

редица български книжовници. Това не е незначителен пропуск, защото чрез него още по-ясно шеше да се разбере, че процесът на формирането и съзряването на нашата естетическа мисъл е резултат и на външни влияния, и на вътрешни закономерности. Наистина Г. Димов споменава за връзките на редактора на „Свобода“ със Славейков, но твърде бегло и не в такъв аспект, който би изяснил поне отчасти въпроса. А само с няколко факта би могъл да се покаже осъщественият творчески контакт между двамата крупни писатели.

В бр. 2 от 3. XI. 1869 г. на в. „Свобода“ е отпечатана Каравеловата рецензия за книгата на И. Т. Липранди „Восточный вопрос и Болгария“. Тя е особено интересна в вводната си част, тъй като проследява състоянието на българската литература. На 25 ноември същата година, т. е. 13 дни след това, във в. „Македония“ излиза част от рецензията, подписана с името на Славейков (дадено съкратено „Сл.“). Кое е накарало един утвърден вече книжовник да влезе в ролята на плагиатор? — Цензурата, боязънта да не би да се разбере, че дава в своя вестник място на вожд на българската революционна емиграция. Солидаризирал се напълно с литературно-критическите позиции на Каравелов, Славейков намира за необходимо да запознае читателя в пределите на турската империя с животрепещащите литературни проблеми, които занимават будните умове на епохата. Така по страниците на в. „Македония“ се появяват и други Каравелови статии — „Нашата книжечност“¹, „За българския език“², „За езика“³ и т. н. По препоръка на Каравелов Славейков превежда и романа на Лабуле „Париж в Америка“. В отзивите и литературно-критическите бележки, които се появяват в „Български глас“ също се чувства силното въздействие на Каравелов. Редакторът на вестника Киро Тулешков, който дълго време работи в

Каравеловата печатница, изпитва благотворното му влияние и като общественик, и като публицист и литератор. Тези и други непосочени факти показват как след като възприема известни концепции от руската литературна критика, Каравелов ги прилага творчески в зависимост от своеобразието на нашите условия.

Георги Димов е положил особени усилия, за да проследи въздействието на западноевропейския класицизъм върху Войников, да потърси реалистичните елементи в неговите естетически възгледи. Но той възприема изцяло отрицателните отзиви за „Ръководство за словесност“ и подценява в известна степен книгата на Войников. По същия начин подхожда и към „Елементарна словесност в два курса“ на Т. Шишков. Истинска представа и за двете ръководства може да се получи, след като се съпоставят с източниците, които са използвали техните автори при съставянето им. Тогава ще се разбере не само какво са заимствували те, но и как известни концепции са се пречупвали през техните литературни възгледи.

В книга, която трябва да обхване огромен фактически материал и да осветли научно редица въпроси, е напълно естествено да има известни пропуски. Но нека се има предвид и друго — трудът на Г. Димов е първият опит да се осмисли от съвременни позиции цялостният литературно-критически процес през Възраждането. Опит, който заслужава внимание с поставянето и разрешаването на някои важни проблеми.

Днес по някои въпроси на литературната критика се води оживена и страстна полемика. Колко истини нямаше да бъдат провъзгласени за „открития“, ако се познаваше скромното ни литературно наследство!

Дочо Леков

КРИТЕРИЯТ НА МЛАДОСТТА

Новата книга на Любомир Тенев е всичко друго, но не и скучен, превзет и суховат разговор за изкуството на театъра. Критикът и тук разкрива най-

силните си страни — способността да анализира и мотивира прецизно театралните явления, да усеща тънко изкуството. Последното качество дава несравнимо преимущество на Л. Тенев — да долавя отсенките на художествения факт, да прониква в неговата прозрачна и деликатна материя. В подхода на критика

¹ Македония, г. IV, бр. 2, 1869.

² Македония, г. IV, бр. 10, 1869.

³ Македония, г. IV, бр. 30, 1870.

съществува строгост, последователност, въпреки привидната лекота на езика. Тук не говоря толкова за педантична добросъвестност, а за вътрешно предразположение към остро и точно разкриване на явленията, към тяхното методично разнищване. Въображението в случая е насочено повече към вътрешните закономерности на спектакъла, образа, пиесата, а не толкова към случайни и игриви хрумвания.

