бликна; повлече ме, да помилвам — топло и от сърце — това дете, обречено от жестока ория на безжалостно пресушаване; да запrikaжа с баща му, та да стопля, ако мога, това безстрастно и вцепенено същество със струи от душата ме печал“. Но после гласът на болката неочаквано резонира в посока на самообвинението. Какво може да помогне и не е ли сам той между виновниците за участието на това дете, „когато те не са един и едно, а милиони, стотици милиони, безбройно число, на които аз съм чужд, от които съм негли надут отделен, над които и от които аз съществувам със своята слободия и тъга“.

Една чувствителна съвест е изопната като струна. Тя отеква при всяко докосване, причинява резки преходи в настроението, изтръгва бурни възклицания, свива гърдите в болезнена въздишка. А при Страшимиров е така, че от въздишката до решението да се действа, до афектацията на двубоя пътят е съвсем къс. В момента, в който той излива жалбите си над чуждото нещастие, вече се набират съпротивителни сили, ръката се свива в юмрук, започва акцията. Но и това състояние не ще се окаже много трайно. Под напора на нови рефлексии отново на бойното поле се появява резоньорът, свитата в юмрук ръка се отпуска, предвиденото сражение се отменя.

Неограниченото участие на един неспокоен темперамент е обособено в разказите чрез лирични късове, емоционални отклонения, афектирани разсъждения. Оттук и извивките на речта: неспокойна, начупена, нервна. Образът на предмета е неделим от оценката за него. Самата авторска лексика е оцветена с нескритото лично отношение към явленията. Бедня-

ците, които орат по нивите, са назовани ту „горки селяни“, и „клети селяни“, ту „черни рсби“ и „черни клетници“. Лиризмът не е неусетно подседно течение, както при Елин-Пелин. При Страшимиров той избива на повърхността на текста, прави я неравна, набраздена от лирични монолози, разсеена от безброй възклицания, повторения, емоционални градации. „Пък селяните. . . ех, клети. Грозна несрета ги е доловила за гуша така, гдето не да дирят чужди крамоли, ами и не смеят и очи да дигнат пред хора. Чорбаджията, кметът, бирникът бръмчат над тях като мухи на мърша. А че болести по добитъка, болести в къщи, град, порой, я суша“.

В работите на Страшимиров още отрано разпръснатите мотиви се събират в едно средоточие: проблемът за отношенията между автор и народ. „Аз и моят народ“ — ето жизненият императив, дилемата, пред която застава още в началото този неспокоен писател. Той винаги търси да се постави в някакво отношение с масата, да въздействува върху нейното съзнание, да изучава нейните особености.

Активността на разказвача при разрешението на селските „работи“ се диктува не само от несдържания му темперамент, но още повече от съзнателните му убеждения в духа на народническия социализъм, на мечтата за „грядущето сияние“. Наистина Страшимиров е социалист като мнозинството тогавашни интелегенти, тоест възприема социализма като „най-прогресивна или истинска и хуманно-демократична идея, като стремех за общочовешко щастие“ (Д. Благоев)¹. Социалистическият идеал, колкото и да е непоследователен, засилва реалистичното начало в разказите, кара белетриста да тегли недвусмислено чертата на социалното разграничение, води го до съзнанието „где се корени народното тегло“. Някои разкази дават дори точната политическа принадлежност на интелегента-проповедник, регистрират връзката му с новосъздаденото у нас социалистическо движение. Не случайно крепителите на „богаташката наредба“ — кмета, лихваря, попа — кипят от злоба срещу своя идеен антагонист, учителя, и хвърлят в лицето му репликата: „Ти, ти. . . сицилист“ („За печалба“). Бунтарският нерв на Страшимиров, неговият задъхващ се обществен темперамент получават силни импулси от съзнателното идейно веруване в духа на народническия социализъм. Личният „натурел“ е активизиран от обществените идеал. Индивидуалните влечения се посрещат с идейните тежнения на времето и от тяхната нагорещена сплав излизат реалистични картини, протестиращи с тревожния с патос срещу безпавието на господстващата система.