Тук усещането за синтеза се проявява по един по-условен път — чрез разлагането на цялото, чрез проникването в незабележимите му противоречия и качества. С изследването на конкретния факт авторът наемква и за някои по-общи тенденции, които характеризират съвременното театрално изкуство. И все пак трябва да подчертая, че най-хубавото в подхода на критика са неговите анализаторски усилия, неговото вътрешно усещане на изкуството, неговата артистичност. Ще се поясня. В случая става дума повече за артистичност, която се крие зад физиономията на аналитика, а не толкова за дарбата да се създават красиви образни внушения, великолепни словесни пируети и галантни езикови стъпки.

В книгата обаче нерядко се чувствава, че критикът живее с една до голяма степен несподелена амбиция — да притежава и блясъка на пестроцветната, замайваща и благоуханна реч. Той на редица места се стреми да бъде виртуоз на изящното слово, но това му се удава по-рядко, защото в такива случаи изпада често в доста олекотена публицистична развълнуваност, а недостатъчно уплътнената цветиста фраза влиза в противоречие с логиката и направлението на мисълта, която не обича орнамента, нито „галското“ великолепие (например в статията „Критерият на младостта“, „Поезия и драматургия“.) Но хубаво е, че подобни моменти в книгата има малко. Хубаво е, че критикът остава най-често в кръга на истинските си ценности и преимущества. Тогава той търси плътността, духовната сила на фразата по пътя на стъгнената и нюансирана мисъл, на логичното обосноваване, на тънко проникване в материята на изкуството. Тази „красота“ на фразата, която контрастира с красотата на импресионистичния израз, както и на експресивно зареденото слово, се съдържа в проникновеността на едно професионално усилие, в интелектуалната наситеност и прецизност. Затова ми се струва, че критикът не бива да бяга от онова, което е в кръвта му — наблюдателността и театралния усет и мисъл, на които не са присъщи толкова

личните отклонения и емоционалните подмени.

Първата част на книгата се състои от статии върху по-теоретически проблеми, а втората от театрални статии и рецензии. Засягат се въпросите на едноактната драма, на радиодраматургията и радиопостановката, на новата ни поетична драма, поместени са статии и разсъждения за пиесите „Мандрагора“ от Макиавели, „Лека нощ, Патриция“ от Бенедети, „Крал Лир“ в Дойчес театър, за вахтанговци, за охлопковци и т. н.

Особено интересни са мислите на критика във връзка с въпросите на радиопиесата. Тук той изследва комплекс от проблеми, които не са поставяни от нашата театрална критика. Л. Тенев разкрива най-съществените страни и принципни особености на радиотеатъра и радиодраматургията. Той подчертава, че радиопиесата трябва да се отличава с „краен лаконизъм“, с „максимална емоционална съгъстеност“. Тук според Л. Тенев не може да се допуска словесна разточителност, както и „дългите и предълги обстоятелствени обяснения“. Авторът отчита, че е необходима по-напрегната и внезапна експозиция, която да ни въведе в руслото на главното действие. Докато в драмата се допуска по-често многосюжетността, успоредните на фабулата, в радиопиесата е потребно много повече единството на основната линия, конкретното и целенасочено набелязване и разкриване на главния герой. Л. Тенев подчертава, че основният материал за изграждането на образа в радиопиесата е словото. Тук върху зрителя не може да се въздействува зрительно, а само слухово. Ето защо е нужно да се използват всички възможности за въздействие на слуховите представи. Вярно е, че радиопиесата страда от това, че няма пластична, „физична“ релефност и очевидност, зрелищно присъствие, но тя има друго преимущество, което Л. Тенев нарича „пространствена и временна динамичност“. Героят на радиопиесата е много по-свободен при връщанията в миналото, при отлитанията в бъдещето, при асоциациите с паралелните действия. Словото дава възможност на твореца за много по-голяма маневреност, подвижност, за по-резки съпоставки. Л. Тенев с право отбелязва, че в радиопиесата трябва особено да се използва принципът на контраста. Най-добрите страници на тази статия са посветени върху спецификата на словото, на текста в радиопиесата. Л. Тенев с разбиране за спецификата на радиопиесата и радиотеатъра пише за необходимостта от „пластическа изразителност и зримост“ на текста, за това,

че словото трябва да ⁷рисува психологически състояния, предметната среда, обстоятелствата.

Според критика словото в българския радиотеатър е на твърде ниско равнище, у нас често се забравя за неговата действена сила, за пластическите му възможности, за мелодиката му, за непосредственото му участие в основния конфликт и в разкриването на различните духовни състояния. Важни са и мислите за мястото и ролята на актьора в радиотеатъра. Различните съображения във връзка с ясната и отчетлива дикция, със смисловата натовареност на речта, с чувството към партньора, с органиката в „поведението“ на актьора от радиотеатъра. Л. Тенев подчертава в случая още нещо. Че интелектуалната страна на словото в радиотеатъра „трябва да стои над емоционалната“. Сиреч, тук трябва да има по-голяма вътрешна съдржаност, повече отношение и оценка, изразена в думите. „Словото е изразител на отношение, на състояние и единомислие, а не обяснител на сюжета. В театъра всяко вътрешно действие, всички процеси на вътрешния живот на образа са длъжни да намерят своето изражение в пространството. В радиопиесата — само чрез словото“ — пише авторът.

Мислите на критика по повод на радиопиесата биха могли да бъдат допълнени, обогатени с по-подробно изследване на законите и характерните черти на радиопиесата и радиотеатъра, но и в този си вид те представляват конспективно изложение на задълбочено вникване в едно ново драматическо изкуство. Самият Л. Тенев на редица места подчертава, че в някои радиопиеси могат да се проявят и други особености — на понеобвързаната сюжетна линия, повече образи и т. н. Не бива да забравяме, че в различните радиопостановки могат да се наложат различните жанрови отлики.

В статията си за едноактната драма Л. Тенев също засяга един много важен и често пъти пренебрегван въпрос. Какви са особеностите, спецификата на едноактната пиеса? Защо тя съществува наред с многоактната, кое определя нейното място и значение? Авторът подробно проследява, анализира чертите на едноактната драма, това, че тя трае кратко време, че в нея се сливат условното и реално време, че изисква съгънено действие, малко герои, една сюжетна линия, предельно драматическо напрежение, което да започва с експозицията. Едноактната пиеса според Л. Тенев е твърде близка до строгите изисквания на „трите единства“, в нея доминира една мисъл, едно чувство, по-голямата експресия, тук събитието изисква предельно напрежение, то

трябва да има „по-необикновен характер“, тук главният герой непрекъснато дърпа конците на сюжета. В тази статия Л. Тенев прецизно анализира едноактната драма, като привежда последователно пример след пример в подкрепа на теоретическите си изводи.

Но в статията за едноактната пиеса се забелязват и други две неща. Първо, критикът проявява пиетет към проблеми, които се побират в сферата на една позатворена естетическа система. Той набляга винаги на главното, за което има солидни основания. Същевременно той с известна неохота споменава за изключенията, които са прегради пред усилията да се създаде „бронираното тяло“ на теоретическото обобщение. Второ, любовта на критика към краткия жанр може да се обясни и с аналогните, които той привежда за техния произход. Л. Тенев подчертава, че едноактната пиеса води своето начало от фарса, първия светски народностен жанр в театъра. А предпочитанието на автора към фарса, към формите на комедия дел арте, към импровизацията, към площадното действие с неговия жив контакт с публиката, са явни. Авторът в по-голяма част от статията си развива мисълта за жизнеността на народностния италиански театър, за неговата актуалност. Дори бих казал, че отношението към комедия дел арте или комедия ерудита е позиция на автора, ядро в неговото разбиране за модерното изкуство.

Ето защо той, верен на основната си мисъл, подкрепя онези форми на днешната театрална култура, които по някакъв начин се доближават до принципите на италианския театър. Какво има по-точно предвид авторът? Той сам го определя така: „Тези първоначални кратки сцени са се раждали „спонтанно“ по шумните панаири и оживени пристанища. Артистите са разигравали сцените бързо, остро и в кратко време, с импровизационна свежест, желяйки да заангажират вниманието на случайните минувачи и да ги отклонят за момент от техния път между две панаирни лавки. Това е изисквало непосредствена близост на действието до зрителя, яркост и краткост, жизнена убедителност и реалистична правдивост. Затова в основата на краткия фарс заставал анекдотът, делничната случка, характерна, близка, лесна за възприемане, без необходимостта от дълго и продължително въвеждане в действието, поднесена с лекота и непосредственост, със засилен театрална подчертаност и ударност.“ Тази именно кратка случка се подава в основите и на едноактната пиеса според автора.