Привързаността на Страшимиров към социалистическия „навей“ няма книжен характер, а е стимулирана от богатия житейски опит на писателя през 90-те години, от социалните и политически сблъсъци, в които той е въвличен. Разказите не са изсушени от тезисност и дидактизъм, действителността в тях не е нагодена според чертежа на предварителни идейни схеми. Тъй могъщ е напорът на самите факти от живота, тъй енергично е завладян авторът от хода на събитията, толкова „разбунен“ е неговият дух, че почти винаги тласъците за творчество идат от жите-

¹ Ако и да не е точно установено членуването на Страшимиров в БРСДП, дейността му в духа на „социалистическия навей“ е широко известна. През 1894—95 той печата четири разказа с открито социалистическо направление в партийния орган в. „Социалист“. С разкази и статии той е между най-добрите сътрудници на социалистическото списание „Ден“. Единични разкази той отпечатва и в списанието „Дело“ и в сливения в. „Работнически другар“.

ния опит, а не от „главата“, от преднамерените мозъчни конструкции. Един основен принцип на своята естетика Страшимиров формулира така: „Писателят не избира сюжетите и типове си — тях му ги налага средата, която го непосредствено обкръжава, в която той сам люби и мрази, смее се и плаче.“

Страшимиров не е преднамерен и в отношението си към народа. Той изобразява селската маса като целина: тя чака своите орачи, които ще раздвижат нейните девствени недра, ще пуснат зародишите на самопознание и самозащита на собствените права. Ще сгрешим обаче, ако поискаме да изравним това разбиране с подхода на народниците, които просвещават селянина, за да попадне той в руслото на разумната еволюция в границите на частно-собственическото общество. У Страшимиров крайната цел на просветата е друга. Нейният смисъл е в класовото възпитание на селянина, в отрицанието на съществуващото в името на бъдното, на „грядущето сияние“. „Нека се сиромашта изучи, па там ще знае тя да се справи и от данъци, и от изедници, и от готованци, па биле те царе, или попове, или пък учителие. . .“ — програмира своите идеи учителят в разказа „За печалба“.

Макар че се чувства неразделен от участта на селската маса, Страшимиров не е склонен да я идеализира, да изпада в умиление пред нейните добродетели. Той я открива в различни моменти на нейното съществуване, надниква в светли и тъмни кътчета на нейната душевност. Преди да пристъпи към нея с готови идейни рецепти — той иска да я изучи.

Естествено, като автор той има своите пристрастия, обича ония сцени, в които избухват натрупани енергии на съпротивлението и негодуванието, на бунтовно възмездие у потиснатите и безправни селяни. Тогава селото особено му импонира, когато то става огнище на справедлива, макар и стихийна отмъстителност, когато е „размирено“. В разказа „Мишка“ се дава с истинско увлечение едно селище, настръхнало от крамоли, пълно с непокорни глави: „Всички мъже в селото ходеха с големи ножове на пояс, гледаха изпод вежди и през нощта двете селски кръчми кънтяха до зори. Имаше нередко пожари, а късно, когато се разтурват седемките, обикновено се слушаха резове и писъци.“ Никой друг от нашите белетристи в широкото течение на критическия реализъм през 90-те години няма такъв афинитет към бунтовното, към зародишите на гнева и протеста в народната душа, както жрецът на социалното недоволство Антон Страшимиров.

И колкото повече жадува да види селското кошерище развълнувано, толкова по-чувствителен е той към проявите на вековна инертност, изостаналост и неподвижност, на които се натъква. Тогава Страшимиров е готов да негодува срещу изработения у българина през вековете реализъм, трезва пресметливост и практична съобразителност.

Големият разказ „Целина“ е истинска психограма на тази особеност в колективната селска психика. Белетристът неумолимо наблюдава изчаквателната и недоверчива позиция на селяните. В дните, когато Стамболов е съборен, те не бързат да последват учителя, който ги призовава към решителни действия срещу местната селска власт. Тяхната философия е следствие на горчив опит, на дълголетен практицизъм. Тя намира своята формула в речта на един от селските „старци“, който съветва селяните: „Учителят е харно момче, токо. . . днес е тук, утре го няма, а ние и на гробищата ще лежим един до друг: това да не забравят хората, сине. . .“ Този възглед на трезвост: „да не се смразяваме“, „да я караме кротко“