Позволих си да дам този цитат, защото мислята за плодотворното влияние на италианския театър в различните варианти присъствува в различните статии. В най-добрите статии и рецензии на критика — за спектакъла „Лека нощ, Патриция“, за „Мандрагора“, за „Аристократи“ и др. В тези свои статии Л. Тенев разкрива тънкото си умение въз основа на прецизен компетентен анализ на драматургическата основа да изведе и основната идея на спектакъла. В това отношение прави впечатление начина, по който се обрисова епохата на Макиавели, чертите на неговата индивидуалност и респективно, на неговото произведение. Като изхожда от едно твърдо мнение за наторела на автора, Л. Тенев подчертава къде трябва да се търсят и коренните слабости на постановката на „Трудов фронт“. Статията за „Лека нощ, Патриция“ се отличава с бойност на позицията в хубавия смисъл на тази дума. Тук въпросът за една съвременна пиеса се разширява до ерудиран разговор за характера на италианската комедия, за нейното народностно начало, за различните форми на отчужденото съзнание, на по-болезненото прозрение в модерния свят, които вече се забелязват в новата италианска литература и драматургия. С висока професионална култура и усет са направени анализите на спектаклите „Крал Лир“ и на спектакъла на гръцкия режисьор Рондирис „Електра“. Естествено в случая ние бихме желали в книгата да има повече неща, казани и за спектакли на нови български пиеси, за някои по-спорни тенденции, които се налагат през последните години в нашия театър. Но това е в кръга на пожеланията. За нас е от особено значение, че тук има една професионална задълбоченост, талант да се разсъждава зряло и прецизно върху явления на театралния ни живот.

Същевременно трябва отново да подчертава, че като позиция на автора представяват несъмнен интерес неговите мисли за комедия дел арте, за близостта ѝ до обикновения живот, до случката във всекидневието, до жанровата картина. От значение са и паралелите, които се правят с Пирандело и след това с неореализма, схващането за ролята на оценката, на отношението към фактите в художественото творчество. Авторът засяга и въпроса за формите на смеха. Той набляга на интелектуалната им черта, на контраста, който стои в основата на парадокса, характерен признак на гротеската. В статията си за охлопковци Тенев не случайно набляга на особения стил на актьорска игра в театър „Маяковски“. Той се спира подробно и на композицията, езика, жизнеността, площад-

ността, документалния дух, репортажната свежест в почерка на Погодин, сиреч качества, които в една или друга степен напомнят за характерни особености на италианската драма.

Ясно, е че Л. Тенев проявява открито влечение към по-жизнените прояви на театъра, към импровизацията, към непосредствените форми на общуване с публиката, към по-съвършената пластическа култура и изразителност на актьора, към по-ярката театралност. Както се вижда, всъщност основните проблеми, които поставя критикът, са все в кръга на спецификата на театралното изкуство, все във връзка с изискванията за високо професионално майсторство.

Но тъкмо тук има нещо, което мене ме смущава, което до известна степен не запълва представата ми за ролята на критика като страстен борец за една нова естетическа истина, като горещ участник в борбата за обновление на изкуството, за неговото място в разкриването на решаващи въпроси на съвременността. Струва ми се, че Л. Тенев проявява своите предпочитания по-често в твърде общ естетически план, от позицията на нещо, което вече е утвърдено като абсолютен критерий в изкуството. Например авторът с право твърди, че в нашето театрално изкуство трябва да се наложи жизненият принцип, философското обобщение и т. н. Това като обединяваща платформа е обосновано. Но тъкмо аналитичният подход, който използва Л. Тенев, предполага задаването и на следващите въпроси: Що за философски театър ще бъде това? Доколко ще се ограничава в етичен или психологически план? Доколко това ще е философия на проблемите и то на социалните проблеми? Не е ли необходимо всички оценки, изводи и обобщения да се проверят още веднъж от изкуството в техния неподправен вид? Каква роля би могла да играе традицията на комедия дел арте в днешния театър на конкретната съвременна мисъл? Какво е движението в мисленето на хората и на театралите естествено, през последните двайсет години, какви изменения настъпват там? Доколко положението „изкуството е тънко“ се съчетава с другото изискване за повече земност, площадна зрелищност в театъра?