характеризира реалистичната пресметливост на селяните. В него е затаен и един много верен инстинкт, че цялата „крамола“ около падането на Стамболов ще отшуми и никакво освобождение няма да настъпи. Както потвърждава и самият разказ, новите власти не са по-добри от старите. А учителят Странджев, който вдига селото срещу стамболовисткия кмет, скоро задоволява амбициите си като инспектор в града и зет в богаташка къща. Неподатливостта на българина към илюзии, непригодността му да се увеличи в химери, да се опиянява от идеални фикции и да благоговее пред авторитети е в основата на прословутия български критицизъм и скептицизъм, за който Страшимиров често обича да говори в народоведските си и психологически студии¹.

Българската „трезвост“ в характера е била винаги едно противодействие срещу всякакви религиозни увлечения и екстази. В изображението на Страшимиров селянинът е изцяло чужд на религиозни унеси. Ако селската почва все още трудно приема „великите начала на века“, причината е в натрупаното през векове невежество. Освен социалните бедствия, Страшимиров открива и друга една беда в селския живот, която нарича: „тъмното в бита“. Това са остатъците от вековни заблуди и суеверия, които са уплели в невидими нишки много селски души. Благодарение на този „мрак“ съществуват и такива „набожни“ хитреци и шарлатани като дядо Хаджия от разказа „Анатема“.

В подобни произведения Страшимиров излиза в качеството на „битов бележник“. Той анализира нечистите наслоения в българската душевност, проявявани в семейството, в прочутата вражда между свекърва и снаха. Но битовите му изображения са особени, страшимировски. Те са далеч от самозадоволяващия се етнографски интерес от описателски битовизъм. Битовата тема винаги е подчинена на една концепция, „обвързана“ е с основни черти от народната душевност, разтворена е в драматичната атмосфера, която изпълва цялото творчество на писателя. В разказа „Куда“ е показан тъмният образ на свекърва, уморила няколко мъже и няколко снахи. Но интересът на Страшимиров е много различен например от педантично-добросъвестния и описателно-хронологичен подход на Влайков. В прецизно-изработената си повест „Стрина Венковица и снахите“ Влайков предлага на всестранно „шудиране“ един типичен случай от комплекса свекърва-снаха в българския домашен бит. А Страшимиров предпочита друго. Той дири най-критичните, „кризисните“ моменти, в които отношенията гъмжат от диви, първични страсти. Вместо бележирана етнография — изблик на развързани слепи нагони. Вместо любопитно четиво за един старинен ритуал — боясовско хоро на вековна изостаналост и безпросветност.²

¹ В по-късния си очерк за Стефан Стамболов Страшимиров обръща специално внимание на тази особеност в „масовата психология“ у нас. Там четем: „В България и последният козлябар — неграмотен, тъмен, че и диг донякъде — разсъждава за всичко пред всички, т. е. без всяко чиновначалие към свещеник, към учител, към селския старей. Критикарството е основна черта на българската гражданственост“.

² В статията си „Т. Г. Влайков-Веселин и неговото дело“ Страшимиров изтъква големите заслуги на Влайков пред нашата белетристика и в същото време се разграничава от народничеството. За своите разкази той пише: „Дадените ежби в селото са пак грубо егонистични — лукави и зли. На всяка стъпка тук се чувства жестокост и робско тялото. . . Има ли каква да било струя (явна или скрита) от народничество в такава художествено отнасяне към мрачните дилли в живота на българското село?“ — Вж. Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, 1933, стр. 438.

Може би най-гъстата и тъмна боя върху платното на нашата литература е битовата повест на Страшимиров „Змей“. Тя напомня кошмарна средновековна мистерия: тъй зловещи са краските, тъй задушен е въздухът. Цяло едно село живее под хипнозата на езическото суеверие. В повестта е вплетено старинното народно поверие за змея, който докарва суша и глад и който може да бъде прогонен само след унищожение на „змејното либе“. Но приказният мотив не притежава самостоятелно етнографско „битие“ в повестта. Той служи само като първоначален тласък за избухването на ония елементарни стихии на вкоренена ненавист у „зла свекърва“ към „грешна снаха“, които са и фактическият предмет на произведението. Не легендарното чудовище, а бездънната паст на суеверието поглъща невинните жертви: злочеста снаха и недъгав девер. Повестта ни предлага изобилни материали за остатъците от една народна демонология (обрядните сцени на „колото“ сред гробищата и особено символичното „преследване“ на змея). Но както изображението на обрядите, така и картината на нравите в селското семейство не са поднесени в живописни етнографски одежди. Напротив — те са в пълно подчинение пред развихрената оргия на слепите истинки и елементарните страсти. Страшимиров истински се е вживял, въображението му се е задъхало, понесло го е из мрачните пещери на вековното невежество. В творческата си страст обаче той не поетизира, не се любува на примитивната душевност. Напротив — той я очисти от всичко занимателно и я показва с графическа отчетливост. Той има съзнанието, че само художествено покорена, тази материя може да бъде преодоляна, да се постигне художествено внушение за нейната зловеща сила. Така тъмната власт на невежеството и омразата поражда и отблъсква, самоотрича се чрез жестоките последици от своето господство.

В битовите работи на Страшимиров владее същото драматическо, съдбовно напрежение, което изпълва другите му произведения. Тук липсват монотонните описания, наукоподобните изследвания. Обикновено последната дума се пада също на трагичната развръзка. Накрай се втурва смъртта, за да вземе своя курбан сред вихрушката на езическите обряди и суеверия.

Едно изключение, свидетелство за по-уталожено „художнически“ подход към битовите явления ще намерим в повестта „Габровка“. За пръв път Страшимиров дири не разрушителните, а гравитните начала в националната душевност. Това е светла повест за добродетелите на старите еснафски семейства, за българската майка с трайните черти в нейния характер като пазителка на домашното огнище, стопанка и стожер на семейното сцепление. С мълчаливо геройство баба Лалка се съпротивлява срещу ударите на живота и след като загубва своя домакин, бди като орлица над семейното гнездо, за да отгледа и изучи децата, да ги направи „хора“ и ги види задомени. Така, изпълнила дълга си, тя вече може да угасне с мъдрото спокойствие на човек, живял според неписания канон на съсловните и национални добродетели. Повестта завършва символично: старичката заспива завинаги, обиколена от „мъртвата стража“ на синове, снахи и внуци, а в съседната стая въздухът е пронизан от родилните писъци на най-младата снаха. Новият живот изпраща стария, преживяват законите на вековечната човешка и българска мъдрост.

Баба Лалка е от малкото герои на Страшимиров, които дочакват края си на легло и в старини. Наистина рядък случай в това творчество.

когато смъртта се приближава с бавна и спокойна стъпка, за да вземе почти безоболезнено своя дял. Защото при този автор смъртта нахлува нечакана, подобно на митическа горгона, с устни червени като кръв, с пламтящи от ярост очи и с остри като ками зъби. Героите му рядко умират в леглото. Най-често те дочакват края си в борба и гибелта им е насилствена, прекъсва дните им в техния най-буен разцвет. Затова и финалът на „Габровка“, свързан със смъртта на старичката, не отеква трагически, обвеян е от спокойна мъдрост и примирение. Повестта за един устойчив, осветен от традицията еснафски бит, тече равно и монотонно, светло и уравновесено.

Има само един момент в битовите отношения, който Страшимиров е съгласен да определи като слънчев и дори „идиличен“. „Само възторзите на младостта — идилията при взаимния подбор — само те са слънчеви в селския живот. Но това е в основите въобще на селския бит у нас: тук браковете се сключват само след любовни задирки, обичайно неприкрити, даже възторжени“.¹

В стила на Страшимиров е да сблъсква враждебни сили, да издига пред героите си бариери, преодоляването на които им струва много усилия, сълзи и кръв. Драматизмът е резултат на стълкновения, на необходимостта да се надвие съпротивата на враждебните сили. Той не е драматизъм от чеховски тип, безшумен и съсредоточен навътре, към неувимите трепети на човешката душа. У Страшимиров драматизмът предполага разразяване на буря, надвисване на катастрофа, струпване на явна злочестина. Формите, които приема той, са изпъкнали и преувеличени, изразът му — шумен и ефектен.