Въобщие на мене ми се струва, че общите естетически схващания, веруята, които са напълно благородни и хуманистични, трябва да бъдат по-често в максимална степен конкретно прецупвани и подчинявани, ако щете, на изискванията на дадената нова епоха, време, период. Постоянният и твърд критерий в изкуството може да се превърне и в имажинерна величина — това го отбе-

лязва и Л. Тенев. Но иска ми се наред с това критикът по-целенасочено да ратува и за осъществяването на определени и конкретни неща в изкуството на съвременността, да воюва повече за ползотворни промени в областта на театъра и драмата.

Ето например статията за поетичната ни драматургия. Авторът с помощта на аналитичния си талант е разкрил очевидни недостатъци на тази драма, това, че тя нарушава редица закономерности на драматичния род, че в нея някои положения не са доказани, а са повече неосъществена амбиция, че често в нея има прекалена условност дори и в характеристиката на героите, безпътност в атмосферата. В същото време въпреки всички уговорки Л. Тенев според мене не е достатъчно справедлив към поетите-драматурзи, към тяхното значение, място, роля. Той е видял техни слаби страни, но не е посочил с достатъчна енергия и страст онова, което те внасят в новата ни социалистическа драма — по-активната жизнена позиция, по-тънкия разрез на душевността на днешните хора, по-дълбоко то вникване в сложната тъкан на съвременните характери, психология и взаимоотношения, по-голямото съобразяване с духовното устройство именно на хората, които живеят в наши дни. А това фактически е главното. Този жив контакт с времето, със съвременниците. И наистина тези резултати не закъсняха: да вземем за пример само „Всяка есенна вечер“ или „Прокурорът“. Ще кажете, но това ли е истинската драма? А защо да не е! — бихме отвърнали ние. Ех, вярно е, че това все още не е идеала, че тук са нарушени редица условности, някои от които имат и съществено значение. Но всяко време си има и своите характеристики. Фактът, че лиричното начало не се стопява докрай от драматическото не бива да бъде определящия критерий в случая. Защото тогава ще се получи (както се е получило в статията) на Г. Джагаров и Ив. Радоев да им се дават примери за истински, пълноценен драматизъм от пиеси на Л. Стрелков и Б. Балабанов.

Искам да бъда правилно разбран. Според мене критикът освен всичко друго е и убеден, страстен защитник на нещо, в което вярва. Той не е просто ювелир, който измерва каратите на златото според твърдата и непристъпна мярка. Оказва се, че за изкуството са от по-голямо значение откритията на Г. Джагаров и Ив. Пейчев, техните „дързости и волности“, тяхното „рушене на правилата“ от пиесите на други автори, които иначе са твърде добросъвестни изпълнители на „повелите“ на драматичното. Не казвам,

че споменатите драматурзи-поети не трябва да се критикуват за недостатъци. Само подчертавам, че в изкуството се раждат и такива духовни явления, които не бива да се оценяват с прекалено общия естетически критерий.

Да вземем друг пример. Напълно е правилно мнението, че театърът не трябва да изменя на пиесата, на драматургическия материал. Това е изходна позиция, от която Л. Тенев се ползува с умение и талант. И това трябва да си остане винаги основна тенденция. Значи ли обаче, че трябва да се поставя ембарго на опита, който се отклонява от правилото? Ако някой режисьор пристъпи дадено положение на естетиката (повтарям — в общите си положения напълно правилно) и до известна степен наруши вътрешни особености на образите, на пиесата, няма трябва да бъде отречен само заради това? Не е ли по-правилно преди да направим паралел със „законника“ на изкуството да видим какъв е конкретният резултат от експеримента, в името на какво е сторен? Дали това е формалистична проява, признак на уморени усилия, или е продуцирано от съвременна и остра мисъл, която остава вярна на духа, същността на автора, или причината е просто слабата драматургична основа. Не постъпи ли така именно Луначарски във връзка с двата спектакла на Майерхолд „Зори“ и „Ревизор“. Докато той се обяви срещу редица моменти на „Зори“ и сметна, че тук има тенденциозна едностранчивост, за „Ревизор“ се изказа съвсем другоаче — той сметна, че измененията, които въвежда режисьорът, не противоречат на общия дух на Гоголевата сатира. Освен това не бива да забравяме, че в нашия век има театри, които по-рязко осъществяват, провеждат своята нова обществена и естетическа тема, нередко подчинявайки на нея и драматургията.