Още със своите ранни работи Страшимиров оформи особения си натурел като автор, за когото същността на света се съгъства в конфликти и в трагични финали. Той е писател на ситуациите — не и на тънко разработените характери. Той е драматургичен — не и повествователен, не и живописно-изобразителен. Известният френски писател Жан Пол Сартър говори за „граничните ситуации“ в живота на човека, т. е. за кризисните и съдбоносни моменти, които изпробват „свободата на индивида“. Попаднал в подобно положение, човекът се мота като плъх в капан, дири изход, действа с всичкият натиск на властния си жизнен инстинкт. Но за един автор, завладян изключително от ситуацията, не е особено важно „к о й“ е нейният пленник, „к а к ъ в“ е той. По-скоро е важно самото двуборство, съпротивата на героя срещу мъртвешките пръсти на неправдата, неволята и злото. Изключителното напрежение прониква навсякъде, то овладява речта на героя, прави я експресивна и нервна, бликаща като пръски вода от нагорещ извор.

У Страшимиров тук се проявява всевластието на авторовата субективност, която ограничава индивидуалността на героите, замъглява обективната отчетливост на техните образи. Премного отдаден на субективните си възприятия, той няма време за епическата отливка на образите, за скулптурната им изработка. Всичко за него е в напъна на едно чувство, в освобождението на една енергия, а не в индивидуално-неповторимите канали, по които тази енергия протича. Интересът се възбужда от ситуацията. Той не се съсредоточава върху единствения човек, „този“, който е заплетен в нея. Достатъчно му е, ако същият „този“ е определен с една своя

¹ Т. Г. Влайков — Веселин и неговото дело, вж. Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, 1963, стр. 438.



основна черта, с една страст, с една психическа доминанта. За читателя обаче това не е достатъчно. Самоличността на героите е твърде смътно установена. Ние помним образите на Вазов и Елин Пелин, помним тежката мечешка стъпка на Боримечката, хитрите и дяволити очи на Андрешко. Тези хора са наши познати, те са напуснали страниците на книгите, започнали са свой отделен живот. А героите в Страшимировата белетристика трудно се запомват. Те са доста безформени и „приблизителни“. Те са заменими.

Инстинктивно почувствува, че на героите му не достигат белези за физическа и душевна самостоятелност, Страшимиров бърза да ги представи, да ги легитимира. Във всеки разказ сладват един след друг портрети на герои, дадени статично, в дисонанс с цялото драматично напрежение на действието. Както още Пенчо Славейков бе забелязал, те приличат на паспортни означения: лице, ръст, цвят на очите и косата, особени белези.¹

Освен писателско неумение и липса на литературна школовка, в случая се проявява и нещо по-трайно, по-съществено. Страшимиров не е писател-пластик, който вижда героя си с всяка бръчица по лицето, с всяка гънчица в психиката. Дори ако го вижда, той няма художествено търпение и дисциплина, за да го извае, да му придаде релеф.

Бурната субективност на писателя, придошлите води на неговия лиризм влекат по пътя си едри отломъци и крупни късове. Той е безгрижен по отношение на дребното, на точното, на оня последен шрих, който довършва картината, прави я съвършена, сякаш не от човешка ръка изработена. Страшимиров трудно надвива на материала си. У него действуват центробежни сили, разпиляват го на много страни, разсейват вниманието му като художник. Той твори на един дъх, иска да се освободи от властния поток настроения и образи, впечатления и рефлексии, които не му дават мира. Несистемен и разпокъсан, той е истински прахосник. Прахосник на мотиви и чувства, на думи, думи, думи...

Ако подирим контраста на Страшимиров, ще го намерим в белетристичното изкуство на Елин Пелин, пестеливецът, който знае цената на всеки епитет, на всяка дума. У Елин Пелин няма нищо излишно, претрупано, усложнено. Затова той е доста безпощаден към творческата „разнелияност“ на Страшимиров, подценява дори първичната художествена стилизация у него.² Но защо да се изненадваме? Писателите, които са противоположни като творчески личности, трудно се разбират един друг.

¹ Ето серия от поредни портрети в един и същ откъс от „Кочаловската крамола“:

„Дядо Камен е висок, мургав. Големи черни очи, гъсти вежди и мустаци, тук-там само прошарени, а косата повече бяла. Върви малко приведен и ръцете държи всякога на кръста.“

„Баба попада и е възсуха, прегърбена, та изглежда много по-стара. Тя сега току снове из село.“

„Григор е личен мъж и твърдо върви под всяка работа: гледа да изскочи като масло над вода. Сега вратът му е превит, веждите склучени, а в ума му това се върти — какво да залови?“

„А Недю — дядовият Каменов ерген — ех, рядко са момци като него! Висок, плещест, черноок, червендалест, — левент и толкоз.“

„Тасю е рус, та сочи младолик. Той е къс, тунтурест, с червено потно лице и под редките вежди лъщят сини хитри очички.“

² В интересната си беседа пред писателите-белетристи „Как пиша“, изнесена през 1949 г., Елин Пелин дава следната характеристика на Страшимиров: „Антон Страшимиров с някои разкази направи добро впечатление и на него се възлагаха

Още при дебюта на Страшимиров литературната критика отбелязва художествената неорганизираност и разпиляност на ранните му работи. Социалистическият критик Димитър Димитров обяснява същите качества главно с непоследователността на Страшимировите идеи, с „недостатъка на последователно мислене“. Тук, според него, се корени причината Страшимиров да не стане „цялостният белетрист на нашето време“.¹

Но миогледните лющкания на Страшимиров са преплетени с една разхвърляност в творческата му природа. Може и да е постоянен в идеите си — поне за даден откъслек от време — но и тогава Страшимиров продължава да пише разпокъсано и хаотично. Още първият разказ, който го окичи с лаврите на литературния успех, „Кочаловската крамола“, демонстрира особената нестройност на неговата белетристична композиция. Той се състои от блокове, които не прилягат съвсем добре един към друг. Разказът избилствува с авторски монолози и лирически излияния, ретроспекции и „вметнати“ части. Действието е накъсано, постоянно се връща назад или пък забягва напред, уплита се в мрежата на личните коментари и лиричните отклонения.

В тази мозайка от разнокалибрени части като спояващо вещество служи настроението. Още Пенчо Славейков забелязва, че то все пак привежда в единство разпиляните откъси. „Тези качества на поет господин Страшимиров ги има повече от други наши повествователи.“ С понятието „поет“ тук се характеризира цяла една художествена система, в основата на която стои невъздържаният субективизъм и лиризмът на Страшимиров.²

Докато настроението действително привежда в известно вътрешно единство нестройните Страшимирови произведения, докато стихията на бурно-реагиращата авторска личност донякъде изкупва композиционната им разпиляност, не такъв е случаят с езика на писателя. Тук е вече истинската му ахилесова пета. Цял живот Страшимиров пледира правилното разбиране за стила и строежа на фразата като израз на темперамента и чувството на автора. Цял живот чрез аргументите за своя „темперамент“ и „нерв“ той се старае да омаловажи „греховете“ си спрямо българската художествена реч.

Казвам „грехове“, защото този писател не познава чувството за мярка, не следва изискванията за точност и прецизност в израза. Речта му носи всички следи на импровизацията, без обаче тук да влиза усетът за словото, за неговата смислова яснота, за неговата изобразителна сила. Страшимировата фраза гъмжи от грапавини и дисонанси. Картините му понякога са тъй небрежно нахвърляни, че погледът няма върху какво да се задържи, губи отделните очертания в общата мъглявост. Много от работите му можеш да зачетеш с червен молив в ръка: ще срещнеш елементарни грешки и незначителни в българския език. Макар че рискуваш да изпаднеш в досадната роля на даскал-педант и неприятен „езикоед“, виновен ще бъде преди всич-

особени надежди, че той е един голям писател. Обаче той беше един халосан човек, един човек, който нямаше никакво установено мнение той беше една неустановена личност, разхвърлена. Такъв беше и в писанията си. Той не знаеше да пише художествено. Той не знаеше даже формалистиката, която се изисква. — Елин Пелин, Събрани съчинения, т. 10, София, 1959, стр. 467-68.

¹ Д. Димитров — Г-н А. Т. Страшимиров, сп. „Ново време“ г. II, кн. II, 1898 г.