Установеният естетически критерий, съединен с възпитания тънък личен вкус, е добро мерило. Той е сигурен белег на професионализъм. Но изкуството е движение — и в проблемите, и в правилата, и в предпочитанията, и във вкусовете. Понякога тъкмо несвършеното, според абсолютната мярка, явление, може да се окаже по-ползотворно за бъдещето. Не беше ли така с изкуството на Вахтангов, в което често е имало и еклектизъм (както в „Ерик“), и недостатъчно професионално зрели изпълнения, и крайности на експеримента, стигало се е до открито пародиране на автора, спорело се е с него. По времето на Вахтангов са съществували и по-свършени постижения, но прозорливостта на критика се състои тъкмо в положителната оценка на

тенденциите, които отговарят на времето и са признак за обновление на изкуството. Нее ли такъв у нас случая с поетичната драматургия, а в театъра ни с опитите за създаването на едно по-открито изкуство на проблемите, на острият съвременни въпроси с всичките последствия в областта на театралния подход.

Искам да подчертая отново, че книгата на Л. Тенев има своите несъмнени достоинства, че тя е дело на аналитичен и остър ум, на тънък познавач на театъра и драмата. Че тя е равнище, към което трябва да се стремят редица наши критици и от по-възрастното и от по-младото поколение. Но в случая се обръщам към автора именно от желание неговите статии да бъдат заредени с по-остри и ясни концепции за съвременното изкуство, за неговите конкретни проблеми, свързани кръвно с конкретните проблеми на живота, на хората. Тази определеност,

страстност и динамичност на съвременната позиция ще донесе отговор и на редица от въпросите, които ние очакваме именно Л. Тенев да постави и реши за българския театър.

И накрая. Всеки нов факт в изкуството принадлежи към голямата и утвърдена мярка. Но той същевременно е и нейно отрицание, той е и нарушение на естетическото изискване, вкус. За неговата оценка, а това е задача на всяка напредничава критика — се изисква действителен, конкретен преглед или според названието на една от статиите на Л. Тенев — „критерий на младостта“. Ние тъкмо това очакваме да се прояви по-ярко в концепцията на критика, който не случайно си е извоювал заслужено високо място в нашата театрална култура!

Чавдар Добрева

ГОРКИ НЕ Е ЧУЖДЕНЕЦ

Трудно се чете книга, в която цитатите заемат значителна част от съдържанието. Все пак това не са цитати, които специалистът, противно на създалата се у нас практика, би трябвало да избягва поради тяхната общоизвестност. Иван Цветков цитира извънредно много, но цитира неща, които са познати на ограничен брой литературоведи. Или пък са новост даже и за тях, нещо, което никой не учудва, тъй като авторът е безспорно най-добрият познавач на материала, свързан с темата „Горки и българската литература“.

Разбира се, винаги могат да се намерят хора, които ще подценят това положително качество на авторската ерудиция с възражението, че подобно „събирателство“ може да бъде извършено и от средно квалифициран литератор или просто от дилетант. Общо взето може и така да е, но в случая съвсем не е така. По простата причина, че когато стане дума за Горки, дилетантите предпочитат съвсем друг род дейност и най-малко изследователската. По този начин дълбоките и всестрани връзки на големия писател с нашата литература в продължение на половин век и повече и изобщо с нашия културен и обществен живот в най-добрия случай само се декларират и съвсем малко се

показват чрез следите, които ни е оставил литературният процес. Ето защо книгата на Иван Цветков съвсем не „запълва една празнота“, както обичат да се изразяват рецензентите. Напротив, тя енергично изтласква встрани заелите прекомерно голяма територия общи вестникарски и други подобни материали, в които името на Горки се свързва само с най-повърхностно и риторично признание на неговото значение за нас и с пет-шест факта, които се помнят и знаят само защото непрекъснато ни се преповтарят. Най-после с какво би трябвало да започне Иван Цветков, освен със събирането на материала, погребан от нашето невнимание?

И така, първото нещо, което се налага на вниманието ни, е богатството на приключения и умело обработен материал — като се почне от първите, плахи, неизбежно страдащи от чужди влияния и неосведоменост отзиви в края на миналия век и почти до Девети септември, един период от четиридесет и няколко години, през който творчеството на Горки се превърна постепенно в един от най-мощните фактори на литературния и общо-културен живот у нас. Достатъчно е да се каже, според мен, че всъщност пръв Горки утвърди авторитета на т. н. пролетарска литература у нас и в неизмеримо по-малка степен имат заслуга за това други автори, които постоянно

¹ Иван Цветков. Максим Горки и българската литература. Изд. на БАН, София, 1964. 256 с.