² В един от литературните си прегледи на нашите списания Пенчо Славейков сполучливо характеризира Страшимировия начин на писане: Страшимиров „пише като че хвърчи на всех парусах.“ — Вж. Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. IV, стр. 29, 1958 г.

ко самият Страшимиров с прословутото си нехайство към езика. Той просто не зачита езиковите закони, нито пък усетът му за словосъчетания е особено развит. Ранните му разкази документират колко често той се препъва от условието да бъде точен, как нащърбява израза си и изкривява думите, и то по съвсем произволен начин . . . Например той пише **п л е щ е с т и ч к о н а б о й ч е ц**“ (в смисъл „на ръст“), „п о т г о н а б и“ (вм. „изби“), „и з п л е щ и д я д о п о п и ц в р ъ ц и н а н а в ъ н“, „благодаря на з л о б л и в и я с л у ч а й“ (т.е. „шастливия случай“) и пр. В най-поетичната картина, издържана в меки тонове, изведнъж ще се промъкне изразът „к р и в а ч л ъ ч и“ (за сноп слънчеви лъчи) и цялата поезия на картината ще се наруши. Страшимиров трупа безброй епитети и определения и така претрупва своя рисунък, че вместо да му даде образна отчетливост, го замъглява. Да вземем само едно изречение от разказа „Пустинник“: „Тия мои сълзи сочеха през р я н о нищожество пред н е в е р о я т н о ж е с т о к а т а с ъ д б а н а т е з н е м и л и н и к о м у м ѝ ч е н и ц и, на които к ъ р в а в о т о т е г л о т ѝ с и л н о л и ч е ш е в и з п и т и т е и м к л ю м н а л и к ъ м з е м я л и ц а, в г л у х и я и м ш е п о т е н г о в о р“. Портретите на героите са също претрупани с определения и точната представа за физическия облик на хората се губи. Друг път писателят е дотам немарлив, че не забелязва как в един и същ разказ дава две различни имена на героинята си.¹ Такова невнимание към езиковата шлифовка на произведенията кара Страшимировите критици да му приписват „тъмно езиково съзнание“ и да го назовават „отчаян бързописец“.²

Позната е дългогодишната вражда на Страшимиров с кръга „Мисъл“. Той е от малцинвата известни наши писатели през 90-те години (освен Вазов и Елин Пелин), които не сътрудничат на списанието. Неговият социален темперамент и силна обществена отзивчивост не му позволяват да приеме естетизма на д-р Кръстев, проповедите за „чисто художество“ извън „врявата на деня“ и борбите на времето. Той винаги е предпочитал могъщите и непосредствени таланти, поставял е опита на Ботев и Вазов над цезелираното майсторство на Пенчо Славейков и особено над книжните, маниерни стилизации на един Петко Тодоров. Но грижата за художествено съвършенство и преди всичко примерът на Пенчо Славейков за съзнателно „надвиване“ на съпротивата на езика е нещо съществено, принципно важно за развоя на цялата българска литература. И напразно Страшимиров на млади години подценява тази страна на въпроса. Той твърде скъпо заплаща за своята небрежност. По-късно той сам ще се види принуден да признае: „Тъкмо обратно беше с идеолозите на естетизма у нас начело с Пенчо Славейков. Безтемпераментни писатели, затова бавни и книжни, те — след първите си усилия да се дадат за непосредствени таланти — заседнаха в Народната библиотека и със завиден труд през първите две десетилетия се оформиха в ценни писатели на идейна градация и на езиково вглъбяване.“³

¹ В разказа „Край младите“, сп. „Праг“, г. I, кн. 7, героинята е ту Стефка, ту Сийка.

² Пенчо Славейков съвсем основателно предупреждава Страшимиров за опасностите от такова бързо писане. „Бързописците са били и ще бъдат всякога лоши художници, особено в литератури като нашата, дето художествените форми и похватите не са никак установени и дето една от главните задачи на писателя е за сега — борба за тихото установяване.“ Пенчо Славейков, Събрани съчинения, т. IV, стр. 23, София, 1958.

³ Антон Страшимиров, Съчинения, т. VII, стр. 347, София, 1963.